

UN RECUENTO DE LOS DÍAS TRANSCURRIDOS.
LA ESCRITURA DE JUAN VILLORO



MARtha ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ
(COMPILADORA)



Un recuento de los días transcurridos. La escritura de Juan Villoro

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DEL ESTADO DE MÉXICO

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
Rector

Mtra. en Com. Jannet Socorro Valero Vilchis
Secretaría de Rectoría

Mtro. en P. U. y R. Marco Antonio Luna Pichardo
Secretario de Docencia

Dr. en C. I. Amb. Carlos Eduardo Barrera Díaz
Secretario de Investigación y Estudios Avanzados

Dr. en A. V. José Edgar Miranda Ortiz
Secretario de Difusión Cultural

Dra. en Ed. Sandra Chávez Marín
Secretaría de Extensión y Vinculación

Mtro. en D. Juan Miguel Reyes Viurquez
Secretario de Administración

Mtro. en E. Javier González Martínez
Secretario de Finanzas

Dr. en C. C. José Raymundo Marcial Romero
Secretario de Planeación y Desarrollo Institucional

Mtra. en L. Apl. María del Pilar Ampudia García
Secretaría de Cooperación Internacional

Dr. en C. S. Luis Raúl Ortiz Ramírez
Abogado General

Lic. en C. Gastón Pedraza Muñoz
Director General de Comunicación Universitaria

Mtro. en R. I. Emilio Tovar Pérez
Director General de Centros Universitarios
y Unidades Académicas Profesionales

Mtro. en A. Ignacio Gutiérrez Padilla
Contralor de la Universidad

FACULTAD
DE HUMANIDADES

Dr. en Hum. Fernando Díaz Ortega
Director

Dra. en Hum. Beatriz Adriana González Durán
Subdirectora Académica

Mtra. en E. J. Ma. Enriqueta Lecuona Miranda
Subdirectora Administrativa

Mtra. en E. P. D. Raquel Jiménez Valadez
Coordinadora de Investigación

Dra. en Hum. María Luisa Bacarlett Pérez
Coordinadora de Estudios Avanzados

Mtra. en P. Alejandra Miranda Soto
Coordinadora de Extensión y Vinculación

Mtro. en Hum. Hugo Alberto Leyva Marín
Coordinador de Difusión Cultural

Lic. en C. I. D. Begonia Angelina Percastre Rivera
Coordinadora de Planeación

Mtra. en Hum. Evelin Cruz Polo
Jefa del Departamento de Control Escolar

Mtra. en Doc. Gabriela González Miranda
Jefa del Departamento de Servicio Social

Lic. en D. G. Mónica Edith Morales Olvera
Jefa del Departamento del Programa Editorial

Departamento Editorial

Lic. en L. L. Enrique Ricardo Garrido Jiménez
Coordinador editorial

Mtra. en Hum. María Guadalupe Díaz Guerra
Correctora de estilo

Lic. en D. G. Mónica Edith Morales Olvera
Diseñadora

Lic. en D. G. Inda Anaiis Navarrete Durán
Diseñadora

Un recuento de los días transcurridos. La escritura de Juan Villoro

Martha Elia Arizmendi Domínguez
(Compiladora)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
TOLUCA, 2019



Primera edición, 2019

Un recuento de los días transcurridos. La escritura de Juan Villoro

© Derechos reservados

Universidad Autónoma del Estado de México
Instituto Literario núm. 100 Ote., Centro,
Toluca, México, C.P. 50000.

Departamento Editorial de la Facultad de Humanidades de la Uaemex
humanidades_web@uaemex.mx
<http://humanidades.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-039-5

Hecho en México
Made in Mexico

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.

Prohibida su reproducción parcial o total por cualquier medio, sin autorización escrita del legítimo titular de derechos.

CONTENIDO

Presentación	9
Villoro en perspectiva	15
<i>María Selene Alvarado Silva</i>	
<i>Francisco Javier Romero Luna</i>	
Espacio narrativo en <i>Arrecife</i> de Juan Villoro	31
<i>Martha Elia Arizmendi Domínguez</i>	
<i>Gerardo Meza García</i>	
De conferencias y paraguas.	
Desplazamientos <i>ésticos</i> a partir de la lluvia	41
<i>Laila Cora</i>	
La configuración del mexicano a través del humor en	
<i>¿Hay vida en la tierra?</i>	57
<i>Cecilia Concepción Cuan Rojas</i>	
<i>María Selene Alvarado Silva</i>	

Un viaje a la literatura infantil de Juan Villoro: <i>El profesor zíper y la fabulosa guitarra eléctrica</i>	75
<i>Laiza Sabrina de la Torre Zepeda</i> <i>María de los Angeles Martínez Quiroz</i>	
México duele	89
<i>Ana María Enríquez Escalona</i> <i>Lilyan Alejandra Chávez Romero</i>	
Literatura-verdad y literatura-ficción en Juan Villoro	99
<i>Evodio Escalante</i>	
Hibridación de géneros y sexualidad en la escritura de Juan Villoro ...	115
<i>Diana Isabel Hernández Juárez</i> <i>Alma Guadalupe Corona Pérez</i>	
El laberinto en <i>Albercas</i> de Juan Villoro	127
<i>Marisol Nava Hernández</i>	
Literatura y futbol en <i>Dios es redondo</i>	149
<i>Daniel Roberto Peregrino Rocha</i>	
Sobre significado, poesía y música: Lévi-Strauss, Paz y Villoro	161
<i>Mario Ríos Villegas</i>	
Existencialismo y futbol, un acercamiento a <i>Balón dividido</i> de Juan Villoro	175
<i>Luis Antonio Torres Morales</i>	
De los autores	189

PRESENTACIÓN

Entre las actividades que realizan los Cuerpos Académicos de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, el nuestro, Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana Contemporánea (siglos xx, xxi), cada año lleva a cabo un evento de carácter académico y de difusión en el que conviven diversas posturas en torno a la autora o autor a quien se dedica. En 2016 elegimos a Juan Villoro por razones que a lo largo del evento fueron develadas.

Los coloquios anteriores han estado dedicados a Mario Benedetti (2010), Mario Vargas Llosa (2011), Élmer Mendoza (2012), Luisa Josefina Hernández (2013), José Revueltas (2014), Clarice Lispector (2015), Juan Villoro (2016), Juan Rulfo (2017), Elena Garro (2018), y de cada uno se ha editado un libro.

Una vez terminado el evento, nos dimos a la tarea de revisar los artículos enviados por los participantes y se procedió a conformar el libro; el cual fue presentado al departamento editorial de la Facultad, quien hizo lo propio: enviarlo a dictaminación, mediante el procedimiento de pares ciegos. El resultado, al término del proceso, es el presente volumen.

Un recuento de los días transcurridos. La escritura de Juan Villoro, título de este texto, está integrado por 11 capítulos que presentan la visión de

quien escribe sobre la producción del autor. El orden en el que aparecen, no es temático ni genológico, únicamente alfabético, en función del apellido del autor o autora, el primero, cuando se trata de más de uno. De esta manera, María Selene Alvarado Silva y Francisco Javier Romero Luna, en **“Villoro en perspectiva”**, pretenden, desde el cuento “Los culpables”, mostrar el proceso liberador que tiene el sentimiento de culpa a través del descubrimiento de la conciencia de los personajes, todo sellado desde el lenguaje utilizado.

En **“Espacio narrativo en Arrecife de Juan Villoro”**, Martha Elia Arizmendi Domínguez y Gerardo Meza García presentan la problemática existencial que viven dos jóvenes carentes de identidad debido, primero, a que son sobrevivientes de una generación en conflicto permanente, esta generación busca en las drogas una posible identidad consigo misma y, segundo, por encontrarse en un lugar que los atrapa y envuelve, tanto o más que su consumo: un rarísimo hotel y un arrecife que posee extraños animales.

Por su parte, Laila Cora, en **“De conferencias y paraguas. Desplazamientos ésticos a partir de la lluvia”**, intenta un recorrido por la epistemología, la literatura, la visualidad contemporánea y las posturas *ésticas* de cualquier estudioso serio y comprometido con el ejercicio político de todos los tiempos, donde adquiere lo necesario para analizar desde la *lluvia* algunas de las circunstancias crudamente actuales.

“La configuración del mexicano a través del humor en ¿Hay vida en la tierra?” es el capítulo desarrollado por Cecilia Concepción Cuan Rojas y María Selene Alvarado Silva en el que comentan “partes fundamentales de esta obra, en la que vemos ejemplificados nuestros comportamientos y, en muchas ocasiones, actitudes que nos hacen tener ciertas ‘particularidades’ como mexicanos. En cada una de las anécdotas, Villoro nos comparte algunas reflexiones que nos ponen a pensar si realmente así somos los mexicanos”.

“Para no borrar de la memoria lo que también nosotros fuimos, debemos estudiar la infancia, identificarnos con los niños, descubrir cuáles son sus necesidades al traducir sus inquietudes, observar los valores o elementos que responden a las exigencias de estos. Porque escribir para ellos es un arte que no cualquiera se atreve a realizar, es mirar desde el niño interior para comprender el lenguaje, utilizar diferentes códigos que desde la perspectiva de un adulto no se puede comprender”. Esto es lo que afirman Laiza Sabrina de la Torre Zepeda y María de los Ángeles Martínez Quiroz al hacer un acercamiento a la producción literaria infantil de Villoro en “Un viaje a la literatura infantil de Juan Villoro: *El profesor zíper y la fabulosa guitarra eléctrica*”.

“México duele” es el título del capítulo que presentan Ana María Enríquez Escalona y Lilyan Alejandra Chávez Romero, en el que dan cuenta de la comunicación entre Juan Villoro e Ilan Stavans, a propósito de la concepción que ambos tienen de las cosas, las cuales comparan, juzgan, inducen y deducen otras de las que ya se conoce; del porqué de su escritura y cómo en “México duele”, esta puede acercarse a la lectura y, por supuesto, a la escritura. Gracias a sus contribuciones desde la mirada del niño, el joven y el adulto.

Evodio Escalante hace una bella disertación, sobre lo que, desde su perspectiva, realiza Villoro, afirmando: “con el escritor lo que tenemos es un artista de lo específico, de la concreción, al que le interesa sobre todo la experiencia humana y que por lo mismo pone extrema atención a los detalles”. A partir de esta concepción, en “Literatura-verdad y literatura-ficción en Juan Villoro”, el autor de este capítulo va desmenuzando la producción villoriana, haciendo interesantes parangones entre esta y la de otros, también grandes y reconocidos literatos.

“Hibridación de géneros y sexualidad en la escritura de Juan Villoro”, título del capítulo con el que Diana Isabel Hernández Juárez y Alma Guadalupe Corona Pérez desarrollan “el análisis comparativo de los

textos reunidos en el libro *Espejo retrovisor* (2013), en el cual Villoro experimenta y muestra a sus lectores la hibridación genérica de lo periodístico a lo literario, y viceversa, inscribiendo su propuesta en la posmodernidad literaria, la cual defiende la hibridación de los discursos”.

Marisol Nava Hernández, en “**El laberinto en Albercas de Juan Villoro**”, desarrolla una postura en torno a los siete relatos que conforman *Albercas*, aduciendo que en este se expone una madurez escritural con tramas e historias inusuales, donde la sugerencia y la ambigüedad intervienen de forma importante. La autora apunta: “Nuestro capítulo se centra en estos espacios, los cuales confluyen en la imagen del laberinto para mostrar la propuesta estética del autor desde su creación”.

“Una de las combinaciones más difíciles de encontrar es la que realiza de manera genial Juan Villoro en las crónicas que componen *Dios es redondo*, texto en el que utiliza la literatura para ilustrar pasajes interesantes del fútbol, recurriendo a la mitología y las literaturas nacionales para describir la pasión con la que los diferentes países participan de este deporte”, es el comentario liminar que Daniel Roberto Peregrino Rocha hace a propósito de “**Literatura y fútbol en Dios es redondo**”, capítulo en el que realiza un análisis de la pasión por el fútbol en diferentes latitudes; de tal modo que la literatura asimila este tema en su canon como institución.

Mario Ríos Villegas presenta en “**Sobre significado, poesía y música: Lévi-Strauss, Paz y Villoro**” una exhaustiva disertación y análisis de la novela *El testigo*, en la que la narración novelesca, al integrar poesía y ensayo, “aborda la obra y vida del poeta mexicano Ramón López Velarde, revisitadas por personajes que viven el México de la transición democrática, del empoderamiento de la derecha y la balcanización del país por los cárteles de la droga”.

Nuevamente aparece el fútbol como tema de disertación literaria; Luis Antonio Torres Morales nos dice en “**Existencialismo y fútbol**” que la pasión por este deporte bien puede justificarse desde la filosofía, desde la postura adoptada por autores existencialistas como Jean Paul

Sartre y Albert Camus, entre otros, pues, “la pasión que despierta el fútbol puede incluso, como dice Villoro, ser el factor fundamental en el calendario de las personas y no puede hablarse de este deporte sin pensarlo desde la literatura y la filosofía, no todo es epistemología, también hay que jugar”.

Cuerpo Académico Historia y Crítica de la Literatura
Hispanoamericana Contemporánea (siglos XX, XXI).

Facultad de Humanidades,
Universidad Autónoma del Estado de México.

Dra. Martha Elia Arizmendi Domínguez
Representante

VILLORO EN PERSPECTIVA

MARÍA SELENE ALVARADO SILVA

FRANCISCO JAVIER ROMERO LUNA

En este capítulo veremos en perspectiva el cuento titulado “Los culpables”, donde creemos que Villoro, desde una mirada original, con la necesaria inteligencia para dirigir a sus personajes y teniendo un sentido de la belleza y la suficiente capacidad de plasmar esta mirada, hace uso de las palabras como si no hubiera resistencia del lenguaje, como si todo consistiera en dejar fluir libres ideas y sentimientos; palabras que al tenerles confianza, Villoro permite que anden solas hasta el final. Es probable que, en todo o en parte, vaya calibrado el instrumento para dar mejor cuenta del mundo que quiere narrar; pues la prosa de Villoro tiene la agilidad típica de los procesos mentales en los personajes, la transparencia y la movilidad de su complejo laberinto.

El propósito de este trabajo es mostrar en el cuento el proceso liberador que tiene el sentimiento de culpa a través del enfrentamiento. En artículos anteriores hemos abordado este cuento desde otra perspectiva, ahora nos ocupa descubrir lo más profundo de la conciencia de los personajes. Este relato aparece en el texto que tiene el mismo título: *Los culpables* (2007),

una obra colocada por varias semanas dentro de las diez más vendidas en las principales librerías de México.

Los seis cuentos que integran el volumen *Los culpables* han sido escritos en primera persona; en el cuento del mismo nombre, quien narra es un guionista que edita con tijeras para rebanar pollos y, además, ninguno de los personajes es un escritor profesional: “Mi hermano confiaba en mi conocimiento de los cruces ilegales y en los cursos de redacción por correspondencia que tomé antes de irme de trailerero” (Villoro, 2007: 53). Como se observa, el autor usa la ironía y el sarcasmo.

Villoro es un renovador del género narrativo, especialmente del cuento breve, tanto en la estructura como en el uso del lenguaje. Entrando en el comentario analítico podemos hallar una primera característica que, en este buceo por las mil capas interpretativas ofrecidas por el inquietante cuento, nos presenta el autor: un narrador protagonista afanado por agradar a su hermano, aun en medio de sus “vidas rotas”, y sometido bajo la presión de un sentimiento de culpa que lo atosiga por no atreverse a confesar la falta que generó ese sufrimiento.

Como sabemos, la confesión religiosa busca descargar la culpa a través de revelar el pecado. Villoro, con especial maestría, logra el procedimiento opuesto: sus personajes se inculpan por lo que dicen para justificarse; a partir de la aceptación y reconocimiento de la causa, se convierte en una liberación de la conciencia del culpable. Este proceso lo podemos percibir en las siguientes citas:

En los cambiantes paisajes de esa época mi única constancia fue la cerveza Tecate. Ingresé en Alcohólicos Anónimos después de volcarme en Los Vidrios [...] Estuve inconsciente en la carretera durante horas, respirando polvo químico para mejorar tomates. Quizá esto explica que después aceptara un trabajo donde el sufrimiento me pareció agradable (2007: 52).

Los personajes logran aceptar el sufrimiento como una forma de expiar su vida y sus acciones:

Tampoco así nos llegó la culpa creativa. No sé si sacó esa idea de los castigos en la granja, a manos de un padre de fanática religiosidad, o si las drogas en la costa de Oaxaca le expandieron la mente de ese modo, un campo donde se cosecha con remordimientos (Villoro, 2007: 56).

El siguiente comentario de Álvaro Enríque nos precisa la estructura del libro, el contenido temático y una visión panorámica sobre el propósito del autor:

Los culpables cuenta siete historias sobre la deslealtad y las corrientes subterráneas que desata. Quien engaña o es engañado (y lo sabe) es su propio doble porque guarda un secreto que lo obliga a vivir con un estándar difuso: es alguien distinto que pasa su vida representando al que era antes. Está dividido, o como se dice en la calle con sorprendente sabiduría etimológica: trae al diablo –“el diablo” es, por su raíz griega, el que divide.

Así, las historias del volumen cuentan, traspasadas por una sola posición ética, el ciclo de división y reintegración de una serie de personajes que se han quedado solos porque han dejado de ser quienes eran y no encuentran al que son. Un mariachi tiene que cruzar la frontera final: reconciliarse con la talla más bien normal de su sexo. Un futbolista, en el único gesto humano que le permitió su carrera de máquina de servir balones, sacrifica la gloria de su equipo en un gesto de amistad peregrino y arbitrario. Dos hermanos salvan el abismo que les dejó un lío de faldas escribiendo un guión que los transforma en monstruos. Un agente viajero, cuya estabilidad emocional depende de que su enésimo vuelo llegue a tiempo, lee en la revista de la aerolínea el relato de su fracaso matrimonial y decide hacer de su situación un tropo: que el aterrizaje sea una caída. Un actor casi angélico utiliza

sus habilidades para intervenir en lo real. Un hombre paga una antigua y minúscula deslealtad sexual hacia su amigo sacrificándole una doncella en el cenote sagrado de Chichén Itzá. Todos prodigan o reciben actos vicarios de justicia que los dejarán tablas con la realidad (2007: 37).

Los seis cuentos y la *nouvelle* que integran este volumen de Villoro han sido escritos en primera persona. Como vimos anteriormente, en “Los culpables”, quien narra es un guionista que edita con tijeras para rebanar pollos y ninguno de los personajes es un escritor profesional; si alguno quiso serlo, ha fracasado. Sin duda, Villoro es un renovador del género narrativo, especialmente del cuento breve, tanto en la estructura como en el uso del lenguaje.

Para los creyentes del catolicismo, la confesión religiosa busca descargar la culpa a través de revelaciones. Este proceso se percibe en los siguientes ejemplos:

En los cambiantes paisajes de esa época mi única constancia fue la cerveza Tecate. Ingresé en Alcohólicos Anónimos después de volcarme en Los Vidrios [...] Estuve inconsciente en la carretera durante horas, respirando polvo químico para mejorar tomates. Quizá esto explica que después aceptara un trabajo donde el sufrimiento me pareció agradable (Villoro, 2007: 52).

Tampoco así nos llegó la culpa creativa. No sé si sacó esa idea de los castigos en la granja, a manos de un padre de fanática religiosidad, o si las drogas en la costa de Oaxaca le expandieron la mente de ese modo, un campo donde se cosecha con remordimientos (Villoro, 2007: 56).

Por otro lado, es importante mencionar que los personajes centrales son masculinos, mexicanos y desdichados. Quizá no se debe hablar aquí de fracasados ejemplares, ni tampoco de fastidiosos borrachines de bar, sino

que se trata de seres humanos capaces de afrontar las adversidades que, sin ser decisivas o constitutivas, han de ser resueltas de uno u otro modo, a pesar de que las causas y consecuencias deriven en un sentimiento de culpa, propio o ajeno, para quien se cree o asume como culpable:

Las tijeras estaban sobre la mesa. Tenían un tamaño desmedido. Mi padre las había usado para rebanar pollos. Desde que él murió, Jorge las lleva a todas partes. Tal vez sea normal que un psicópata duerma con su pistola bajo la almohada. Mi hermano no es un psicópata. Tampoco es normal (Villoro, 2007: 49).

Aquí, cabe preguntarnos ¿de qué son responsables los culpables? Quizá Villoro cree que la causa se encuentra en los acontecimientos que rodean su vida o por expresar lo que piensan, sienten y viven. Villoro analiza esta situación como totalmente contraria al culpable católico, quien después de cometer un pecado solo se siente liberado con la confesión “no supe si se refería a su vicio de convertir la culpa en cine o de saciar celos ajenos” (2007: 57).

Sin duda, a partir de una interpretación abierta notamos que para Villoro la culpa es liberadora y no opresora o condenatoria; eso es lo que tratamos de desentrañar en el cuento que nos ocupa.

Consideramos que, a través de los personajes, el escritor busca indagar la forma en que se podría hablar de un momento crítico y revelador. Este momento llevaría a los personajes a expiar su culpa para ser perdonados; no obstante, el autor presenta la manera opuesta: sus personajes se incriminan por lo que dicen “Siempre puedes confiar en un ex alcoholico para satisfacer un vicio” (Villoro, 2007: 57). Con altas dosis de dramatismo, puntería verbal y tensión dramática, Juan Villoro registra la excepcional elocuencia de quienes, para librarse de la verdad que los asedia, se vuelven culpables.

Entre otras historias, el cuento “Los culpables” narra una sobre la deslealtad y las corrientes ocultas que desata quien engaña y traiciona a

Jorge, es decir, el hermano fiel. La relación entre hermanos es contrastante, intensa, penetrable, turbia y clara: “El hermano que me ayudaba a bajarme los pantalones después de los azotes para sentir la fría delicia del río”, el hermano que pateaba ventiladores, el hermano al que “Lo detesté, como nunca lo había hecho” (Villoro, 2007: 55).

Los culpables están apesurados del gesto que les permita volver a una posición de arranque, viendo otra vez hacia arriba, hacia la búsqueda de la esencia de su culpa, y curiosamente lo logran. Nos parece que es la peculiar calidad de la prosa de Villoro la que le permite encumbrar a sus personajes y resaltar sus reflexiones internas en reiteradas ocasiones. Hay muchas situaciones que los hacen sentirse culpables porque creen advertir en sí mismos una tendencia hacia el mal.

Tradicionalmente, los católicos solo rinden culto a Dios; aunque, la adscripción a tan novedosa devoción implica una percepción más amplia del mundo, ya que lo bueno y lo malo se reúnen en un único concepto; pero ¿en qué consiste la singularidad de la mirada de Villoro ante la culpa? Como lectores pretendemos desentrañar e interpretar este sentimiento y ver qué absuelve a los culpables.

La tentación en Villoro es repetir aquello que se rechaza, penetrar en los recintos más secretos y sombríos de la psicología, por lo que nos permitimos aseverar que es alguien igualmente preocupado por los argumentos que por los personajes. Percibimos aspectos que están más en la profundidad que en la superficie del complejo carácter de Jorge, pues “volvía útiles las cosas sin sentido; para él, eso significaba tener talento” (2007: 49). Lo que hace Villoro es dotar a sus personajes de aquellos atributos que les dan solidez, impenetrabilidad, reforzando así los argumentos.

En sentido psicológico, y sin interrumpir la acción,¹ en el texto existe una introspección, sus personajes sienten con profundidad. Lo que sucede es que no se detienen a pensar, falta el repliegue, el paréntesis habitual.

¹ Referida como una tendencia que admite excepciones.

A esto se agrega como otro factor fluidificante el frecuente desapego que muestra por la lógica, entendiéndose como la única de lo que somos capaces, pero atados férreamente a la dura consistencia de la insensatez.

La concentración de verosimilitud y tensión en estas páginas es altísima. Villoro demuestra que está en la cima de su arte narrativo. “Los culpables” dura el mismo tiempo que una confesión vital dictada en unas cuantas palabras esenciales. Si en el catolicismo la confesión lleva a la redención espiritual, en la literatura cuando decimos algo nos vemos condenados a las consecuencias de lo que hemos dicho. El ejercicio de experimentación literaria en el cuento también tiene otros objetivos que van más allá del propio texto, porque Villoro ha tenido que inventar una estrategia narrativa que le asegurara a la vez la hermandad y la verosimilitud, la exactitud, la claridad y el rigor. No obstante, fue cauto, escogió como narrador al personaje más restringido, aquel que permite ver solo lo que se va mostrando y que renuncia a saber más de lo que sabe. De esta manera, consigue dos cosas: delimitar automáticamente el campo visual y preservar una exactitud. Si el narrador abandonara el punto de vista del protagonista, podría tomarse como absurdo, y el cuento perdería gran parte de su seducción.

De todos los elementos, para nosotros, el estético es el más difícil de analizar. Pues, queriendo descifrar el significado de la belleza y la estética para encontrar lo bello en este cuento, podemos aventurarnos a distinguir por lo menos dos tipos de impresiones de belleza: una que depende del lenguaje aparentemente sencillo, pero metafórico, que se disfruta línea a línea durante la lectura, característica bien lograda por Villoro en todo el libro, y la otra que depende de las proporciones, de la arquitectura, y solo se puede sentir cabalmente al final, cuando el último trazo completa el dibujo y la obra puede apreciarse en su totalidad. En cuanto a esto encontramos una música, cierta armonía inasible y seductora que debilita la resistencia a sumergirnos en el vértigo de acciones donde el verbo culpar nos encadena suavemente.

Desde una mirada original y con la necesaria inteligencia para dirigir a sus personajes, teniendo un sentido de la belleza y la suficiente capacidad de plasmar esta mirada, Villoro hace uso de las palabras como si no hubiera resistencia del lenguaje, como si todo fuera un fluir de ideas, sentimientos y palabras que, como ya hemos dicho, van solas hasta el final. Es probable que, en todo o en parte, vaya calibrado el instrumento para dar mejor cuenta del mundo que quiere narrar, porque la prosa de Villoro tiene la agilidad típica de los procesos mentales en sus personajes, la transparencia y la movilidad de su complejo laberinto.

Las reflexiones y cavilaciones que nos inspira la relación entre los hermanos bastaría para llenar muchas páginas, sobre todo el sentir del protagonista por su hermano, ya que Villoro, a través de su prosa, ha construido una relación fraterna, llena de contradicciones: “Mi lealtad hacia Jorge fue no pensar demasiado en los pechos bajo la blusa, las manos delgadas, sin anillos, los ojos que aguardaban un remedio” (2007: 55).

Villoro ha construido las formas más diversas, la temática principal tiene una simetría que guarda relación con la del material narrativo, pero como es lógico, esa simetría también asume un equilibrio entre los personajes. Esto nos ha permitido admirar su generosa perfección, aunque en “El último secreto” aquello que lo hace único e irrepetible permanece intacto, tanto como la culpa.

Es una obra novedosa, rica en imágenes y significado que retrata la culpa con un temperamento sin grietas ni superposiciones, y que aflige al tratar de revelar la otra culpa, entendida en dos niveles: uno superficial, en el cual se narra la historia de un hermano con características y acciones culpables, y otro profundo, difícil de descubrir, donde se encuentra el drama espiritual causado por un conflicto moral que involucra la fe, la duda, el racionalismo y el libre albedrío.

En contacto con el caos que presentan sus personajes en forma de opuestos, aparentemente no-integrables, inmerso en el desorden que para un ser racional puede significar la necesidad de sentirse culpable, el autor

pone a escribir a su protagonista para establecer un diálogo interno, y así, a primera vista, darle forma a lo que no encuentra cabida en el mundo raro y sin sentido de su hermano Jorge: “Regresé a mi silla y escribí sin parar, la noche entera. Exageré mis encuentros eróticos con Lucía. En esa confesión indirecta, el descaro podía encubrirme” (Villoro, 2007: 57). Dice Álvaro Enrigue:

Si Villoro fue desde joven proclive a la meditación epigramática y el vuelo metafórico, en sus últimos relatos el lenguaje está trabajado hasta volverse consistente con la misteriosa psique de sus criaturas, que se salvan –se transforman– casi por casualidad y tal vez sin merecerlo, como si a punta de purgar un pecado hubieran acumulado los méritos necesarios para dejar de ser culpables, para poder ser, otra vez, lo que son y dejar de traer al diablo (2007: 35).

Paralelamente al tema de la culpa, a través de los personajes percibimos en la narración la existencia de un “espíritu” revelador. Según Carl Gustav Jung (1981), el espíritu puede presentarse en la figura de un niño o jovencito. En los hombres puede ser positiva y tiene entonces el sentido de una personalidad “superior”, pero también puede ser negativa y significa, en este caso, la sombra infantil. No se puede afirmar con seguridad absoluta que las figuras de los espíritus sean moralmente buenas. Con frecuencia presentan signos no solo de dualidad sino de malignidad. No obstante, Jung insiste en que las bases generales sobre las cuales se edifica la vida inconsciente de la psique son tan poco firmes que no podemos saber cuánta maldad se necesita para atraer a la bondad ni cuánta bondad es capaz de inducir a la maldad.

Jorge encarna este arquetipo del espíritu en su aspecto negativo; puesto que, al sentirse guionista, su hermano debe trabajar para él. De esta manera, logra que el niño deje ir, deje morir, su mundo luminoso, porque es necesario para esta terrible renovación, de la que nuestro personaje, hasta el

momento, poco conoce; de ahí, el carácter de terrible e incierto: “Mi hermano estaba hecho para irse pero también para volver” (Villoro, 2007: 51).

Ante la fatalidad y la revelación de este mundo tenebroso aparece un nuevo guía, un nuevo espíritu, también con aspecto juvenil, pero ahora manifestando el aspecto positivo y superior del arquetipo que antes habíamos mencionado: “Mi hermano no es psicópata. Tampoco es normal” (Villoro, 2007: 49), también: “Me abrazó como si untarme su sudor fuera un bautizo. Luego me vio con sus ojos hundidos por la droga, el sufrimiento, demasiados videos” (Villoro, 2007: 49). Aunque estas nuevas imágenes aparecen en el mundo consciente del niño como difusas y contradictorias, es el inconsciente el que revela el sentido oculto de tales disertaciones.

Siguiendo a Jung (1981), el arquetipo del espíritu proporciona los medios mágicos necesarios, es decir, la fuerza inesperada e inverosímil capaz de conducir al éxito, que representa una característica especial de la personalidad unificada en el bien y el mal. Así, de manera mágica, el protagonista es hundido por aquello de lo que huye y que en algún momento lo había salvado; de alguna forma, también es empujado al crecimiento, y de nuevo a la terrible renovación: “La soledad te vuelve charlatán. Después de manejar diez horas sin compañía escupes palabras” (Villoro, 2007: 52). Más adelante reflexiona: “Mi refugio era imaginar las cosas. ¿Era ése el vicio al que se refería Jorge? Seguiría escribiendo. Esa noche me limité a decir: Perdón, perdóname. No sé si lloré” (Villoro, 2007: 57).

Aquí se presenta ante Jorge el conflicto entre los dos factores psíquicos fundamentales; por un lado, la conciencia que intenta defender su razón y protegerse por el otro, el inconsciente que lucha por fluir libremente y establecer su dominio. Su reflexión hace referencia a lo tenebroso e incierto del viaje hacia sí mismo, a su inconsciente, al caos, en donde los opuestos no tienen cabida, y en donde únicamente, a través de un proceso de vida irracional se llega a rozar la armonía, expresada en símbolos definidos. Este ha sido, tan solo, el inicio de un camino que trae consigo muchos más obstáculos.

La naturaleza primordial y ancestral del arquetipo del espíritu encarnado en Jorge refleja la noción del autor de lo que para Jung significa el *inconsciente colectivo*, aquel estrato del inconsciente, innato, más profundo, cuyos contenidos son los mismos en todas partes y en todos los individuos.

Las circunstancias separan a los seis hermanos y Jorge se queda como guía del hermano que es el personaje narrador. Jorge se ve envuelto en una profunda soledad, en donde se abandona a una vida banal envuelta de borracheras y fanfarronería. Es esta sensación de soledad la que trae consigo el desasosiego necesario para avanzar en esa búsqueda y experimentar la transición definitiva, el adiós al núcleo parental y sin sentirse culpable.

Jung asevera que los padres son para el niño los parientes más próximos y más influyentes; pero tarde o temprano se reaccionará contra esta influencia. Las imágenes de los padres son alejadas en lo posible de la conciencia, por su influencia persistente y represiva.

En el momento en que Jorge “regresaba a Sacramento con ojos raros” (Villoro, 2007: 51) enfrenta su soledad, también los primeros destellos de una imagen femenina: “tenía que ver con Lucía”, que posee una forma determinada. Descubre que esta imagen abarca, incluso, su propio ser; aunque, finalmente se da el lujo de abandonarla.

Lucía es una personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique de un hombre, tales como vagos pensamientos y estados de humor, sospechas proféticas, captación de lo irracional y relación con el inconsciente. En su manifestación individual, el carácter de ella adopta la forma de la amante: “Estuve a punto de decir que me había acostado con Lucía, pero las tijeras para pollos estaban demasiado cerca” (Villoro, 2007: 56).

Lucía, como todos los personajes del cuento que nos ocupa, representa aspectos positivos y negativos. Por un lado, despliega la representación de un arquetipo que desempeña el papel de poner la mente del hombre a tono con los valores interiores y, por tanto, abrirle el camino hacia profundidades interiores más hondas; por otro, es la mujer que ejecuta encuentros eróticos

con ambos hermanos, haciendo que el personaje central se reconozca como el “hombre repugnante y débil que era” (Villoro, 2007: 57). A través de esta autodescripción, el protagonista logra plasmar la función positiva del arquetipo. Toma en serio sus sentimientos, esperanzas y fantasías, haciendo paulatinamente la única realidad que nos envuelve y puede desplegarse en su forma verdadera.

Dice Jung (1979) que a partir de la introspección y el conocimiento de sí mismo se crea una conciencia más allá del carácter personal. Una función de relación, vinculada a lo objetivo, que coloca al individuo en una incondicionalidad, obligatoria e indisoluble comunidad con el mundo. Aquí podrá, entonces, suceder que el inconsciente produzca contenidos que sean válidos no solo para el individuo, sino también para los demás.

Villoro nos narra: “Durante seis semanas sudamos uno frente al otro” (2007: 53), el principio del fin, el símbolo de la renovación. Un nuevo inicio que debería recomenzar con la muerte de los padres o con la venta de la granja y la reunión de los seis hermanos, que marca el camino hacia la vida, la individuación paralela al nacimiento; bien podría haber sido el resultado de la liberación, pero solamente fue el blanco principal de nuestras proyecciones, porque tiene algo nuestro, algo que no podemos reconocer como propio.

El proceso continúa, y el bienestar que proporciona la necesidad de sentir culpa del personaje nos conduce a los abismos. Pensamos que se trata, en su mayor parte, de la culpa indefinida: “Jorge habló como nuestro padre lo había hecho en esa mesa: nos faltaba sentirnos culpables. Éramos demasiado indiferentes. Teníamos que jodernos para merecer la historia” (Villoro, 2007: 54). El personaje es entonces como cualquiera de nosotros, y una línea ascendente y una línea descendente, suma y también resta. Es fuerte y es débil, todo al mismo tiempo.

El protagonista peleado con la culpa no logra elegir o no encuentra en su capacidad, los remedios adecuados, los que necesita, para liberarla. No tiene la fuerza que exige la liberación. En palabras de Nietzsche (2000),

“lo que no me mata, me hace más fuerte”. Al personaje de Villoro, el obstáculo lo fortalece, la culpa lo forma y conforma.

En el acercamiento al relato intentamos entrar en la culpa del protagonista, pero solo la encontramos como motivo central de la narración, y las implicaciones que ello tiene en la singular experimentación de una identidad fragmentada que pugna entre las más contradictorias pulsiones. Tratamos de abordar una doble interpretación: la de la relación de hermanos y las interacciones entre ambos como instancias complementarias.

Generalmente, el sentimiento de culpabilidad se ve asociado al sentimiento de inferioridad. Debemos recordar que Jorge y su hermano son susceptibles de ser juzgados, principalmente autojuzgados, algo asociado con lo que está bien y mal, de modo que las actitudes contrarias al bienestar en las que están envueltas, acaban incluso generando culpa; para Jorge, la agresividad, el egoísmo a ultranza, la intolerancia hacia los demás, está muy presente, es parte de su carácter. Él nunca trata de aliviarla y esta lo lleva a delinquir.

El sentimiento de culpa se reconoce como una falta de ética que los hermanos experimentan ante las circunstancias, realizando actos poco lícitos, morales o éticos; de hecho, da la impresión de que a veces no es necesario que cometan ningún acto, les alcanza con pensarlo o fantasearlo para que aparezca este sentimiento, y cuanto mayor es el sentimiento de culpa sin sanción, mayor será la trasgresión.

La intolerancia de Jorge nos hace descubrir ciertos deseos inconscientes que entran en contradicción con la ética y la moral que parece impactar al hermano y lo puede llevar a la necesidad de un castigo que conlleva una penitencia. El hecho innegable y necesario en nuestra cultura de que la culpa quede oculta, y no se diga, a fondo.

Por el contrario, nuestros protagonistas confiesan su culpa enteramente, se sienten plenamente identificados con ella, van más allá y parece que la necesitan: “me gritaba con ojos insomnes: ¡Sin culpa no hay historia! El problema, mi problema, es que yo ya era culpable” (Villoro, 2007: 54),

el problema reside en necesitar la culpa como forma de vida, como una manera de relacionarse, de unirse en una hermandad.

Pensando en otros personajes culpables, creemos que los dos más célebres son Anna Karenina y Emma Bovary, quienes se suicidan por razones muy distintas a las del remordimiento: una, afligida por el vacío de su vida; la otra, agotada por las tensiones de la situación que le toca vivir. Sentimiento que no comparten con los personajes de Villoro, a ellos nos les llega el remordimiento ni la liberación ni la representación.

Encontramos también que hay varios personajes que reflexionan intensamente sobre el hecho de que el amor puede ser culpable, no en el sentido cristiano, incomprensible, sino porque puede destrozar la ética y la honestidad en las relaciones entre otros personajes, pero los hermanos creados por Villoro no nos permiten ver el origen de su sentimiento.

El perverso y prepotente Jorge tomará de la personalidad de su hermano un intento de redimirse; a partir de ese momento queda sellada su hermandad; el hermano sobrecargado de nuevos símbolos, fascinante y terrible al mismo tiempo, trata de seguir la imagen de Jorge. Así es como se deja saquear y robar de tajo: “Jorge le hizo cortes al guión con las tijeras para pollos. El más significativo fue mi nombre. Él ganó dinero...” (Villoro, 2007: 57).

Es de suponer que la mayor parte de los problemas de conciencia del protagonista, su búsqueda por agradar y ser aceptado por su hermano, han sido sentimientos experimentados por todos en la propia existencia. De este modo, partiendo de lo particular a lo general, muchas personas pueden verse identificadas con las inquietudes del protagonista y de Jorge, con su negativa a la felicidad y a aceptar “un trabajo donde el sufrimiento me pareció agradable” (Villoro, 2007: 52).

En nuestra cultura la culpabilidad es un sentimiento fácil de adquirir, pero es muy difícil de erradicar. Hay que conocerla para superarla. “El crimen no cuenta. Necesitamos una culpa superable” (Villoro, 2007: 56). Como podemos darnos cuenta, sus “culpables” son personajes que no

necesitan justificar o arreglar un conflicto y por eso ofrecen la culpa sin redención; al final muestran algo que no querían revelar y que, con este análisis interpretativo, logramos descubrir.

Hemos tratado de estudiar desde ángulos diversos, la culpa de “Los culpables”, comprender cada parte y desentrañar el funcionamiento del mecanismo total. Aún así, queda la sensación de haber afanado siempre sobre la misma situación, las indiferenciables caras de una esfera. Parece que descubrir el origen y la culpa pertenece a otra historia y se hace evidente que ese mundo culpable es lo que se cuenta, y se nos va sin captarla en su totalidad.

De manera general, en la literatura notamos que sobre el tema de la culpa, los personajes se redimen o escapan de la pena, ya sea por medio de la confesión, la expiación o actos que llevan al extremo, como el suicidio. Naturalmente, estas características tienen sus raíces en creencias tradicionales, sobre todo, de carácter religioso. En “Los culpables” este sentimiento debe verse desde otra perspectiva: la culpa es un don, una voz interior persistente que pretende hacernos tomar conciencia sobre un “algo” que no hemos alcanzado y seguiremos buscando para redimirnos, para salvarnos.

Sin duda, es un cuento que terminará por releerse, siempre con mayor deseo de encontrar respuestas para no seguir sintiéndonos culpables. Como lectores consideramos que la conciencia sigue perteneciendo al autor, porque la sensación de extrañeza continúa hasta que la conciencia se rinde y, entonces, surge la culpa que es compartida con el lector.

BIBLIOGRAFÍA

- Enrique, Á. (2007). “*Los culpables*, de Juan Villoro”. *Letras Libres* [En Línea], núm. 107, noviembre, México, Editorial Vuelta, pp. 34-37. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/los-culpables-juan-villoro> [consultado el 7 de septiembre de 2016].
- Jung, C. G. (1979). *Los complejos y el inconsciente*. Madrid: Alianza.
- _____. (1981). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt.
- Nietzsche, F. (2000). *Obras completas*. Madrid: Edimat Libros.
- Villoro, J. (2007). *Los culpables*. México: Almadía.

**ESPACIO NARRATIVO EN ARRECIFE
DE JUAN VILLORO**

**MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ
GERARDO MEZA GARCÍA**

*Pasé la primera parte de mi vida
tratando de despertarme y
la segunda tratando de dormirme.
Me pregunto si habrá una tercera parte.*

Juan Villoro

Juan Villoro es un escritor experimental, y es en esta línea donde lo ubicamos, pues, al escribir, su único límite es el lenguaje, que al trabajarlo, cual artesano, convierte los guijarros en finas joyas para fundamentar como materia el elemento que provoca la creación de mundos posibles.

El fenómeno de la escritura es una forma de apropiarse de esas otras realidades, que al reinventarlas produce la experimentación artística; de ahí, lo dicho líneas arriba. Además, al pertenecer a cierta cultura, proyecta toda una tradición, donde los espacios ficcionales son referencia de aquello que lo ha definido como individuo y como escritor, conformando un universo literario propio, con la suma de valores, de generaciones, de

culturas y experiencias. Así, la intención del presente artículo es mostrar la forma en que Villoro, desde el polo artístico, desde su escritura, recrea espacios y realidades que hemos de ubicar en *Arrecife*.

Arrecife es una obra de desdoblamiento en la que el autor se proyecta en sus personajes, Mario Müller y Tony Góngora. Ellos tienen serios problemas de identidad debido a que son sobrevivientes de una generación conflictiva, que buscan en las drogas un posible encuentro consigo mismos. Ambos, exintegrantes del grupo de *rock* Los Extraditables, se reencuentran frente a una posibilidad de vida en el Caribe mexicano, en la zona maya, donde son empleados de un hotel con características particulares. El *resort* La Pirámide ofrece constantes peligros a sus huéspedes, quienes van en busca de una alta tensión: convivir con animales venenosos, jugar a la ruleta rusa, bucear en el arrecife junto a extrañas y peligrosas especies. Tony ha perdido un poco la memoria debido al exceso de drogas y es Mario quien lo ayuda a salir de ese letargo.

Tony Góngora no tiene un oficio definido en la vida, solo se ubica como un eterno vagabundo que le gusta viajar por espacios desconocidos. Este complejo de identidad le crea problemas de percepción del mundo, como diría David Hume: “no somos más que un cúmulo de percepciones múltiples y jamás conseguimos siquiera atisbar la propia identidad de modo directo y sencillo como algo invariable y constante” (Fadanelli, 2012: 35); así, el personaje ficcional trata de descubrir o inventar un sentimiento de identidad que lo orilla a cometer una serie de acciones que lo conducen a conflictos mayores. Este problema del personaje narrador lo ubica dentro de lo grotesco literario, que entendemos como las acciones o reflexiones ridículas y extravagantes, toscas y de mal gusto, donde los protagonistas llegan, incluso, a lo monstruoso, ya sea física o psicológicamente.

El espacio en esta novela, como lo indicamos en párrafos anteriores, está circunscrito a lugares conocidos por el narrador intra y autodiegético, ya que relata sus experiencias en La Pirámide. El narrador abusa de la descripción para que el lector real reconozca la atmósfera que sirve como

escenografía al relato, a este elemento descriptivo Luz Aurora Pimentel lo llama espacio pantónimo por tener la capacidad de permanecer implícito en toda la historia. Para Philippe Hamon, la descripción resulta de la conjugación de los personajes con el decorado, un ambiente, un paisaje o una colección de objetos. La referencialización combina la imagen discursiva con los mundos posibles. Así, el espacio en *Arrecife* se hace temático al determinar gran parte de la historia, o qué sería del hotel sin el propio arrecife de la Riviera Maya, sin el acuario, sin sus bares y restaurantes, sin los paseos para atrapar especies en peligro de extinción. La espacialidad, vista de esta manera en la novela, es dominante y determina la historia, es un espacio marco y un espacio tema.

La Riviera Maya será un motivo constante en la novela. El Caribe, lugar de ensueño, de diversión, buena comida, playas hermosas, mujeres exuberantes y extravagantes es lugar de las transformaciones más importantes de los protagonistas, como diría el compositor Agustín Lara, refiriéndose a Veracruz: "...algún día hasta tus playas lejanas tendré que volver". Nuestro narrador protagonista siente que ha encontrado su identidad en este puerto, pero piensa que la conciencia de quién es lo llevará a la muerte, cosa que le preocupa, por lo que asegura que jamás regresará a este lugar.

La historia se corta abruptamente cuando un buzo es asesinado. La policía, como siempre, no sabe ni descubre nada. Mario Müller le confiesa a Tony que el asesinato ha sido fríamente planeado por Peterson, excombatiente de Vietnam y dueño del hotel:

Mi valoración de Peterson no cambió demasiado al enterarme del más definitivo de sus actos. El sacrificio de Ginger Oldenville me parecía siniestro, equivocado, no merecía eso. [...] Quise detestarlo y no pude, no del todo. Quizá me conmovió el dolor acumulado, la soledad, la larga paciencia para llegar al momento en que creyó cumplir con su deber. Ese delirante esfuerzo me impedía odiarlo y, sobre todo, me hacía pensar, con una mezcla de asco, pánico e inmerecido placer, que de haber vivido más tiempo en

La Pirámide, y siendo otra la víctima y otras las causas, tal vez yo habría hecho algo semejante (Villoro, 2013: 225).

Tony se coloca en el lugar del asesino y se compara con él. Justifica el asesinato del buzo cerrando el hotel debido a los cambios climáticos, trata de blancas y a su uso para el lavado de dinero de políticos o del narcotráfico. ¿Acaso hay alguna diferencia? Mario le dice a Tony que tiene un cáncer muy avanzado y que está preparado para morir en el mar y no en una cama de hotel. También le confiesa que tiene una hija. Imelda, que vive en un albergue para niñas, le pide que la adopte:

La directora me esperaba en la puerta del albergue [...]

Me llevó a su oficina. Habló de lo mucho que apreciaba a Irene Müller, lo inteligente que era, lo bien que había evolucionado.

–¿Por qué confían en mí?– le pregunté.

–¿Usted no confía en Usted?– sonrió.

–No mucho.

–Confiamos en usted. Tenemos información. Este es un centro de alta seguridad– habló con suficiencia en el tono de una especialista que no está dispuesta a comprometer la calidad de sus datos.

Me dio documentos y una cartilla de vacunación, repasó el rendimiento escolar de Irene, su historial clínico, todo a un ritmo de vértigo, como si yo fuera dueño de una retentiva superior.

Luego agregó con benévola sabiduría:

–Sólo hay un consejo para la paternidad: improvisación total (Villoro, 2013: 229).

Tony sabe que al llevarse a Irene y a su institutriz Laura a la Ciudad de México, jamás volvería a la Riviera Maya, no piensa regresar nunca, pues por sus vivencias sabía “que la nostalgia de un lugar sólo enriquece mientras

se conserva como nostalgia, pero su recuperación significa la muerte” (Vila-Matas, 1995: 11).

La evidente referencialidad tiene un tono irónico de aparente oxímoron, ya que la ironía se vislumbra en la contradicción entre el lugar nostálgico y paradisiaco, y al que no piensa nunca volver, como dice Wayne C. Booth: “todos los significados literarios [...] son una forma irónica encubierta, ya sean intencionados o no [...] por tanto toda la buena literatura es irónica” (1986: 33-35). Este tono irónico prevalece en todo el relato y al combinarse con lo grotesco hace muy amena e interesante la lectura.

Juan Villoro pone en relieve los aspectos aparentemente más ocultos de la realidad, la ficción que nos presenta a través de la escritura es tan deslumbrante que a nosotros, lectores comunes, nos adentra al pensamiento de los personajes a través de la exposición de su conciencia, orillándonos a identificarnos con sus actitudes, egoísmos, temores, preocupaciones, envidias y anhelos. El mundo inquietante que ha construido tiene en nosotros el efecto semejante a un hechizo que ha venido a cambiarnos la existencia.

El juego con el tiempo produce una ruptura de orden cronológico. Utiliza constantemente anisocronías; de hecho, la narración inicia en un tiempo no muy lejano cuando Tony dialoga con Sandra, la maestra de aerobics del hotel, con quien tiene tórridos encuentros. Así, el manejo del presente de la enunciación con las analepsis son tan frecuentes que el lector no tiene otra postura que la de tomar partido a favor de Mario y de Tony; este último quien empieza a contar su vida, esta historia relatada da saltos desordenados en el tiempo, siempre asumiendo la tarea del protagonista que es la de vivir su presente bajo la amistad, el amor y la redención. Nosotros, los lectores, leemos la historia en un aquí y un ahora, como dice San Agustín: “sólo existe un tiempo, el presente que siempre se asume como un presente pasado, un presente presente y un presente futuro” (Garrido, 1997: 39).

Lo grotesco, que raya en lo irónico, es que este narrador protagonista, casi un demente, solo se dedique a relatar su vida, la que se supone ha olvidado, y a vivir el momento, a disfrutar la vida, a posesionarse del hotel como cualquier trabajador enajenado por sus labores.

En gran medida, esta forma narrativa nos seduce. Esta seducción tiene por base los cambios del ritmo del lenguaje de una duda provocativa, de la presentación de un símbolo, de un guiño, de la aparición de elementos extraños, ilógicos, subversivos, que desbordan el curso de los acontecimientos, la muerte y la adopción. La seducción se despliega a partir de las escenas iniciales cuando vamos entrando al espacio cerrado de la narración, donde todos los artificios literarios están dirigidos a provocar un efecto sorpresivo al final del texto, al sumar una intención del autor con las impresiones del lector:

–Hay que regresar por las cosas– Laura señaló los bultos al borde de la pista.

–Regresa tú– se quejó Irene.

Laura dio unos pasos hacia los bultos. Luego se detuvo y se volvió hacia mí, interrogándome con la mirada.

–Estoy muerto– le dije.

–¿Otra vez?– sonrió.

–Para siempre– contesté, y fui con ella (Villoro, 2013: 239).

Estas aparentes incoherencias son las huellas del espíritu del autor proyectadas a través de la escritura como una comunión de lo extraño entre dos mundos: uno reconocido y otro paralelo e imaginado. Este último nos hace sentir que el paralelismo de mundos posibles nos transforma como individuos de uno real; es decir, trasgrede nuestra visión de la realidad. De esta manera, para nosotros lectores, el lenguaje se convierte en creador de universos. Tenemos mundo porque el lenguaje nos hace estar en él. A partir del lenguaje del otro, del lenguaje extraño, de la conversación

—que a fin de cuentas eso es el texto literario— se permite la creación de un mundo. Entonces, estas “aparentes incoherencias” no son sino nuestros fantasmas ocultos, nuestras perversiones.

Provocación, seducción y violencia son los ejes temáticos con los que Villoro construye la novela. Estos ejes ayudan a mantener la atención del lector, hechizándolo de principio a fin. El juego temporal hace que la historia del protagonista se esté narrando desde dentro, y nosotros no tenemos por qué no creer en su información, ya que nos hace ver las profundidades de la realidad humana. Tony relata su tragedia no por ser solidario con su amigo muerto sino para salvarse de su propia conciencia ahora que ha adquirido una identidad. Hay una actitud individualista en su quehacer sin ningún espíritu de solidaridad con la gente que le rodea, salvo un amor que empieza a sentir por Laura, institutriz de Irene. La muerte de su amigo es un aprovechamiento para que él subsista en las mejores condiciones, refugiado en una ciudad que es constante en la narrativa de Juan Villoro.

La recurrencia a lo insólito, el uso constante de ironías, consolidan la prevalencia de lo grotesco en la novela, como ejemplo está el juego con Mario, al declararlo muerto antes de fallecer en un supuesto accidente en el mar. La muerte, a fin de cuentas, es una ambientación de lo ridículo y lo extravagante, como dice Guillermo Fadanelli:

Un día más de vida anuncia otro siguiente, que a su vez es la entrada a un futuro que nunca parece terminar porque se concentra en un presente doloroso y eterno. Los diarios no dicen nada nuevo pues encarnan la muerte que se describe a sí misma con una exactitud que aterraría a los temperamentos más serenos (2012: 29).

En *Arrecife*, Juan Villoro nos proporciona una constante tensión que nos permite avanzar en un viaje abierto, cuya conclusión se puede posponer o dejar para otra novela. De ahí que muchas veces uno como lector no

quiere que termine, es tal nuestro interés por las peripecias del mundo relatado que abandonar la lectura resulta, incluso, doloroso.

El hombre es visto en esta obra como producto de una limitación de las estructuras geográficas e históricas que lo condicionan y le dan definición de ser social. El autor, por medio del narrador protagonista, se desdobra en otro a través de su propia escritura, dándolo a conocer con una profunda ironía que frecuentemente, como hemos corroborado, cae en lo grotesco. La historia relatada tiene la capacidad de ser y no ser realidad; es decir, es un estar sin estar, un habitar el espacio de lo real aspectualizado en la Riviera Maya, y de lo imaginario sin más convenciones que las establecidas por el oficio del escritor. La obra es una ironía de la vida, que puede significar estar más cerca que nunca del espacio imaginario a través de la escritura.

Arrecife no es una novela de nostalgias sino de situaciones bochornosas e increíbles en donde el autor da rienda suelta a sus fantasmas y los ficcionaliza a través de la historia de Müller y Góngora, historia de mundos posibles que parecen reales, y que la acercan, por su constante ironía y sarcasmo, a lo grotesco.

Concluiremos afirmando, junto con el novelista Xavier Velasco, que la historia narrada en esta novela contiene peripecias que, aunque parecen imposibles, no dejan de ser verosímiles:

La originalidad de una fechoría –valga decir de su mérito– consiste en ser posible, pero no probable. Sobre todo cuando lo que uno intenta es aplicar profundas correcciones ortopédicas y, para bien de todos, estéticas sobre el mapa contrahecho de la realidad– Leemos, escribimos, creemos la ficción justo porque parece más posible que probable, y está así condenada a ocurrir en esta estrecha franja donde la realidad rebosa maravillas, cada una posible por improbable. Tal es la felonía: intuir, construir, contar una verdadera hormada por mentiras (2007: 15).

De esta manera, Juan Villoro se proyecta como representante y continuador de la tradición literaria mexicana. Su nombre estará al lado de otros grandes como Carlos Fuentes, Octavio Paz, Juan José Arreola, Juan Rulfo, José Emilio Pacheco, Carlos Montemayor, Carlos Monsiváis, por mencionar a algunos.

BIBLIOGRAFÍA

- Booth, W. C. (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Fadanelli, G. (2012). *Insolencia, literatura y mundo*. Oaxaca: Almadía.
- Garrido Domínguez, A. (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- Velasco, J. (2003). *Diablo guardián*. México: Alfaguara.
- Vila-Matas, E. (1995). *Lejos de Veracruz*. México: Random House Mondadori.
- Villoro, J. (2013). *Arrecife*. Barcelona: Anagrama.

DE CONFERENCIAS Y PARAGUAS. DESPLAZAMIENTOS ÉSTICOS A PARTIR DE LA LLUVIA

LAILA CORA

[...] *el primer sorprendido es el que habla.*

Villoro

El pequeño formato con el que se sacó a la luz *Conferencia sobre la lluvia* de Juan Villoro es de esos materiales que aún dan la oportunidad de desear algo en el ámbito literario. De inicio, no desde la clásica idea de la búsqueda del saber o el entretenimiento, ni siquiera para encontrar palabras que nos resulten semejantes, porque la lectura, independientemente del texto que sea, muchas veces se activa pensando que *nuestra verdad* se encuentra en algún lugar del mundo, hurgamos en las bibliotecas con la esperanza de encontrar al *autor semejante*.

Juan Villoro, escritor de tan creciente legitimación y estima en los círculos literarios y ensayísticos más exigentes, por lo menos en nuestro país, nos presenta gráficamente esta pieza como la unión cuasi perfecta del saber, el entretenimiento y una verdad. Anhelos que regularmente activamos cada vez que abrimos esas páginas encuadernadas (libros, periódicos, blocs) y las llenamos de nuestro tiempo. Tal vez eso hace tan difícil

sostener la lectura como un hábito, porque la búsqueda de nuestra verdad es, mínimo, una tonelada de la que nos vaciamos, y que no cualquier par de manos u oídos soporta. Porque tampoco existe en la actualidad reloj alguno que nos alcance para dejarnos llevar por las palabras.

Escindido en una sorprendente esquizia descubierta, casi hasta el final de esas cuartillas, Juan Villoro se nos presenta corriendo entre telones. Es preciso encontrar en tal comportamiento, analíticamente denominado como esquizofrenia, la cuestión de que las traducciones al español de los encuentros de Sigmund Freud y Jacques Lacan con los relatos de *lo roto* (escisión) y *la des-integración* (esquizofrenia) se vuelvan los sinónimos perfectos de la creación y el padecimiento por el saber, pero nunca de la enfermedad. Este escrito es materia de reflexión paradójica, a partir de la historia de bolsillo que nos ofrece el pretexto de la lluvia. Entre cada párrafo descubrimos a Villoro como *escritor, protagonista* (hogareño bibliotecario) en un guion performático, sobre todo, como un *conferencista*.

Escritor literario, porque, al relatar un *chubasco* no deja de susurrar al oído la idea que tiene sobre *otro* personaje que aparentemente no existe o no conoce, pero del que muestra saber hasta el último detalle, incluso, cuando se queja de los “arcaísmos” y las “metáforas abaratadas”, aunque como mero acto de dispensa, puesto que no renuncia a ellos, por el contrario, los actualiza y los enriquece mediante su propositivo trabajo de matización.

Protagonista, ya que nunca se escribe de lo que no se ha vivido. Eso no se encuentra en el “puro” imaginario sino en el estado *deseado*.

Conferencista, porque para él, los artistas contemporáneos tienen cada vez más cercana la deliciosa amenaza de encontrar en dicha *actividad académica* la oportunidad de disfrutar en vida los debates creados por la obra: “[...] pero prefiero hablar en salas pequeñas, que pactan con la discreción y sólo a veces alcanzan la cifra excesiva de diecisiete o dieciocho escuchas” (Villoro, 2013: 13).

A últimas fechas, en Toluca llueve como en la Birmania de Neruda, donde el protagonista nos cuenta que Pablo encontró la inspiración para describir su *Residencia en la Tierra*. En ese librito de 16 por 11 centímetros, la conferencia es un suceso que enmarca algunas coincidencias en una atribulada y trémula presentación que hace notar a los espectadores. El estar de pasada, los acarreos estudiantiles, el cumplimiento de metas organizacionales o simplemente la necesidad de dejar de ser amateur (que Roland Barthes atribuía al hecho de abandonar el anonimato en algún momento para todo aquel cuyo destino lo ha colocado en la demanda de la civilización) se parecen a lo que el conferencista comenta dirigiéndose a alguien del público:

Considérame un romántico, un iluso, pero necesito al otro para decir algo que sólo se me ocurre mientras él se acomoda o tiritita en su asiento. ¿Quién soy yo para el despistado que trataba de protegerse de la lluvia con un periódico y llega a la sala con un trozo de la sección deportiva embarrado en la mejilla? No me conoce, no se interesa en mis asuntos, pero incluso con esa persona puede surgir un vínculo. La conferencia es eso: un vínculo entre el que sabe y el que puede hacerlo, una transfusión cerebral. No es un gran arte, reconozcamos la humildad del género [...] Nadie descubre la penicilina en una conferencia (Villoro, 2013: 17).

Así surgen en Villoro las paradojas que pueden ser planteadas en 61 páginas. En la 17, cuando el vínculo interpersonal no es personal sino pensado, la idea de saber consiste en un ejercicio solitario, aunque provenga de una interacción la mayoría de las veces emergente y donde la humildad del género artístico, a diferencia de las grandes artes (la cultura), tiene por finalidad el que todos en calidad de escuchas terminen por esbozar la fórmula de lo que pudiera ser su penicilina.

El hecho de que allí se describa esto como una actitud romántica hace indispensable insistir en que podríamos comenzar a forjar de una vez por

todas las mesetas que reconozcan las aplicaciones epistemológicas que la “mera narrativa” creativa ha dedicado desde siempre a la reflexión teórica. La conformación de las humanidades *cre-activas* como los conocimientos y saberes indispensables para la ciencia, y toda acción que conforma cualquier sociedad, es un hecho que cada vez menos, aparentemente, pasa inadvertido; sin embargo, y aunque para los ejercicios académicos alrededor de las humanidades se viene convirtiendo en la *summa* importancia, seguimos notando pocos avances que den indicios de verdaderas transformaciones respecto a las percepciones político-sociales cotidianas para con dichas contribuciones.

Aun ahora, humanidades tales como las artes, no cuentan con dicho reconocimiento de forma permanente, a tal grado que sigue existiendo un enorme desequilibrio entre los apoyos que se les asignan por lo menos a nivel universitario y profesional, como si se tratara tan solo de estudios de pequeñas sectas que deben autosustentarse o, en el mejor de los casos, validarse como los folclóricos canapés de todo acto político serio.

Todo ello equivale a reducir el trabajo académico de ciertas humanidades al modo del ornamento cultural. La cultura que parece seguir entendiéndose como una serie de tradiciones y manifestaciones que generan identidades (por no decir estereotipos inamovibles) que se van catalogando en estilos aceptados solo por las historias ortodoxas. Es así como cualquier estudio cultural emergente se acepta como cultura seria y digna.

Con el texto de Villoro, podríamos pensar las artes visuales como conferencias, aquellas *puestas* cuya escena es una mesa donde “el que habla [...] propone un pacto, es alguien que presta lo que sabe” (2013: 18). Incluso, valdría la pena pensar la pieza como un arte visual, debido a su dibujo de *esceno-graphías*.

Seguramente la actitud abnegada de un bibliotecario raya en la subestima. Solo allí, la *Conferencia sobre la lluvia* pudiera mostrarnos su intención de librar a la conferencia de los estantes de los libros teóricos o tesis, que pasan a veces siglos sin que un ser humano vacíe su tiempo

sobre ellos. Pero ya es imposible desprender en estos momentos a la obra de un determinado intento de posicionamiento político, sobre todo si pensamos que la figura de Juan Villoro se debate entre el periodismo y el arte. La esquizofrenia como ese temperamento inconsciente, incurable, irremediable se mostrará a como dé lugar.

Es imposible definir a un autor en este texto, en eso reside su mérito, pero también su cobardía. Es esquizofrenia porque no puede acusársele de sublevación, no obstante, también pudiera ser táctica de enunciación, ese estado propuesto por el psicoanálisis en donde el sujeto logra por momentos atravesar el velo de la demanda social y, aun jugándose la vida, se atreve a pronunciar en voz alta, en unas cuartillas, lo que subsistirá en la posteridad como huella de que no todo se queda en el olvido, y de que cualquier sujeto por más anónimo que parezca es consciente de los acontecimientos políticos que lo rodean.

Las artes y la academia sufren siempre el efecto social de la intimidación. De esta manera surgen los géneros y los estilos de estudio como modos inquisitivos de ocultamiento y veladura; sin embargo, no es que con ello desaparezca su verdadero potencial ético, lo insurgente de la lectura y la escritura como manifestación *cultural-visual crítica*.

Si en algún arte se nota con mayor fuerza la falacia de que exista el mero ocio, el entretenimiento puro o la acción sin pretensión, ese arte es la lectura de un libro, más aún, en el siglo XXI donde las revistas, las tiras cómicas y hasta los catálogos comerciales han sido ya desvestidos. Pueden revisarse desde su nivel más culposo de lo adquisitivo, hasta la complejidad de detonaciones epistemológicas que confirman la intención de la imprenta de que nunca ha podido alejarse de la irremediable debacle entre la evangelización y la insurrección.

En estos tiempos, en efecto, no se puede buscar la originalidad a ultranza, y si bien no se puede ser tan grandilocuente, no es por modestia, por control de la voluntad y la egolatría, es porque en el 2016 ya no hay nada más grosero, cínico y obsceno que lo dicho por el representante en el poder,

por lo menos de nuestro país, aunque ya sepamos todos (a mayor o menor dimensión) que siempre se encuentra a expensas de una bestia mayor.

Las conferencias ya no deberían ser el ejercicio académico entre semejantes, sino también las grandes masacres verbales, letrales que, si algunos sistemas de poder utilizan para consolidar la humillación de toda una nación, para los estudiantes universitarios debieran ser su principal modo de operación, especialmente de aclaración de las verdaderas posturas populares.

Por otra parte, las conferencias de los sistemas de poder tienen de su lado la manipulación de los más arcaicos, pero también los más eficaces medios de comunicación: los noticiosos. Estos últimos son los que menos utilizan los universitarios. Aquí es donde notamos, dentro de la institución, poca solidaridad entre las humanidades, ya que si bien la *comunicación* está entre ellas, casi siempre se encarga de aprender a cooperar con aquellas instancias de relatos manipulados, en vez de generar foros cuya finalidad sea la de volver noticia las relatorías, las historias, las versiones, las obras escritas por sus colegas.

A pesar de la aparente variedad de medios de información con los que contamos, la mayoría de ellos, en concreto las redes sociales en su multiplicidad y principal cualidad de la masificación, generan por ahora materiales rizomáticos, como la metáfora deleuziana, que son maravillosamente sublimes, pero como vivencias políticas son el mayor desastre distractor que han puesto en nuestros dedos. Nuestros tuits, *hashtags*, *trend topics*, actualizaciones de muro, creación de eventos o marchas en el transcurso de tan solo unas horas se pierden en el gran espacio virtual. Allí nuestras contribuciones escritas están asimismo amenazadas por las puritanerías de la obsesión ortográfica y la medida de la civilización de doble moral. Si no se cumple con utilizar correctamente las reglas y normas gramaticales, o se comete el pecado de soltar una que otra majadería

o algún “meme”, inmediatamente pasamos al mundo de lo inválido, lo inverosímil, lo irrisorio y, por supuesto, ese comentario queda fuera de todo ejercicio teórico crítico.

Los lectores de las redes sociales (y las pequeñas conferencias, máximo de dieciocho personas) podrían ser los responsables de cambiar el modo de aprender, de reaccionar y movilizar en diferentes direcciones al mundo, pero son los primeros en coartar a sus semejantes. Con ello, no solo reafirman que los únicos escritos-visuales trascendentes son aquellos provenientes de fuentes famosas o con reconocimiento oficial, además no le permiten a las redes sociales ser industria del entretenimiento, si acaso del desahogo, tampoco las legitiman como herramientas de revolución social de la universidad pública:

¿Quién es el autor de un chiste o de un rumor? Nadie. Los chistes y los rumores carecen de autoría; sólo tienen portadores. Como los virus. La conferencia es eso: una transmisión, un contagio. Hay charlatanes que se creen elegidos por la peste y hablan como si pudieran intoxicar a sus oyentes. No es bueno ser tan grandilocuente. Las conferencias deben ser virus soportables. Como mucho, provocan estornudos. Para eso sirve que algunos asistentes estén mojados (Villoro, 2013: 19).

Hasta 2013 todo iba bien con este párrafo. Los virus inofensivos de la gripe, los conferencistas como personajes bonachones, cuya estética se refería aún a la belleza inofensiva de un ciervo, pasaron en 2016 a la escena pornográfica codependiente de la rémora del tiburón. De esta manera, la práctica de las humanidades en un país donde las ideas críticas evidencian el sostenimiento del poder en el más entrópico y parásito personaje sobre la faz de la tierra no nos ha dejado más que los ejercicios humanitarios de alcances privatizados:

Te preguntará si no he tenido la tentación de escribir un libro, si no he querido ser, también yo, esa variante sublime del mamífero: un autor. ¡Para nada! No necesito herrar un volumen con mi nombre como una res que va al matadero. Porque eso es el mercado, no me digan otra cosa. Un astrólogo que cura la melancolía con té de pelos de elote puede escribir un libro más exitoso que un genio. El éxito es la estadística de los cretinos. ¡Amo los libros! (Villoro, 2013: 20).

Aquí, Juan Villoro escritor se descubre, ese que cada semana le dedica unas líneas al medio noticioso del *Reforma*, tanto para hablar de José Agustín o Juan Gabriel como del “patriotismo estomacal”. Siempre procura la medida; tal vez por ello ha logrado colarse poco a poco entre los que pueden ser nombrados, y no desaparecidos. Usa el mismo tono resumido del cuento, cómico, con aparentes escenarios inofensivos como son el cine nacional y el “panqué con chochitos”, pero culmina dando un pequeño atisbo de insurrección, en este caso, con algo de lo que podríamos denominar (a fin de provocar a los científicos) *selacotirria* (una burlesca forma para hacer referencia a la *selacofobia*, “miedo irracional a los tiburones”). Como buenos mexicanos, que por cuestión de deseo, somos de esos pocos que todavía queremos sentirnos patriotas y compartimos la utopía de sostener un amor por el lugar protagónico que sustenta nuestra *Residencia en la Tierra*:

Todo esto viene a cuento porque México perdió una oportunidad de demostrar su sentido de la soberanía con la visita de Donald Trump. En un tuit, el poeta y ensayista Luigi Amara sugirió que la única razón para agasajar a ese invitado indeseable era ofrecerle un agua de limón con chía y salmonelosis. Por su parte, Gil Gamés opinó en Milenio que la ocasión se prestaba para ofrecer un menú con torta de chilaquil acompañada de mezcal Tobalá con víbora de cascabel. Un banquete desafiante habría servido para advertirle a

Trump que Estados Unidos nos podrá quitar la mitad del territorio y poner un Walmart en cada colonia, pero jamás conquistará nuestras entrañas.

Último bastión de resistencia, la comida muestra lo que somos. Por desgracia, Trump no conoció nuestra verdadera mesa de negociación, donde el olor del epazote se mezcla con el chile de árbol.

Carecemos de las tres variantes de la política: la exterior, la interior y la intestinal (2016).

Lo de un investigador es irreductible a la creación de imágenes. Primero nació la propuesta de los escritos manifiestos durante las vanguardias que, sumados a las graffías y teorías, devinieron pensamientos. Con letras acuñadas por el grupo de trabajo liderado por José Luis Brea, a principios del siglo XXI, se presentía el accionismo denominado *estudios visuales*, lo que ya se ha mencionado antes bajo la idea de *estudios cultural-visuales críticos*: “Todos los hombres somos iguales bajo la lluvia” (Villoro, 2013: 23). Esto se asemeja a lo proclamado por José Luis Brea:

[...] prefiero simplemente dejar todas estas preguntas en el aire, preguntas sobre las que en todo caso estoy seguro de que se producirán muy pronto respuestas muy dispares, muy divergentes. Las que den los “trabajadores especializados en la producción de efectos de significado cultural a través de la visualidad” –antes “artistas”– en los próximos tiempos serán sin duda importantes. Pero la verdadera respuesta no estará en ellos y su trabajo, ni aún en el que hacemos nosotros, el análisis y la crítica cultural. Sino sobre todo en las orientaciones y el sentido que de su relación con los imaginarios de su tiempo, el nuestro, vayan decidiendo, por sí mismos, el conjunto de los ciudadanos. Son ellos en su conjunto quienes tendrán la última palabra (2007: 190).

Por demás interesante, ambos proponen lo que constituye un ejercicio humanista que depende del aislamiento, pero donde se establecen vínculos objetuales como con las goteras, los anteojos o el cristal:

Despersonalizar, *despsicologizar* de una maldita vez al saber, su producción, la forma de su territorialidad, la presuposición de su organicidad y pertenencia a la circunscripción de la biología pura, *nuda*. No hay tal, y toda inteligencia es juego de artificio. No hay otra vida para lo psíquico que esa instrumentalizada de los aparatos (abstractos, pero efectivos). No hay inteligencia sino artificial, y lo que llamamos vida psíquica es la travesía que un ciclo de producción retroalimentado efectúa negociando la producción innovadora de formaciones de discurso, y el modo en que ellas se encastran en alienaciones, dispositivos, objetos, operadores de producción de mundo que a su vez se constituyen en los mismos generadores del *sentido* –a cuya pasión por otro lado invencible siempre responden. [...] ese juego de apertura de la forma de su presente entre un memorar la cristalización espesada de su pasado inmediato con la prefiguración virtual de su proyección indecisa, futura, como innovación de algo que aún no estaba (Brea en Jaua, 2014: 194).

No pensemos en la desaparición del semejante, para escribir solo queda la objetualización de las personas; principalmente, cuando a un escritor o conferencista esto le implica una relación amorosa, que de no ser por la cosificación de lo otro se desangraría melancólicamente al darse cuenta de su imposible y perpetua soledad. Para toda conferencia es necesario imaginar como lo único estable al vaso de agua, las sillas, un salón o a esas hojas, que incluso en el acto de la conferencia se habla en contra de ellas; no obstante, lo escrito en estas se corrige porque el presente demanda una actitud muy distinta de aquella con la que se inició pensando lo posible.

A pesar de que se presume de una gran deshumanización a otro, a un humano amado no se le puede estar corrigiendo arbitrariamente, no se le raya, borra o se le olvida hasta que le cae polvo encima. No se le suple por una palabra mejor.

En lo que triunfa la individualidad por medio de los movimientos sociales a favor de no solo el reconocimiento sino la legitimación del “todo se vale” podríamos analizar por lo menos la posibilidad de continuar lo leído. Que leer lo de alguien sea el pre-texto para que pasemos del plagio al ejercicio de reconocer los puntos de fuga que nos ha propuesto, eso es humildad; pero también es indispensable reconocer la valía de nuestros desplazamientos, eso es humanismo. Porque ser humano obliga a ser autocrítico y evaluar si nuestras acciones de escritura son en verdad contribuciones claras y no solo mantas panfletarias:

No existen los hechos, tan sólo las malinterpretaciones. El objeto de la crítica no es nunca la verdad. Ni siquiera la interpretación, la buena interpretación, tal cosa no existe. Toda crítica malinterpreta o lo que es lo mismo: dispersa el significado. Su presencia siempre debe resultar incómoda: su habla propia es la contra-dicción, el agón, el pronunciamiento a contrario. Como tantas otras, la de la crítica es una actividad atrapada entre el ser y el deber ser (Brea en Jaua, 2014: 19).

Que se acepte la piratería de ideas como amenaza para esos emporios capitalistas de tan flagrante confianza, pero que también se masifiquen como la movilización humana que llevada por el deseo identifica amistosamente la fuente de los virus que vamos creando de maneras insospetadas. Reconocer a los pensadores, devastar a sus proxenetas. Placebos que contrarrestan el malestar establecido por los abusos capitalistas. Hay que iniciar una diversificación de los modos de riqueza, para algunos el dinero es vulgarmente un billete, para otros pudiera serlo hasta una

cuartilla. El saber tan valioso como el dinero. El capital por medio de la manipulación escrita y leída de objetos, no de nuestros seres queridos porque estos sí que al sentirse utilizados terminan por abandonarnos. Como en la pieza Soledad hace con el bibliotecario. Esa Soledad que lo hizo divagar organizadamente, tal y como él describe una conferencia. O como los grandes estudiosos que prefieren hablar del universo y lo animal, en vez de posar sus miradas sobre los humanos (para nosotros mismos ya no valemos), de los que podemos decir casi nada.

En el acontecer del conocimiento es complejo siempre definir la llegada. Por eso es que la analogía entre las relaciones amorosas o, más bien, afectivas funciona como el estar siempre “casi llegando”, el “ya merito” que es en la academia el continuo pensar. Las humanidades tienen como potencia indiscutible deshacerse del ímpetu antropocentrista. Si se es humanista no puedes sentirte causante de la gravedad sino descubrirte dependiente de ella. Las humanidades son como esas personalidades objetuales que nos eligen cual si fuéramos un libro, sin saber qué clase de texto somos. Siempre nos repiten “fuera del organismo, nada”, como la perfecta amante o “la puta en el texto de Ledo Ivo”, que el bibliotecario descubre como detonante de la frase célebre de su adorada Laura.

Los estudios humanistas pueden semejarse al oficio más viejo del mundo, a veces nos vendemos y entregamos a ello, sin deseo, por el bien del semejante y también por una siempre ofensiva retribución económica mínima. Casi siempre con el posterior y agrio sabor de boca de no haber cambiado nada más que unos minutos de la realidad.

Alex Lora nombra una canción, que debiera inaugurar cada uno de los siglos a partir del xx, “Nostalgia de fin de siglo”; porque en estos tiempos no podemos sino hacer recuentos. Las humanidades como estudios visuales pueden ser también una mezcla entre una posición ética prostituida por la visualidad reinante en las convenciones de moda, pero también pueden ser goces estéticos si nos atrevemos a dar conferencias acerca de nuestras

versiones erróneas, dislocadas y esquizofrénicas. Dibujar con nuestros recursos, si bien siempre elementales, no por ello son menos disidentes.

La *éstica* se propone aquí como una conjunción entre ética y estética para imaginar tal escenario. No pueden ya ser radicales, dado que son, si acaso, prótesis a las cuales nos aferramos cuando nos descubrimos en la falta de conocimiento sobre el todo de algo. Como los paraguas que no cubren del todo, son más bien el instrumento que representa la idea de no mojarse: “Regresé, pisando charcos, con el paraguas cerrado. Cuando ya era innecesario, lo abrí” (Villoro, 2013: 57).

Las conferencias pueden iniciar y dejar algo; es decir, cumplen con su papel de existencia en potencia si por lo menos han servido para implementar la táctica de la semilla, que tal vez en algún momento afortunado germine. Según Villoro, José Emilio Pacheco describía este hecho así: “Ven gato, acércate: eres mi oportunidad de acariciar al tigre” (2013: 61).

La lluvia, tan real, nos mantiene en hacinamiento con todas y cada una de nuestras cosas. Nuestros personajes después de un rato cobran vida en esos fetiches que atesoramos en casa; son el primer público con el que contamos para confesarles nuestras debilidades; pero también son quienes por medio de sus presencias silentes nos dan la pista de no andar tan errados, tan solo por el simple hecho de haber permitido generar pensamiento, y con ello realizar la enunciación de nuestros deseos hacia *lo otro*.

Una *Conferencia bajo la lluvia* nos deja concentrados mirándonos a nosotros mismos. A veces sin movernos, con el puro pensamiento, es como damos fin a lo que, mientras se mantuviera en el misterio, sería la mejor historia poética, pero también la peor atadura egocéntrica: “A veces es bueno no encontrar las cosas. ¿Qué sucede cuando no encuentras un paraguas, Bruno? No te gusta mojarte. A mí tampoco. Llueve mejor en la imaginación. Algunos poetas han sabido desarreglar el cielo” (Villoro, 2013: 61).

Al final del texto pareciera que el anhelo del bibliotecario, de un lector cualquiera, es el de crear una conferencia a partir de su deseo por la poesía, algún día “cuando finalmente pueda darla”. No obstante, si recordamos con precisión sus primeras confesiones notamos que siempre hubo una fundamental renuncia:

Tal vez por eso se me escapan las cosas; no llego a ser poeta, no puedo prestigiar mis olvidos diciendo que estoy pensando en versos, pero algo me aleja de la realidad. Seguramente soy más feliz en mi extravío, el lugar de la alta fantasía, pero el precio es perder los lentes, la taza de café que se enfría en una repisa (Villoro, 2013: 14-15).

Las humanidades son así, cobardes, pero también jodidamente insistentes. Son un recorrido por los ámbitos de la escritura libre, la poesía, la literatura, la epistemología, sobre todo, por la visualidad contemporánea y, por supuesto, por la generación de posturas *éticas* de estudiosos serios, comprometidos consigo mismos, el supremo ejercicio político de todos los tiempos. Son la magnífica oportunidad de otro tipo de élite, si es que eso es irremediable; una oportunidad donde se permite reconocer que se tiene siempre al alcance lo indispensable para analizar, incluso desde *la lluvia*, las circunstancias más crudamente actuales. Casi siempre sin mojarse, ¡ojalá, cada vez más, empapándose! Lo que sí es una realidad es que este trabajo de la escritura es como el paraguas, antes o después, simboliza el acto libertario humano del habla, pero especialmente del grito.

BIBLIOGRAFÍA

- Brea, J. L. (2007). “¿Un diferendo ‘arte’? Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen”. *Revista Estudios Visuales* [En Línea], núm. 4, Organización de Estudios Iberoamericanos. Recuperado de <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JlBrea-4-completo.pdf> [consultado el 16 de agosto de 2016].
- Jaua, M. V. (Com.) (2014). *El cristal se venga. Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*. México: Fundación Jumex, Arte Contemporáneo.
- Villoro, J. (2013). *Conferencia sobre la lluvia*. México: Almadía S. C.
- _____. (2016). “Patriotismo estomacal”. En *Reforma* [En Línea], 9 de septiembre. Recuperado de <https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/editoriales/editorial.aspx?id=96765&md5=3bba323898df3982fc7df3e54d9bae91&ta=0dfd-bac11765226904c16cb9ad1b2efe&lcmd5=ff204a0b5a82a6445674c-2154ce418d1> [consultado el 9 de septiembre de 2016].

LA CONFIGURACIÓN DEL MEXICANO A TRAVÉS DEL HUMOR EN *¿HAY VIDA EN LA TIERRA?*

CECILIA CONCEPCIÓN CUAN ROJAS
MARÍA SELENE ALVARADO SILVA

¿Hay vida en la Tierra? es una colección de cien relatos narrados en primera persona donde el protagonista central es Juan Villoro. A lo largo de varios años, cada uno de ellos fue publicado en diversas columnas de *La Jornada Semanal*, *Letras Libres* y *Reforma*, entre otros. En estos relatos el autor nos comparte varias experiencias que vivió en compañía de familiares y amigos, y otras veces como partícipe de situaciones cotidianas, mezclando realidad con fantasía. Villoro, a través de sus anécdotas, nos va delineando una figura caleidoscópica del mexicano, y mediante el humor logra que dudemos sobre si esas historias pertenecen a una realidad distante o son producto de una interesante coincidencia.

En el presente trabajo se comentarán partes fundamentales de esta obra en la que vemos ejemplificados nuestros comportamientos y, en muchas ocasiones, actitudes que nos hacen tener ciertas “particularidades” como mexicanos. En cada una de las anécdotas, Villoro comparte algunas reflexiones que nos ponen a pensar si realmente así somos los mexicanos.

Lo que nos llevaría a preguntarnos ¿por qué somos así? Las respuestas son innumerables y del todo apasionantes como lo hemos acotado.

Sobre las costumbres. La puntualidad

La puntualidad es un tema difícil de tratar, puesto que estamos en una sociedad donde no es la norma asistir con tiempo a una cita. No se ve mal que una persona llegue tarde, por el contrario, parece que es parte de la norma llegar de 20 a 25 minutos después de la hora fijada, aunque el promedio de retraso podría variar, según la relación que se tenga con la persona y el tipo de compromiso; pareciera que, a mayor familiaridad y dada la confianza existente, se llega más tarde. Pero ¿qué sucede cuando es el caso contrario y la persona llega no solamente puntual sino minutos antes de la hora señalada? El autor nos lleva de la mano hacia una reflexión sobre el tema: “Tengo la impresión de que a los mexicanos no sólo nos cuesta más trabajo llegar a la democracia sino a todos los lugares. ¿Cómo alcanzar una compleja fase histórica si arribamos de milagro a donde nos invitan?” (Villoro, 2012: 26). Villoro nos relata una cena de amigos donde el invitado que llega minutos antes de la cita, recibe una crítica por su “obsesiva puntualidad”; ante esto, el comensal tiene sentimientos encontrados, una mezcla entre orgullo y vergüenza, por haber llegado temprano:

Si todos fueran igual de impuntuales, la reunión comenzaría a las once, pero como nunca faltan los obsesivos que estudiaron en el Colegio Alemán o con las madres teresianas, alguien toca el timbre a las nueve:

–¿No ha llegado nadie? ¡Qué pena! ¡Me dijeron “a las nueve” y salí de Satélite a las siete! (2012: 26).

Sí, la persona que cumple las reglas es criticada como la excepción; sin embargo, el comensal que llega temprano adquiere una especie de “poder” sobre los demás, ya que le permitirá establecerse cómodamente en el

lugar de la reunión, charlar con los anfitriones, además de imaginar el motivo de la tardanza del resto de invitados:

El intruso (falta una hora y dos cubas para que califique como huésped legítimo) ha caído en la trampa que secretamente anhelaba y que le permitirá fantasear sobre el retraso de los otros y las confusas personalidades que los hacen tan queribles y que les impiden llegar a tiempo (2012: 27).

Es curioso entender, según el autor, cómo en México para las reuniones se cita a una hora haciendo cálculos temporales, tomando en cuenta el retraso de la mayoría.

La amabilidad y las propinas

En México, la cortesía es una de esas costumbres arraigadas. Podemos ser las personas más amables ante los extraños, aunque con el vecino y el compañero de trabajo tengamos relaciones distantes. El mexicano gusta de entablar conversación donde quiera que se encuentre para hacer más rápido el paso del tiempo: “Antes de documentar, me encontré a un conocido y sobrevino uno de esos diálogos de esmerada cortesía que los mexicanos sostenemos con personas que no volveremos a ver. La mujer me vio con curiosidad” (2012: 18).

¿Por qué nos esmeramos en ser tan amables con personas que solo veremos unos momentos? ¿Será que es más fácil mostrarnos tal como somos con unos extraños que con personas conocidas? Jorge Portilla comenta lo siguiente: “El individuo impedido para fundar seguramente su ser sobre un tramado de relaciones humanas se siente dolorosamente expuesto a la intemperie cósmica” (1984: 134).

Otra costumbre de la cual nos habla Villoro es la de dar una gratificación extra por un servicio proporcionado. Lo que llamamos “propina” se

ha vuelto una práctica común entre las personas que reciben un servicio, estas en muchas ocasiones quedan mal ante el gratificado:

Esto me llevó a repasar el trato que en México tenemos con el arte de dar óbolos. Como vivimos sumidos en desconfianzas y despechos, el que da mucho no siempre queda como generoso. Su magnanimidad puede ser vista como agresión: tiene tanto que se da el lujo de derrochar. En otras palabras: la propina es una confesión que nos condena y un psicoanálisis que nos trauma. Nadie está contento con lo que da y recibe (2012: 341).

Situación incómoda, ya que supondría que el servicio está incluido en el precio, pero hay un sobreentendido que dicta “debemos dar propina”, pues de no hacerlo se tomaría como descortesía. ¿Y qué decir cuando este generoso hábito impulsado por la buena intención cruza la línea de lo espontáneo a lo obligatorio?, ¿se debe pagar no solo el 10 % sino además el 15 % añadido a la cuenta?, ¿qué pasaría cuando en algún restaurante de lujo el cargo sea no solo del 15 % sino del 20 % o más?, ¿estaremos dispuestos a pagarlo?, así comienza la cadena de abusos: “La vida puede cambiar a causa de ese forzoso donativo” (Villoro, 2012: 342). ¿Será que la generosidad está ganando terreno por dar gratificaciones a todas las personas por algún servicio, o como colectivo hemos encontrado la forma de sacar ventaja de cada situación?

De las reuniones y la comida

Otro elemento característico dentro de nuestra cultura es que en las reuniones familiares, de trabajo, de amigos, fiestas y en cualquier evento siempre “más es mejor”; esto quiere decir que entre más personas sean las convocadas a la reunión, la garantía de festividad, de alegría y de convivencia será mejor, aunque, claro, no conozcamos a todos, pues en la mayoría de los eventos estamos invitados por una persona que a su vez fue invitada;

eso finalmente no afecta, pues pareciera que la “cantidad de personas” es proporcional a la “calidad del relajo” en dicha reunión. Nos gustan las multitudes, no importa ser como unas islas; al respecto, Portilla dice que “el relajo es invocación a otros presentes [...] El relajo en soledad es impensable, o mejor dicho, inimaginable. Siguiendo el hilo conductor de la expresión ‘echar relajo’ puede decirse que en soledad no hay ‘donde echarlo’” (1984: 23):

Por principio de cuentas, hay que valorar el gusto por la proliferación y el extraño orgullo que nos provoca que en México hasta los pandas se reproduzcan en cautiverio. “¡Somos un chingo y seremos más!”, gritamos, como si aumentar en número fuera intrínsecamente positivo. En cualquier convite o jolgorio, hay una amenaza de desolación si no somos demasiados (Villoro, 2012: 148).

Siempre se encuentra un motivo para convivir, y si no, baste un ejemplo: en cuántas ocasiones alguien es invitado a una reunión y otra persona pregunta: “¿Disculpe quién cumple años?”. Y la otra contesta: “¡No lo sé, a mí también me invitaron!”. Esto nos lleva a pensar que el motivo es lo que menos interesa; lo importante es el pretexto para reunirnos, para socializar, para pasarla bien:

Las fiestas, los juegos, las ceremonias y los acontecimientos sociales son un pretexto para estar juntos y comer chicharrones. El motivo y el desarrollo del acto nunca son tan decisivos como saber que volvimos a encontrarnos. El célebre puente Guadalupe-Reyes garantiza la vida gregaria del 12 de diciembre al 6 de enero, y el calendario cívico fomenta reuniones a propósito de héroes que desconocemos y leyes que no acatamos (Villoro, 2012: 230).

Lo que también facilita el encuentro es nuestro calendario cívico-religioso, que es parte de nuestra cultura, donde se encuentran marcados los días de

asuetos tan esperados. Festejamos con las buenas noticias, pero también con las malas, es un pretexto ideal para buscar el consuelo entre amigos:

La condición gregaria sirve para paliar la deficiencia de estar solos. Todo ágape nacional es una ceremonia del perdón: reprobamos el examen, nos corrieron del trabajo, la novia nos abandonó, rendimos menos de lo esperado, pero eso no le importa a los amigos. Sería simplista afirmar que nos gusta el fracaso. El asunto es más sofisticado: cuando el vencido vuelve al clan, comprueba que lo importante nunca es personal y lo colectivo siempre es grandioso. Lo importante es estar acompañado en todo momento: “Nuestra vida social es deficiente porque depende de normas que no observamos. En cambio, nuestra vida comunitaria es un vergel porque depende de afectos que exageramos” (Villoro, 2012: 230).

La comida forma parte esencial en nuestra cultura, es un punto de reunión, símbolo de disfrute, ocasión para cerrar tratos de trabajo, es casi un ritual, es tan importante que podríamos afirmar: “Dime con qué frecuencia te reúnes a comer y te diré qué tan sociable eres”. “El principal medio de comunicación de los mexicanos es la comida. El correo, el fax, internet y la telefonía se consideran recursos preparatorios para llegar al guiso humeante. Eso sí, cuando la reunión dura menos de dos horas, se declara inexistente” (Villoro, 2012: 188).

El momento de la comida es tan especial que quien come solo, por elección, es casi un antisocial, y quien rehúsa una invitación a comer es mirado como un traidor a la convivencia y las buenas costumbres. Las reuniones que se realizan para agasajar a alguien van acompañadas de una gran hospitalidad, pues si una persona es invitada a una comida y no solicita otra porción es vista como desatento o desagradecido hacia el anfitrión:

En México tenemos guisos deliciosos, como el estofado de Juchitán o la cochinita pibil, cuyas recetas comienzan tres días antes de que se sirva

la comida; consideramos que la buena educación lleva a comer varias veces de todo (el que no repite, ofende), y estamos convencidos de que el primero que se pone de pie es un patán. ¿Cómo conciliar esto con una época donde hay horarios de oficina? (Villoro, 2012: 189-190).

Villoro analiza la situación y comenta:

Llego a una pregunta decisiva: ¿puede la indigestión coexistir con el rendimiento? Respondo como quien lanza una tortilla al comal: por supuesto que sí. Nuestros platillos representan un intricado sistema de signos, no se trata de masticarlos y nada más, sino de tramitarlos con sabroso esmero (2012: 190).

Curiosamente los comensales pueden estar indigestos, pero, conocedores de las buenas maneras, llegan triunfantes hasta el final del desfile de platillos, y se cuenta que los más aguerridos todavía solicitan postre y café. Como observación interesante, y en el entendido de que el anfitrión gusta de preparar platillos elaborados para agasajar a sus invitados, Villoro con humor nos comparte lo que vivió en una reunión: “Julio no ha terminado de saludar cuando ya está en la cabecera y muestra un apetito de tigre; es el único que come dos veces del denso pipián que por cuestiones esotéricas se considera amable servir a medianoche” (2012: 28).

Las reuniones son indispensables, pero la comida más, por lo que se realiza en torno a ella: “Si nuestra comida no fuera compleja difícilmente le concederíamos importancia: todo ritual depende de exigencias muy precisas. ¿Qué mérito social tiene comer papaya?” (Villoro, 2012: 191). En las comidas se cierran importantes acuerdos, se consolidan amistades, es el encuentro de dos voluntades listas para negociar: “Cuando alguien dice: ‘Voy a un desayuno de *trabajo*’, se refiere menos a los socios que

encontrará en la mesa que a representarse a sí mismo en la abnegada faena de comer crepas de huitlacoche o tacos de chilorio” (Villoro, 2012: 191).

De la alegría

Otra característica que nos define como mexicanos es la alegría que se desborda (por lo menos, así parece) en todo momento (o en la mayoría de ellos). Tenemos diferentes tipos de risa y, dependiendo de la situación, las vamos utilizando para quedar bien ante los demás; por ejemplo, cuando no sabemos qué decir, nunca quedamos mal con una sonrisa de compromiso, como comenta Jorge Portilla en *Fenomenología del relajo*: “La risa no es necesariamente efecto de lo cómico, pues por ello reímos por compromiso, por solidaridad, pero no porque sea cómico el hecho” (1984: 34). Villoro afirma: “El mexicano ha inventado mil maneras de reír por cortesía. Pocas naciones enfrentan la desgracia con tan buena cara [...] Otras variantes de la simpatía son más comprometedoras. La risa nerviosa es el complemento de la pena ajena” (2012: 22).

La risa nos sirve como modo de expresión y nos ayuda a comunicar diversos sentimientos; siguiendo a Bergson, la risa es un acto social, reímos en comunidad: “No saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. Diríase que la risa necesita un eco” (1985: 13), y puede ser provocada por múltiples factores, desde una anécdota curiosa hasta la burla por la desgracia ajena, lo que es visto por los demás como un acto poco delicado. Nos reímos y sonreímos por la desventura del otro; lo curioso es que si sorprendemos a alguien haciéndolo viene intempestivamente el reclamo, y la otra persona avergonzada guarda silencio:

La risa, que tanto trabaja en pro de la cortesía, adquiere en México una dimensión pánica al enfrentar una catástrofe. Llevemos el tema cualquier vecindario: dos cargadores de tanques de gas suben la angosta escalera a una azotea; de repente, uno resbala, desliza su pesada carga y golpea la

del compañero con un clamor de campana. Los vecinos del edificio se asoman a la escena y se santiguan. ¿Qué sucede en lo alto, donde un hombre sostiene un tanque con las uñas? Algo obvio: al cargador “le gana la risa”, una risa honda, que no es afectada pose sino un verdadero ejemplo de la desesperación del mexicano que anda “risa y risa” (Villoro, 2012: 224).

Se ríe nerviosamente como una salida ante un evento incómodo, es una evasión cordial: “Puede decirse que es una reacción de defensa colectiva” (Bergson, 1985: 45). Sin embargo, se ríe en la complicidad de los otros, si no se carecería de sentido: “La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida común. La risa debe tener una significación social” (Bergson, 1985: 13).

De las despedidas

Si el momento de llegar a una reunión se posterga debido a la impuntualidad, el de la despedida es mayor, pues entre más se alargue dicho instante es mejor. ¿Sería que se tiene una mayor cercanía con los anfitriones si la estadía en la reunión fuera mayor?

Vivimos en uno de los pocos países en los que se considera educado quedarse en una reunión hasta que se duerman los anfitriones. Si el impulsivo huésped trata de incorporarse antes de las dos de la mañana, el dueño de la casa le pregunta: “¿Pero qué mala cara has visto?” (Villoro, 2012:418).

¿Acaso existe la creencia de que entre mayor duración del evento, este ha sido ejemplo de convivencia y festividad?: “El éxito del festejo se mide por su duración” (Villoro, 2012: 418). Además, bajo este entendido, solamente la retirada está justificada por un pretexto realmente importante, ninguno de los invitados quiere ser el primero en retirarse, pues corre el riesgo de

ser señalado como un aguafiestas: “Abandonar de repente una casa ajena es un agravio” (Villoro, 2012: 419).

La convivencia y la socialización para el mexicano son fundamentales, por eso se busca retrasar, el mayor tiempo posible, la estancia en la casa que gentilmente cobijó. No se desea abandonar tan pronto aquel lugar, es difícil el momento de la despedida una vez que ya hemos decidido partir:

Después de tres cuartos de hora dedicados a crear consenso, sobrevienen esos abrazos de andén o de aeropuerto, tan largos que deberían dar millaje para regresar por el recalentado. Estamos, al fin, a un paso eterno de salir. La canción ranchera, siempre atenta a nuestro dolor, supo resumir el momento de umbral en que el invitado es ya un intruso: “Te vas y te vas y no te has ido (Villoro, 2012: 420).

También la sabiduría popular ha acuñado un refrán al respecto: “El que mucho se despide, pocas ganas tiene de irse”. Lo mismo sucede con el anfitrión, quien ha preparado todo para recibir al amigo, al familiar y cualquier atención se hace pequeña por tratar de halagar a su invitado. No importa haber realizado grandes esfuerzos por organizar la reunión, el anfitrión estoicamente aguarda hasta el final de la fiesta con la disposición que tenía desde el inicio:

Quizá porque los mexicanos somos impuntuales hemos hecho de la permanencia una virtud. Una vez que se produce el milagro de que la gente llegue, no hay que dejarla ir. El huésped perfecto debe estar dispuesto a cambiar de huso horario en la sala de sus amigos. A las 3 a.m. acepta un digestivo y a las cuatro un totopo con un puré inclasificable. Cuando sus anfitriones se quedan dormidos en la sala, en posturas de entierro zapoteca, escribe una nota en la que pide disculpas por haberlos desvelado tanto. Al día siguiente, ellos le hablarán, mortificados por la culpa: “¡ni adiós te dijimos!” En las

reuniones que aspiran a la eternidad, el más amable apaga la luz (Villoro, 2012: 420-421).

Sobre las malas costumbres. La corrupción y la burocracia

Así como existen costumbres que forman parte de nuestra cultura y nos brindan identidad, también existen “malas prácticas”, las cuales se han hecho muy comunes. Hablaremos de una: la corrupción y la burocracia. El Diccionario de la Real Academia Española define corrupción: “En las organizaciones, especialmente en las públicas, práctica consistente en la utilización de las funciones y medios de aquellas en provecho, económico o de otra índole, de sus gestores” (2001). La corrupción la entendemos como una manera de sacar provecho de cierta situación (generalmente en trámites burocráticos) para nuestro beneficio. Cabe aquí preguntarnos ¿por qué se llega a estas prácticas?, ¿por hastío, frustración, abnegación ante el trámite que sabemos no se realizará pronto? Villoro nos comparte dos anécdotas para tratar de comprender el problema. El primer relato, cuyo protagonista es él mismo, narra la visita que hizo a la Compañía de Luz, ya que tenía problemas con la energía eléctrica en su casa:

–Para los cuates siempre hay tiempo– dijo el encargado del mostrador. Me supe perdido. Esa amabilidad valía por lo menos cincuenta pesos. La Compañía de Luz está amueblada con asientos de trolebús. A las nueve de la mañana no había un asiento libre. Una maquinita roja expendía fichas, le tocaba el turno a la 64 y atendían la 32. Los clientes se dividían en dos: unos masticaban tamal, otros se escarbaban los dientes con un papel doblado (2012: 77-78).

Nos va describiendo su larga espera, y cómo tiene el atrevimiento de interrumpir a un encargado solo para preguntar cuándo sería atendido: “Le pregunté si necesitaba ficha para hablar con él. [...] dobló el periódico

en cuatro partes (en el código del servidor público mexicano, sacrificar la lectura del periódico justifica un soborno)” (2012: 79). Cuando muestra su recibo de luz al encargado, lleno de temor se sorprende al oír el comentario de este: “-¡Uy, mi cuate!- el encargado humedeció sus labios con deleite- En Almoloya gastan menos” (2012: 79).

Villoro, incluso, se siente culpable por querer ser “un ciudadano normal” y hacer uso de la energía eléctrica. Avergonzado confiesa, como él dice, sus “costumbres eléctricas”:

La mención de una cárcel de máxima seguridad donde los presos duermen con la luz encendida me hizo temer lo peor. A continuación, el amigo repentino me obligó a confesar mis costumbres eléctricas: no apago la computadora porque la pila (que tiene una relación íntima con la memoria) ya se gastó y el repuesto no ha llegado [...] en las noches dejamos las luces prendidas porque todo el mundo sabe que los ladrones Armando con una AK-47 se asustan con dos focos... Por defectos de albañilería, para subir agua al tinaco hay que encender una bomba y para bajarla hay que encender otra [...] (2012: 79).

Cuando el técnico le comunica que probablemente su “problema de electricidad” se deba a una fuga y la solución es colocar un *diablito*, nuestro protagonista decide no hacerlo por el alto costo:

-La solución es un *diablito*. Nosotros te lo ponemos y la boleta te baja a la mitad. Garantizado. Eso sí, no dejes de pagar por una cuenta porque abren la caja y nos descubren. Si eso pasa, yo no te conozco, Juan Camaney. Al oír el apodo que merezco en la Compañía de Luz, pregunté el precio del pacto con el *diablito*.

-Seiscientos pesos

La cantidad me pereció lo bastante alta para recordar los daños morales de la corrupción. Dije que no tenía dinero (2012: 81).

Al final resolvió esperar a que la Compañía de Luz encontrara el aparato culpable de la fuga, lo que nunca sucedió.

En el segundo relato Villoro nos cuenta cómo nuevamente es testigo de otro acto de corrupción en una oficina de gobierno, donde debía realizar un trámite. Nos encontramos de nueva cuenta ante esas interminables filas que causan la desesperación en la gente: “Estábamos en una oficina de gobierno y me faltaban cuarenta y seis fichas para que me atendieran” (2012: 126). Nos describe la lentitud con la que avanza la fila y la urgencia que tienen las personas por apresurar sus trámites, ante esto alguien sugiere buscar a un coyote:

En media hora avanzamos una ficha. Si seguíamos así nos iban a atender al día siguiente: “Vamos con el coyote”, dijo mi vecino de asiento. Pensé que aún se refería a los cruces ilegales en la frontera, pero señaló a un tipo que parecía un enjuto cantante de flamenco” (2012: 127).

¿Qué hacía por ahí este *coyote*? ¿Por qué misteriosa coincidencia se encontraba en las cercanías? Son enigmas que no podremos saber; sin embargo, y tras haber dado el dinero para avanzar, nuestro protagonista es atendido después de seis horas, pero al llegar a la ventanilla descubre una terrible realidad:

Al cabo de seis horas fui enviado a una ventanilla donde llené una solicitud que me devolvieron con estas palabras: “un placer, señora”. Creí haber oído mal, pero el funcionario agregó: “Feliz Día de la Mujer”. Revisé la solicitud recién sellada. Mi nombre era Juana Martina Villoro. Pregunté si el cheque correspondiente al pago por la expropiación saldría con ese nombre. La respuesta tuvo una inquietante forma de ser tranquilizadora: “no se preocupe, mi jefa. El cheque sale bien. Éste es un trámite interno” (2012: 128).

Para resolver dicho error, que había sido cometido por los que trabajaban ahí, tenía que pagar más dinero: “Volví con el coyote. El cambio de sexo le sale en un milagro. [...] La burocracia es el único enigma que nunca se vuelve interesante. Ahí, todo suceso es posible, a condición de que sea molesto” (2012: 128).

Finalmente, y después de perder todo el día, logró realizar su trámite: “Revisé el cheque. Sentí la devoción del mexicano ante el trámite absuelto. En el Estado laico, ningún misterio teológico supera al de la burocracia. Agradecí con efusividad” (2012: 129).

¿Por qué la burocracia? ¿Por qué los trámites tienen que ser tan lentos? ¿Por qué esas filas donde parece que el tiempo se congela indefinidamente? ¿Por qué en vez de tendernos la mano y hacer más amigable el proceso de trámites, es todo lo contrario? ¿Por qué mostrar cierta superioridad del otro lado de la ventanilla? Con estos ejemplos se puede comprender perfectamente la necesidad de “los usuarios” de desear acortar el tiempo en las filas y los sufrimientos innecesarios; también se deduce que al final decidan optar por pagarle a alguien para que “agilice” el trabajo.

No se justifica de ninguna manera la corrupción, y pareciera ser que la persona que no recurre a ella es vista con estoicidad, con abnegación, como una especie de héroe que está en vías de extinción.

Sobre el humor (y el pudor)

A lo largo de *¿Hay vida en la Tierra?* Villoro utiliza el humor como recurso para darnos a conocer diversas situaciones, en muchos casos, inverosímiles y, en otras, que requieren cierta seriedad por el tema que se toca. El humor forma parte de su estilo. Aquí nos cuestionamos, si no recurriéramos al humor ¿podrían tolerarse ciertas situaciones?, ¿es que acaso el humor no hace más llevaderos los problemas o situaciones embarazosas? Tomemos un ejemplo, en el relato titulado “La nuez de Castilla” se nos narra la visita de nuestro protagonista a un laboratorio, hasta ahí es completamente

cotidiana la anécdota, pero ¿qué sucede cuando uno se ve envuelto en una situación penosa?, ¿cómo entregar muestras para analizar en un laboratorio? Uno quisiera ser invisible en ese momento, es como si al evitar hablar del tema se produjera que este desapareciera. Vemos, pues, cómo el pudor se apodera de nosotros, y la prudencia no nos permite hablar de ciertos temas sin sentir incomodidad:

Cuando entré al laboratorio una enfermera dijo:

–Como una nuez de Castilla.

No entendí y tomé una ficha. Luego la mujer habló de “la popocita” y me dio vergüenza tener oídos. Después de siglos destinados a olvidar sus residuos, el hombre se desconcierta en esas antecámaras olorosas a alcohol donde los empelados hablan con natural afecto de las secreciones. El español de México ha substituido los actos de orinar y defecar por eufemismos aritméticos, “hacer del uno” y “hacer del dos”. Con el mismo sentido del encubrimiento, llevamos la muestra para el coprocultivo en nuestra mejor bolsa de Liverpool (Villoro, 2012: 218).

En ese momento, cuando quiere pasar desapercibido, se encuentra con un conocido y los nervios se apoderan de él, lo que provoca una pregunta impertinente:

Después de tomar mi ficha (la 44) me encontré a Martín (nombre con el que protegeré su identidad). Es uno de mis mejores amigos pero me vio como si yo fuera el presunto magnicida Mario Aburto, que acababa de ser arrestado en esos días. [...] Martín sostenía la acusatoria bolsa rosa.

–¿Fuiste a Liverpool?– pregunté con imperdonable mala educación.

–Tengo amibas– señaló su sien para que mis ojos se alejaran de la bolsa.

–¿Tienes amibas en la sien?

–No seas pendejo. Me duele aquí y me mareo y se me nubla la vista.

Entonces, una muchacha con cola de caballo [...] intervino en la conversación: –Me siento igualita. A cada rato me gana el vómito –dijo con alegría–. Ojalá esté embarazada. ¿O serán amibas? (Villoro, 2012: 218).

Observamos entonces que hasta en situaciones incómodas el mexicano llega a ser solidario con el tema que se esté abordando, trata de empatizar, de hacer sentir bien al otro, aun a costa de compartir intimidades; se trata de dar consuelo y hacer ver que nuestra situación es “peor que la ajena”, es sentirnos parte de algo; esa cortesía que nos caracteriza se hace presente al mostrar interés no solo en personas que no conocemos, sino en posibles padecimientos de desconocidos:

Empezó a generarse una extraña confianza. Avergonzados de estar ahí, a punto de depositar lo peor de nosotros, necesitábamos hablar de nuestra burda materia porque la razón de la visita era aún más innombrable. Nadie quería mencionar la enfermedad agazapada, la cita con el destino que llevaba en un frasco de Nescafé.

En ese momento una muchacha pálida, de enormes ojos negros dijo con voz muy suave:

–Es posible que me tengan que hacer un ano adventicio.

La frase fue horrenda y sin embargo, o por eso mismo, tuvo la virtud de tranquilizarnos. El ser humano es una sustancia mal cosida (Villoro, 2012: 220).

Entonces, ya que la penosa situación se hace normal, se comienzan a estrechar lazos invisibles (aunque sean momentáneos) del sufrimiento y las preocupaciones colectivas, nos sentimos interesados y hasta preocupados por el bienestar del otro (paciente):

Justo cuando la solidaridad empezaba a superar el asco, una enfermera preguntó como si ofreciera botanitas:

–¿Quién viene al conteo de esperma?

Un hombre alzó la mano.

–¿Lleva cinco días de abstinencia?

El hombre dijo “sí” en tono humildísimo. Aunque la vida es pródiga en días de abstinencia, lo vimos con inmensa piedad (Villoro, 2012: 220).

El hombre puede soportar todo con un poco de humor, eso le da perspectiva, lo hace más asequible a su experiencia, más tolerable, y es precisamente una forma que le ayuda a enfrentar situaciones, tal como lo dice Portilla:

El humor es una actitud de estilo estoico que muestra el hecho de que la interioridad del hombre, su subjetividad pura, nunca puede ser alcanzada o cancelada por la situación, por adversa que ésta pueda ser; muestra que el hombre nunca puede ser agotado por su circunstancia (1984: 75).

El mexicano posee ciertos rasgos culturales y costumbres que lo hacen diferente. A lo largo de *¿Hay vida en la Tierra?* pudimos ser testigos de algunas de las costumbres y rasgos que como colectividad tenemos. Algunas parecen sacadas de la ficción más extraña, y sin embargo, son reales; otras, por curiosas y sorprendentes nos dejan con un buen sabor de boca. ¿Es realidad o ficción lo narrado en esta obra? Pareciera ser lo primero; no obstante, gracias a la técnica de escritura de Villoro, llena de humor, vamos entendiendo la complejidad de lo mexicano; nos encontramos y reencontramos en cada uno de los relatos; nos vamos configurando con cada una de las piezas en las que nos descubrimos y comprendemos qué es ser mexicano.

BIBLIOGRAFÍA

Bergson, H. (1985). *La risa*. Madrid: Sarpe.

Portilla, J. (1984). *Fenomenología del relaxo*. México: Fondo de Cultura Económica.

RAE (2001). *Diccionario de la lengua española*. 22.^a ed., Madrid: Espasa.

Villoro, J. (2012). *¿Hay vida en la Tierra?* México: Almadía.

UN VIAJE A LA LITERATURA INFANTIL DE JUAN VILLORO: *EL PROFESOR ZÍPER Y LA FABULOSA GUITARRA ELÉCTRICA*

LAIZA SABRINA DE LA TORRE ZEPEDA
MARÍA DE LOS ÁNGELES MARTÍNEZ QUIROZ

La literatura infantil es una escritura que transforma y cambia la vida al reinventar el mundo, el lugar soñado, con finales gratos y felices; nos sitúa en un ensueño con lugares fascinantes; recrea emociones, capacidades, talentos; explora diversos mundos y traspasa la fantasía. En este artículo deseamos exponer cómo, por medio de la palabra, el autor crea un mundo aparte, uno que toma al viaje como vehículo para despertar en el lector un sinfín de sentimientos, los cuales permiten redimensionar la literatura infantil.

Por ello, este tipo de literatura es todo un reto, adultos con alma de niño juegan con las letras y contagian del viaje lúdico a aquellos lectores que se adentran en el universo de la literatura para desplegarse dentro de lo fantástico, donde lo humano cobra otra dimensión, el lenguaje posee otro ritmo y los sueños se vuelven realidad. Como menciona Jean Georges: “Para los adultos, como para los niños, el acto de la palabra es un doble espejo. Reflejo de lo que somos y lo que decimos” (1994: 23). De esta manera, la lectura es ya muestra del viaje mismo, al sumergirnos

en las páginas de algún texto infantil nos desplazamos de un lugar a otro, descubrimos y redescubrimos caminos que forman parte de nosotros, así llegamos a lugares soñados u olvidados, dependiendo del sentido con que hemos dotado a la palabra.

Por otra parte, los adultos solemos guiarnos por las experiencias que con el paso del tiempo adquirimos, es cuando algunos violentamos la infancia por verla perdida, nos olvidamos de la ingenuidad, de la calidad y cantidad de imaginación que un niño puede tener. Para no borrar de la memoria lo que también nosotros fuimos, debemos estudiar la infancia, identificarnos con los niños, descubrir cuáles son sus necesidades al traducir sus inquietudes y observar los valores o elementos que responden a las exigencias de estos. Porque escribir para niños es un arte que no cualquiera se atreve a realizar, es mirar desde el niño interior para comprender el lenguaje, utilizar diferentes códigos que desde la perspectiva de un adulto no se puede comprender.

La función de la literatura infantil es distinta a la literatura para adultos, requiere de una capacidad imaginativa que cobra en la palabra un orden diferente; fuera de la lógica que un adulto posee, se debe jugar con las letras, disfrutarlas, viajar por medio de la lectura a lugares mágicos, de esta manera:

El mundo sobrenatural no tiene para ellos nada de mágico e increíble, sino que es completamente libre y natural. Todo el mundo que descubren es tanto o más maravilloso y fantástico, que estos que aparecen en las historias de las hadas. Lo que para nosotros es lo más lógico, para el mundo del niño resulta extraordinario (Jesualdo, 1982: 24).

Para despertar interés en el niño se requiere de un carácter imaginativo, proyectarse por medio del dramatismo para centrar la atención en él, poseer una técnica del desarrollo y el lenguaje. Hay distintas formas expresivas dentro de la literatura infantil, como la poesía y la prosa, que corresponden

a distintos matices del lenguaje. Respecto a la prosa menciona Jesualdo: “evoca imágenes, hace vivir en la imaginación del niño los sucesos con una fuerza irresistible y aumenta la tensión de su experiencia del conocimiento general” (1982: 119). Cabe mencionar que tanto la poesía como la prosa llevan al niño a la posibilidad de acercarse a su mundo creativo, pues tiene la capacidad y el don de la intuición, del instante, que tan difícil se le presenta al adulto, agobiado por el andar cotidiano.

Para escribir literatura infantil se debe poner atención al poder de la fantasía y la imaginación del niño, porque para él todo es posible: “Existe así en las palabras de nuestra memoria como en las del libro, una realidad, detrás de la fantasía a la que somos sensibles, puesto que nos atrae, nos retiene, nos impulsa” (Gamarra, 1976: 92).

En este tiempo volátil es importante abordar los intereses e inquietudes de los niños, comprometerse con sus ilusiones, ser un niño. En un mundo globalizado lleno de tecnología y videojuegos, donde nuestros niños pasan horas interminables utilizando estos medios, siempre se agradece el retornar a la infancia con lecturas amenas y entendibles.

Juan Villoro es uno de los intelectuales más importantes de la literatura contemporánea, escritor que ha incursionado en la narrativa, la crónica, el ensayo, el teatro y la poesía, no se ha olvidado de los niños, su labor dentro de la literatura infantil es muy representativa.

Desde la perspectiva de un adulto, la literatura infantil permite volver a la infancia. Para Villoro, esta literatura le ha dado la posibilidad de proyectarse, escribir para dar a los niños, y futuras generaciones, la oportunidad de acercarse a la lectura y ver el mundo de otra manera.

Sus libros son apasionantes. Entre sus títulos destacan: *El libro salvaje* (2011), *Las golosinas secretas* (1998), *La calavera de cristal* (2011), entre otros. Todos aportan ese mensaje de aventura: el niño o el joven que presenta en sus novelas son personajes que van como un héroe hacia la búsqueda de aventuras llenas de peripecias y cambios de suerte, que lograrán que el personaje principal salga victorioso de sus encuentros. Como menciona

Nobile: “El término aventura sirve para designar una narración larga, dominada por la acción y basada en un ritmo narrativo intenso, cargado de suspense y misterio, con abundantes elementos imprevistos, de sorpresa y riesgo” (1990: 63). Esta aventura es la que nos llevará a recorrer el viaje hacia la literatura, a través de las letras de Juan Villoro.

Mucho se ha dicho de que los mejores libros son aquellos que pueden leerse sin importar la edad que uno tenga, eso es identificarse con lo que se está leyendo, como sucede con el juego del libro perdido que escoge a su lector en *El libro salvaje*: hay textos que llegan justo en el momento preciso y dejan de ser salvajes para que nos apropiemos de sus letras. *El libro salvaje* es un libro rebelde como su personaje Juan, quien al entrar en la aventura de encontrarlo, también se encuentra a sí mismo. El libro se escapa de la posibilidad de ser leído, de ser domado y saber cuál es la historia que contiene. Domar al libro implica dominar el proceso de la lectura, ya que si escribir es una tarea difícil, la lectura también lo es, ambas se complementan.

La obra infantil de Juan Villoro posee la característica de atrapar al lector, porque uno se puede identificar con sus personajes, ir al viaje junto con ellos. Es una literatura delirante para los niños, y para los adultos es un viaje a su niño interior, retornar a un mundo lleno de imaginación e ilusiones. Esos personajes habitan en la fantasía, en los deseos de cada persona. Quién no quisiera tomar una píldora y pasar horas viendo las mejores películas, o poseer una guitarra mágica, vivir en un lugar divertido en el que podamos inventar algo diferente cada día.

Esto es lo que sucede con *El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica*, novela que nos transporta a una historia llena de aventuras. Con ilustraciones de El Fisgón, en ella se manifiestan los gustos personales de Villoro: su pasión por el fútbol y la música (el *rock* se hace presente).

El Profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica es un libro salvaje que nos ha tomado por sorpresa y nos ha conducido de la ciudad al fantástico y pintoresco pueblecito donde habita un gran científico y buen hombre.

El libro nos lleva de la mano de Pablo Coyote, héroe de esta historia que viaja a un lugar inimaginable: Michigan, Michoacán, ahí se encontrará con el profesor Zíper. Toda esta odisea la realiza con el fin de salvar a su hermano Ricky Coyote que ha caído en coma por culpa del malvado profesor Cremallerus, quien le ha tendido una trampa, ya que odia la música, en especial a Nube Líquida, la mejor banda de *rock*, y donde Ricky es el vocalista.

La novela es verdaderamente entretenida y divertida, los malos no son tan malos. El villano Cremallerus posee un toque de comicidad, come galletas de animalitos y su máximo insulto es decir “mortadela”:

El profesor Cremallerus se acostaba a las ocho de la noche, después de cenar sus galletas de animalitos. Despertaba a las cinco de la mañana y se cepillaba los dientes seis veces y la lengua cuatro (creía que los virus le tenían un odio personal.

Luego se dedicaba a sus espantosos experimentos. Cremallerus usaba toda su ciencia para perjudicar al prójimo (Villoro, 2004: 9).

Esta historia tiene por pilares básicos enseñar a los niños valores expresados a través de los tres personajes principales: el malvado Cremallerus, el genio Zíper y el valiente Pablo. Con Cremallerus los lectores verán que el egoísmo y la necesidad no conducen a ningún lado; por el contrario, con Zíper se muestra la pasión de realizar cada acto con entusiasmo y humildad, sin buscar ser reconocido por los demás, sino hacerlo con agrado y amor. Con Pablo, no darse por vencido, siempre hay muchas posibilidades, solo es cuestión de hacer ese viaje interior y soltar los miedos como él lo hizo; al final Pablo pudo salvar a su hermano y a Nube Líquida al emprender nuevas hazañas que lo hicieron crecer como persona.

La novela expresa la importancia de amar lo que se hace sin vanagloriarse. En ella se muestra cómo Zíper ama y vive su pasión por inventar algo cada día, sin buscar el reconocimiento de los demás; ha convertido a

Michigan, Michoacán, en la sede de sus inventos, todo el pueblo tiene su sello personal y solo lo hace por amor a sus inventos, no como aquellos falsos genios que encontró Pablo y que buscaban obtener cada vez más reconocimientos que los hicieran creerse genios. Zíper vive de manera simple en un pequeño pueblo, es un genio modesto y generoso, ama la ciencia y hacer experimentos para ayudar a los demás. Es importante destacar este punto, ya que muestra la contraposición entre la generosidad de Zíper y el egoísmo de Cremallerus, o el profesor Zebra. Así se expresa en el libro, cuando Pablo en la búsqueda de Zíper se encuentra con la Asociación Mundial de Genios, quienes son solo hombres codiciosos que quieren ser reconocidos por los demás y pagan para ser miembros de dicha asociación:

- ¿Qué genialidad podemos hacer por ti?– le preguntó la recepcionista.
- Busco información sobre el profesor Zíper.
- ¿Desde cuándo es genio?
- Supongo que desde que nació –contestó Pablo muy sorprendido.
- Mira, muchachito, para nosotros una persona sólo es genial cuando entra en nuestra asociación.
- La mujer sacó una gruesa carpeta y buscó en la última letra del alfabeto.
- No. Sólo tenemos al profesor Zebra.
- Gracias.
- ¿Y a ti no te interesa volverte genio?
- ¿Cómo?
- Mira, si nos das un millón te aceptamos como genio de segunda, si nos das dos millones como genio de primera. Si quieres certificado de genialidad con marco de oro, te sale en otro millón (Villoro, 2004: 7-8).

Zíper se aleja de la gran urbe, busca la comodidad y tranquilidad de la provincia en Michigan, Michoacán, pueblo con casitas de techos de teja, una ranchería, con casas de puerta verde y calles laberínticas arboladas con

brócoli, así se describe el lugar. Con este punto damos cuenta de un motivo recurrente en la literatura de Juan Villoro: la ciudad y la provincia. Pablo sale de la gran urbe para ir a un pequeño poblado: “En esos momentos miraba todo con los ojos de la gran ciudad. Aún no conocía las muchas sorpresas que el pequeño Michigan tenía que ofrecer al visitante” (Villoro, 2004: 58). Pero en ese pequeño lugar Pablo encontrará aquello que en la ciudad le era imposible ver. El pueblo junto con sus calles laberínticas y las figuras geométricas que componen la casa del profesor Zíper serán su gran aventura.

Otra cuestión importante a retomar en este viaje hacia la literatura infantil de Juan Villoro son las constantes del autor, las pasiones que dejan huella en su obra: el fútbol y el *rock*. Lo que también se nota en novelas como *Las golosinas secretas* y *La cuchara sabrosa del profesor Zíper*. Cabe mencionar que en la primera novela también hay inventos que logran desatar la imaginación: “Resulta que en el programa se presentaba un nuevo invento: el lápiz labial que hacía invisible a la gente. Como muchos otros inventos raros, éste sólo se podía comprar en Estados Unidos” (Villoro, 1998: 15).

Por otra parte, la influencia del *rock* se muestra en *El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica*, cuando se sabe que Zíper es fanático de ese género. En constantes ocasiones lo expresa: “Pero ¡Por amor a John Lennon, dime algo que no haya leído en las revistas de rock!” o “Sé leer los labios, habilidad muy recomendada para los fanáticos del rock” (2004: 63).

El *rock*, presente en la obra de Juan Villoro, denota esa nostalgia por la música, como menciona Price: “el rock subraya la imposibilidad de vivir rocanroleramente en una sociedad que el autor describe como rígida, inflexible y represiva” (2010). Basta nombrar el espectáculo de *rock* y literatura “Mientras nos dure el veinte”, que realiza Villoro acompañado de músicos como Diego Herrera, donde el escritor lee los cuentos del libro *Tiempo transcurrido*, es un espectáculo de canción contada. Al igual

que la literatura, el *rock* es una expresión, en este caso, las historias que hablan de México se manifiestan como un paisaje sonoro.

La trayectoria literaria de Villoro se ha visto acompañada por su pasión roquera, y su literatura infantil no es la excepción. Este toque logra que imaginemos la gran genialidad de Zíper, su temperamento entusiasta, práctico y lleno de humor.

También es importante destacar en sus novelas el gusto del autor por el fútbol, como en *Las golosinas secretas*: “La verdad es que Cuco y Fito soportaban a la gorda sólo porque era buenísima en fútbol. Pegaba unos cañonazos formidables. Gracias a su potencia, el equipo de Cuco y Fito era el mejor de la colonia” (1998: 10).

En el caso de *El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica* se menciona: “Zíper era un fanático del Atlético, pero también un hombre de ciencia. Amaba la verdad tanto como los goles de su equipo. Si otra persona tenía razón le reconocía de inmediato” (2004: 67).

A su vez, no hay que perder de vista la aventura de Pablo Coyote, el chico valiente que resignifica el viaje del héroe, quien no solo se concentra en la búsqueda del profesor Zíper, sino que va al encuentro de sí mismo apropiarse de lo que realmente es. Primero, Pablo sale de la ciudad y va en busca del profesor, encontrándose un lugar de ensueño fuera del parámetro de lo real, es la separación que hace el héroe para buscar su propio camino en su viaje iniciático. Respecto al camino de las pruebas que debe pasar el héroe, el cual forma parte de su iniciación, Joseph Campbell menciona:

Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas [...] el héroe es solamente ayudado por el consejo de amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región. O pudiera ser que por primera vez descubra aquí la existencia de la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano (2010: 94).

Este tránsito del héroe se muestra claramente en la novela cuando Pablo, para hacer sonar la guitarra con la cuerda mágica tal como lo hacía su hermano, debe ver su propia sombra y redescubrirse. Antes de eso, el profesor Zíper lo ayuda aconsejándole qué hacer. Así, Pablo se dirige hacia lo más recóndito de sí mismo para percibir aquello que le causa miedo y vencerlo:

Pablo Coyote estaba en la región del miedo, donde hasta su propia voz era temible.

Ya no se atrevía a pedir auxilio para no oír los helados ecos que caían de los árboles.

“Confía en ti mismo”, le había dicho el profesor Zíper. ¿Pero cómo podía confiar en sí mismo cuando le aterraba su propia voz?

“Si por lo menos tuviera una guitarra” pensó.

Entonces imaginó los sonidos eléctricos rebotando en los brócolis negros. Conocía tan bien la música de *Nube Líquida* que podía cantar cada solo de guitarra (2004: 97).

Pablo pronunció la palabra *rock*, fue entonces cuando el bosque abrió la espesura y la oscuridad. Pablo es todo un héroe, en el sentido del viaje mítico, que va hasta el lugar más recóndito y peligroso para resurgir de ahí y retornar victorioso a su casa.

Respecto al final de la novela, una obra hecha para niños debe terminar en dicha; en este caso, el enfrentamiento entre los dos genios tiene un final feliz, siempre el lado bueno triunfa:

Sin saberlo, el profesor Cremallerus había tomado la pastilla para ver películas. Nunca en su vida había sido tan feliz. Por primera vez las películas de terror más espantosas desfilaban ante sus ojos. ¡Al fin veía algo de veras macabro! [...] Las pastillas de Zíper lograban que cada quien viera lo que

más quería. Ahora Cremallerus ya no tendría que hacer el mal para ser feliz; le bastaría contemplar sus películas (2004: 112).

Cabe destacar que años después de ser escrita esta novela surgieron dos historias más del profesor Zíper. *El té de tornillo del profesor Zíper* sigue con el corte aventurero permeado de nuevos inventos; sin embargo, es en el tercer libro *La cuchara sabrosa del profesor Zíper* en el que se reúnen nuevamente los personajes, y la famosa banda de rock Nube Líquida vuelve a ser el punto de interés.

Otro dato importante a destacar en esta novela es el nombre del profesor, que en los libros anteriores no se escucha. Dignísimus Zíper muestra el carácter del término con el que se dota su nombre; efectivamente, Zíper es un hombre digno, que se comporta de manera honrada, merecedor de esa genialidad que lo caracteriza.

En *La cuchara sabrosa del profesor Zíper* la constante será el cambio, tanto social como en la perspectiva del autor; por ejemplo, si comparamos la postura de Villoro ante el *rock and roll*, en *El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica* y *La cuchara sabrosa del profesor Zíper* los roqueros han cambiado, como lo menciona Cindy Buendía, la enamorada de Gonzo, quien es el baterista de Nube Líquida: “Al principio los rockeros querían liberar a la gente, hoy todo es sólo un negocio” (Villoro, 2015: 40).

Villoro ofrece a los niños una nueva lectura en la que se muestra la realidad social representada, en este caso, en la fábrica de alimento de gallinas que contamina el agua, lo que provoca que los brócolis de Michigan, Michoacán, estén tristes; o con la mascota de Zíper, un puerco apacible llamado Pig Brother, que nos recuerda la idea de aquel espectáculo televisivo de hace unos años, un cerdo que apacigua a las masas.

También se muestra en este libro la inconformidad y la preocupación ante los cambios sociales, lo que permite entender que la narrativa de Juan Villoro acompaña los cambios, a tal grado que tiene la necesidad de enfrentar a los niños a la problemática social y enseñarlos a luchar contra

ella en unidad. Les muestra aquello que tendría mayores beneficios para una comunidad y también para ellos como individuos.

Este texto presenta mediante un juego de palabras la realidad social vivida en México:

¿Ha habido tragedias en la región?

[...] ¡No sé para qué pregunto eso! –Zíper tocó su larga melena–. Todo el mundo lo sabe. ¡Claro que ha habido tragedias! En los últimos años, la gente ha muerto, ha sido secuestrada y amenazada en todo Michoacán. La naturaleza reacciona ante lo que hace el ser humano. No es raro que a los árboles se le hayan bajado las autodefensas (2015: 48).

También muestra la manera en cómo solucionar este estadio: “Si toda la gente de Michigan fuera a cantar al bosque, la plaga podría aliviarse más pronto” (Villoro, 2015: 74). La unidad genera fuerza que puede luchar contra el gobierno, su corrupción y su represión.

Es evidente que el escritor desea que los niños y los jóvenes crezcan con la idea de cambiar situaciones como el machismo y la discriminación; que no acepten trabajar por obligación, pues coarta la propia libertad; niños y jóvenes respetuosos de los derechos, la salud y el conocimiento de cada uno, como el profesor Zíper y Cindy Buendía que se apasionan por ayudar a los necesitados. El autor transforma el paradigma a través de la palabra, el uso de un lenguaje fluido e imágenes fácilmente perceptibles para los lectores.

Por lo anterior, podemos darnos cuenta de la importancia del profesor Zíper, el genio carismático, entusiasta y luchador de las causas que toma a la ciencia como arma para terminar con las injusticias. Así, en este *puzzle*, los personajes que se entrelazan en la historia son piezas necesarias para que cobre sentido la novela.

Por consiguiente *El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica* nos lleva a un viaje por la literatura infantil, a unir la imaginación y la lógica que

posee un niño para que nosotros podamos serlo. Con sus libros, Villoro da un impulso a nuestros pequeños lectores, no hay que olvidar que la literatura puede conquistar la dicha con finales felices.

Después de leer *El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica*, además de *La cuchara sabrosa del profesor Zíper* y *El té de tornillo del profesor Zíper*, queda esperar nuevas aventuras de este loco y divertido genio, pues nos ha contagiado con sus hazañas y nos incita a imaginar ese fantástico y pintoresco pueblo de Michigan, Michoacán, o acaso ¿será que el libro nos ha escogido como lectores? Lo cierto es que en el viaje hacia la lectura hemos retornado a la infancia.

BIBLIOGRAFÍA

- Campbell, J. (2010). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gamarra, P. (1976). *El libro y el niño. Importancia de la lectura en la educación*. Buenos Aires. Kapelusz.
- Georges, J. (1994). *Los senderos de la imaginación infantil. Los cuentos, los poemas, la realidad*. J. J. Utrillo (tr.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Jesualdo. (1982). *La literatura infantil*. Buenos Aires: Losada.
- Nobile, A. (1990). *Literatura infantil y juvenil*. I. Marichalar (tr.). Madrid: Morata.
- Price, B. L. (2010). *The Times They Are a-Changin': El rock en la literatura mexicana, 1960-2010* [En Línea]. Recuperado de <https://mexlit.wordpress.com/2010/09/13/the-times-they-are-a-changin%E2%80%99-el-rock-en-la-literatura-mexicana-1960-2010/> [consultado el 15 de enero de 2016].
- Villoro, J. (1998). *Las golosinas secretas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2004). *El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica*. México: Alfaguara.
- _____. (2015). *La cuchara sabrosa del profesor Zíper*. México: Fondo de Cultura Económica.

MÉXICO DUELE

ANA MARÍA ENRÍQUEZ ESCALONA

LILYAN ALEJANDRA CHÁVEZ ROMERO

–¿De dónde viene tu amor por el fútbol?

–Es una pasión. Para mí el fútbol es la última zona de intransigencia emocional aceptable que puede existir. Yo puedo concebir el cambiar de vocación, de país, de orientación política; pero no de equipo de fútbol. Todo viene de mi padre, que ha sido un aficionado toda su vida. Me llevó a los seis años al estadio a ver jugar al Valencia (que era campeón de España) contra el Oro (que era campeón de México). El Oro ganó cuatro a uno. Desde entonces me aficioné al fútbol. Le fui siempre al Necaxa por un deseo de identificación con la gente de la calle donde yo vivía y donde todos le iban al Necaxa, que era un equipo muy pintoresco en aquella época. Para mí el fútbol, como lo he escrito muchas veces, es una opción de infancia, la oportunidad de recobrar a los héroes que sólo existen cuando somos niños durante noventa minutos.

Juan Villoro

El presente trabajo revisa el diálogo de Juan Villoro e Ilan Stavans a través del texto *El ojo en la nuca* (2014), en el que el género epistolar se retoma por medio del correo electrónico. La conversación tiene cinco diversos diálogos: “México duele”, “Ensayo sobre el ensayo”, “Pelos en la lengua”,

“En el gimnasio” y “El arte de equivocarse”, es importante mencionar que en estos se encuentra bastante material autobiográfico.

El análisis parte de las concepciones que tienen ambos autores sobre el proceso lector y de qué manera las lecturas y sus escritores han determinado o han sido significativos en su existencia y actividad literaria. Se menciona a J. L. Borges, Lewis Carroll, H.P. Lovecraft, Quevedo, Virginia Woolf, Flaubert, Tolstói, Dickens, etcétera. No existe una cronología para situarlos, sino el aporte que algunos de ellos hicieron al entremeterse en la vida de Juan Villoro. Como texto dialogado se hará énfasis en las conversaciones de Villoro, obviamente a partir de la interpelación que de ellas realiza Ilan Stavans: reflexionar y entender cómo se logra la potencia del alma, en virtud de la cual Villoro concibe las cosas, las compara, las juzga, e induce y deduce otras que ya conoce; del porqué de su escritura y cómo a través de este texto uno se puede acercar a la lectura y escritura gracias a sus contribuciones desde la mirada del niño, el joven y el adulto.

Pero ¿cómo se adquiere la noción de pertenencia a un grupo, a una familia o a un país?, ¿cómo surge el apego a una tradición, a una idiosincrasia para advertir que las cosas no van bien y te duelen?, ¿por qué México? Iniciamos comprendiendo los términos:

Del latín *pertinentia*, pertenencia es la relación que existe entre una cosa y con quien tiene derecho a ella. El concepto, por lo tanto, se utiliza para nombrar aquello que es propiedad de una persona determinada. A nivel social, la pertenencia es la circunstancia de formar parte de un grupo, una comunidad u otro tipo de conjunto (Pérez y Gardey, 2011).

Estas definiciones nos ayudan a entender la noción de sentido de pertenencia que consiste en la satisfacción de una persona al sentirse parte integrante de un grupo, no solo físicamente, también mentalmente. De este modo, el sujeto se siente identificado con el resto de los integrantes a quienes entiende como pares.

El sentido de pertenencia supone que el ser humano desarrolle una actitud consciente respecto a otras personas en quienes se refleja, por identificarse con sus valores y costumbres. Confiere una conducta activa al individuo que está dispuesto a defender a su grupo y a manifestar su adhesión, apoyo o inclusión a la comunidad de manera pública.

Ante la idea de no pertenecer a una tierra definida por fronteras sino a la Tierra como punto común a todos los seres vivos con los que compartimos el oxígeno, el agua y el sol podemos volvernos más fuertes, conocernos a nosotros mismos y respetarnos más, consecuencia de abandonar el mito.

Un ejemplo de sentido de pertenencia puede encontrarse en la relación entre una persona y su país. El lugar de nacimiento, sumado a la crianza y la educación en un determinado territorio, puede generar un sentido de pertenencia que lleve a un individuo a identificarse con sus compatriotas y a desear el bien a su nación, aun cuando esto signifique que otra se vea perjudicada. Sin embargo, el sentido de pertenencia a un país, o incluso a una familia, puede desaparecer y ser reemplazado por otro vínculo. Las personas que se van de su tierra natal en busca de un futuro mejor lo hacen porque no han recibido las suficientes herramientas u oportunidades para ver sus planes florecer en su lugar de origen. En casos como este, si existe un sentimiento de nacionalismo antes de emprender el viaje, no suele mantenerse vivo durante mucho tiempo.

El diálogo en “México duele” lo inicia Ilan Stavans:

No estoy seguro de que la idea de nación siga siendo útil en la literatura. Flaubert era inconfundiblemente francés, Tolstói glotonamente ruso y Dickens inmerecidamente inglés. Pero ellos están congelados en un siglo que enfatizaba los orígenes. Hoy es temerosamente homogéneo. Importa de dónde viene un escritor porque hay que insertar en su biografía un lugar de nacimiento y otro de muerte, aunque dicha sea la verdad, como te decía en el prólogo, a mí me da la impresión de que podríamos venir de cualquier parte, es decir, de ninguna en particular (2014: 17).

Esto no significa que exista necesariamente un sentido de pertenencia a una nación y que si se desvanece el original, entonces este deba reemplazarse por otro; muchas veces el lazo más estrecho se establece con uno mismo, con los seres que nos acompañan de verdad, que nos apoyan y se atreven a decirnos lo que realmente piensan de nuestras ideas y actitudes, con aquellos que permanecen a nuestro lado en las peores épocas. Juan Villoro tiene lazos especiales con sus padres:

Me crie, pues, en un ambiente de ideología mexicanista que desconfiaba de los norteamericanos. Mi madre no era una capitalina típica. Nació en Yucatán, el lugar más separatista de México, que no se ha sentido del todo parte del país y al que se le dice en broma “la hermana república de Yucatán”. Dos tíos abuelos míos murieron luchando contra México. Mi padre, por su parte, venía como te lo decía, de Barcelona. Era extranjero y también separatista. No es casual que mis padres se separaban pronto, cuando yo tenía nueve años (2014: 19).

En el texto también se menciona que cuando su padre, el filósofo Luis Villoro, a los diecisiete años conoció México, la decepción fue enorme, no tuvo otra opción que adaptarse. Adquirió una pasión por el indigenismo, una grandeza que no existía en Europa, un pasado mexicano magnífico y un presente bestial.

Para evitar una formación precaria, su padre lo inscribió en el Colegio Alemán, y así:

México se convirtió en algo intangible, una figura del deseo. La única materia que llevaba en español era Lengua Nacional. Mi propio idioma se transformó en una lengua proscrita, que sólo podía usar en la calle o en el recreo. La principal enseñanza del Colegio Alemán fue paradójica: nada me gusta tanto como el español (Stavans y Villoro, 2014: 20).

Vivir significa habitar en la lengua, en tu idioma, por lo que el libro de texto resultó ser la tabla para sobrevivir y conocer su país. La maravilla fue saber de los héroes, de los paisajes, costumbres, gastronomía y, por lo menos, saber cómo era el país donde vivía sin pertenecer a él.

Habitar la lengua que uno habla significa ir más allá de la celebración del nacimiento, el matrimonio y la muerte. La comunidad se establece a través de la cohesión de la lengua y no de la vinculación entre la vida y la significatividad de las relaciones, entre nuestra condición biológica. Las acciones están en discusión y en el uso de la lengua.

Así, el señalamiento de Ferdinand de Saussure, según el cual la lengua es un sistema estable, público y arbitrario que permite localizarnos en cualquier punto de la historia de una comunidad lingüística, apunta el desarrollo del lenguaje como la herramienta de las herramientas.

El reconocimiento de sistemas lingüísticos corrobora no solo el supuesto de la permanencia del sentido sino, además, las lenguas dotan de sentido a todas las actividades de una comunidad, ya sea en el trabajo o en el juego. En la lengua cada diferencia es significativa, y el emisor que se resignifica en esta se pertenece.

Más adelante en el texto, Villoro menciona que la televisión, el cine, los comics y la música de *rock* generaron en su padre un malestar, ya que detestaba a los Estados Unidos: “Yo quería modernidad: ciudades, grupos de rock, pistas de hielo, chicas con minifalda. Carlos Monsiváis dijo en broma que con la contracultura llegaba ‘la primera generación de norteamericanos nacidos en México’” (2014: 21).

En la página 22, Juan Villoro señala la necesidad de pertenencia: “Todo esto generó en mí un fuerte deseo de pertenencia”, y más adelante menciona:

Con cierta desesperación, quise pertenecer a algo, formar parte de una tribu. Soy el primogénito, de modo que no tenía hermano a quien seguir.

Sin saber muy bien lo que buscaba me acerqué a las distintas expresiones de mi lengua: los cómics de *La Familia Burrón*, el extraordinario retrato de la ciudad de México y de su idioma hecho por el historietista Gabriel Vargas. También las narraciones de fútbol de Ángel Fernández fueron esenciales para mí. Él pertenecía a una generación que se había formado en la radio. Cuando pasó a la televisión, le pareció absurdo explicar lo que la gente veía en la pantalla, de modo que narraba anécdotas de los jugadores, hablaba de sus supersticiones, sus caprichos y rarezas; les ponía apodos, citaba poemas y letras de corridos. En fin era capaz de transformar el partido más aburrido en la Guerra de Troya. Gracias a Ángel Fernández asocié el fútbol con la palabra y descubrí que el idioma existe para crear símbolos mágicos, para construir una segunda realidad donde o que has visto adquiere mayor fuerza. Su fuerza es tan grande que los aficionados íbamos al estadio con un radio de transistores para agrandar la gesta con sus palabras. Como tantos divorciados, mi padre no sabía muy bien qué hacer conmigo. Siempre me llevaba al fútbol o al cine, lo cual me convirtió en fanático de esas subculturas (2014: 23).

Sin lugar a dudas, el ámbito en el que más se aprecia este lazo aparentemente irrompible es el deporte, especialmente el fútbol. Juan Villoro encuentra la posibilidad de pertenecer a través de un equipo y de una camiseta. Se volvió aficionado del Necaxa, equipo que apoyaban sus amigos de la calle. Villoro ha escrito en numerosos periódicos y revistas, entre otros temas, sobre el fútbol. Algunos de los libros con temática futbolística son: *Balón dividido*, *La gota gorda*, *Vida y muerte de Diego Armando Maradona*, *Dios es redondo*, *Los once de la tribu*.

¿Qué significa Juan Villoro y el Necaxa? Un sistema de códigos con cuyo favor se designan los objetos del mundo exterior e interior, la materia prima para mostrar un mundo diferente del ordinario: el juego, los seres, sus acciones, cualidades, sentimientos, emociones, pero, en especial, las relaciones de pertenencia. La entidad e identidad primigenia con

determinados colores, rojo y blanco, del actual Necaxa son la piel textil de Juan Villoro:

Explorar narrativamente las pasiones que suscita el fútbol era el declarado propósito de Juan Villoro cuando el “silbatazo inicial” inauguraba su personal encuentro de palabras. Damos fe de que lo ha conseguido, de que ha logrado inventariar todas y cada una de las facetas que convierten al fútbol en el juguete para adultos por excelencia de las sociedades que tienen nuestra edad y nuestra geografía. Y que esto así sea es también, a pesar de todo o quizás justamente por ello, gracias a Dios, que es redondo (Nacach, 2006).

La identidad la recobra a través del equipo de fútbol, pero también el autor reconoce que México duele justo en el proceso de descomposición social que advirtió su padre:

El dilema de mi padre no era singular de ninguna manera pero se me quedó grabado en la memoria porque luego de una reunión recuerdo que me dijo, con desconsuelo, que había tenido que pagar al funcionario para sí poder criticar, en un foro público, el acto de pagarle a los funcionarios. En otras palabras, para hacer el bien en México hay que primero hacer el mal (Stavans y Villoro, 2014: 36).

La posibilidad de habitar en un país, surge en Villoro a partir de un sentido de pertenencia estático que se vincula al paisaje, a la luz, a las plantas y a las palabras. En tanto a las palabras, la mayor parte de los términos españoles actuales del fútbol proceden del griego y del latín, debido a la prolongada vigencia de ambos idiomas en la historia europea. Algunos ejemplos de términos deportivos procedentes del latín son “árbitro” (de *arbiter, arbitri*), “grada” (de *gradus*), “jugar” (de *iocari*), “portero” (de *portarius*) y “césped” (de *caespes, caespitis*). Sin embargo, también contiene varios arabismos como consecuencia de la presencia de los musulmanes en la península ibérica.

En el uso del lenguaje del fútbol encontramos la formación de nuevos términos. Uno de los procedimientos que tiene el lenguaje para incorporar términos es mediante la formación de neologismos. También encontramos extranjerismos y calcos lingüísticos, los anglicismos deportivos llegaron a través de deportes como el boxeo, el remo, el tenis, el golf, el atletismo, y en especial el fútbol. La adaptación al nuevo idioma puede hacerse traduciendo su significado completo o el de cada uno de los elementos formantes.

El lenguaje del fútbol contiene algunos ejemplos de calcos como “guardameta” (del inglés *goal-keeper*, de *goal*, meta, y *keeper*, guardián); metáforas y expresiones idiomáticas del fútbol están cargadas de fórmulas que se repiten con regularidad y de ciertas denominaciones, locuciones, giros, modismos, perífrasis léxicas, expresiones.

La realidad de México es una realidad múltiple. Solo hay compañía verdadera, un sentido de pertenencia, en quienes están y estarán siempre, de verdad, en carne y hueso, con una sola cara.

La asociación del fútbol con la palabra, y la palabra como instrumento, permite crear distintivos mágicos para construir una segunda realidad que tiene mayor fuerza.

Juan Villoro va y viene sin que el fútbol deje de faltar en el itinerario. Una pasión medida desde la escritura, desde su propia percepción de la realidad, que le da sentido de pertenencia en un mundo donde cada día es difícil saber de dónde venimos y a dónde vamos. El mundo que Villoro otorga a sus lectores desmenuza detalles con un sentido del humor práctico y pensante.

La fuerza y el poder inconmensurable de la palabra depositan sobre la espalda del escritor una responsabilidad con la que debe cumplir, porque aquello que dice impactará a mucha gente en el discurrir del tiempo.

La importancia del lenguaje radica en que el escritor es el resultado del resto del mundo, él y su lector son la sombra uno del otro. Uno es el otro, el otro es él mismo: la obra literaria pone al descubierto su unicidad.

El que lee y recrea es tan autor como el que escribe la pieza literaria. Ver a uno es ver al otro, disipando en el tiempo y en el espacio las fronteras entre la ficción y la realidad para ser capaces de procrear una vida más tolerable y entendible por el bien de la humanidad.

La obra literaria importante es aquella que es capaz de transformar al ser humano con su contenido y su belleza; es aquella que permite abrir las puertas de caminos que nos conducirán al encuentro con grandes secretos que el subconsciente develará en el mundo de la belleza pura del lenguaje, el arraigo y la pertenencia.

Finalmente, en palabras de Villoro: “México tiene varios problemas nacionales: uno es la injusticia social, el otro es la inseguridad y el tercero es la falta de delanteros. [Por otro lado] la mejor manera de promover un libro es meterlo en la conversación de la gente” (Pujals, 2008).¹

¹ Palabras extraídas de la entrevista concedida por Juan Villoro al programa de radio “Con x de México” el 8 de mayo de 2008, en su visita a la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. Ana Cecilia Pujals, conductora del programa de radio, publica dicha entrevista en la página web *El Portal de México*.

BIBLIOGRAFÍA

- Nacach, P. (2006). “Dios es redondo, de Juan Villoro”. En *Letras Libres* [En Línea], Núm. 96, diciembre, México, Editorial Vuelta. Recuperado de: <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/dios-es-redondo-juan-villoro> [consultado el 19 de mayo de 2016].
- Pérez Porto, J. y A. Gardey (2011). “Definición de sentido de pertenencia”. *Definicion.de*. Disponible en: Recuperado de: <http://definicion.de/sentido-de-pertenencia/#ixzz4Iy2uOamH ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/3520/1/09...> [consultado el 19 de mayo de 2016].
- Pujals, A. C. (2008). “Juan Villoro: literatura y fútbol”. En *El portal de México* [En Línea], Buenos Aires. Recuperado de: <http://www.elportalde-mexico.com/arte/literatura/08juanvilloroentrevista.htm> [consultado el 19 de mayo de 2016].
- Stavans, I y J. Villoro (2014). *El ojo en la nuca*. México: Anagrama.

LITERATURA-VERDAD Y LITERATURA-FICCIÓN EN JUAN VILLORO

EVODIO ESCALANTE

Con el filósofo tenemos el conocimiento abstracto, limpio de las impurezas de la percepción, situado en las antinomias de la razón pura, y afecto al conocimiento *a-priori*, esto es, un conocimiento anterior a la experiencia y que, sin embargo, haría posible –al menos, según Kant– el conocimiento. En cambio, con el escritor lo que tenemos es un artista de lo específico, de la concreción, al que le interesa sobre todo la experiencia humana y que por lo mismo pone una extrema atención a los detalles. El filósofo algo tiene de seráfico, de supraterrrestre, habita en una esfera superior, va en busca del Uno. El escritor, al contrario, tan terrenal es que casi siempre se afilia al bando plural del demonio. “En los detalles está el diablo”, reza la conseja popular. El detallismo, el puntillismo gnoseológico, empero, es una trampa, pues contra todas las apariencias el detalle implica por sí mismo –así sea a contracorriente– una generalidad, lo más concreto acaba remitiendo a lo abstracto. Por eso Le Clézio afirma que toca al escritor vincular lo concreto con lo abstracto, que es lo mismo que decir lo particular con lo general, lo insólito con lo de todos los días.

Pero este no solo es el programa del novelista, se diría que es una de las funciones del lenguaje, de todo lenguaje, sea el pictórico, el musical, el científico o el literario: el *pars pro toto*, el hacernos tomar la parte por el todo. Como lo sabía Borges en *El Aleph*, en el detalle más insignificante o más banal podemos detectar un símbolo de la movilidad del universo.

¿Cómo hablar de Juan Villoro sin trastabillar? El tema presenta de inmediato problemas enormes. Primero, y esto quisiera que se tuviera en mente durante todo el artículo, porque se trata de un autor en constante movimiento. Un autor mercurial, con una extensa obra a sus espaldas, pero que continúa en producción. Cualquier cosa que uno pueda decir de sus textos será en este sentido algo provisional, pues necesariamente ignora lo que está por venir. Segundo, porque Villoro, a diferencia de muchos, o de la mayoría, es un escritor multitalento, que despliega actividades en muchas y poderosas líneas de acción. Más allá de que haya sido en algún momento diplomático, pues fungió como consejero cultural cuando el Dr. Ricardo Guerra fue embajador de nuestro país en la Alemania comunista; más allá de que en algún momento haya sido funcionario universitario de la cultura, o profesor y conferencista en universidades; o bien director de suplementos culturales (una de las mejores épocas que se recuerde de *La Jornada Semanal* ha sido cuando fue su director), la escritura de Villoro se desparrama en la novela, el cuento, el relato infantil, los guiones de cine y de radio (mantuvo durante años el programa de rock *El lado oscuro de la luna* donde uno podía escuchar las últimas novedades de Brian Eno o de The Talking Heads), ha sido cronista deportivo y es a la vez uno de los mejores cronistas de nuestra realidad urbana, ejerce el periodismo de opinión (a la muerte de Carlos Monsiváis, Villoro se ha convertido en una de las inteligencias críticas más respetadas en el país).

Es, por si esto fuera poco, traductor, ensayista y crítico literario, como lo muestra su libro sobre Lichtenberg (*La voz en el desierto*, 2005), y los titulados *Efectos personales* (2000), *De eso se trata. Ensayos literarios* (2007) y el recién salido del horno, *La utilidad del deseo* (2017). Además de numerosos

premios y distinciones, ingresó hace un par de años al Colegio Nacional, lugar en donde solo reciben a la crema de la crema del mundo intelectual, aunque actualmente bajo el estigma de ser un coto del machismo nacional al recibir en su seno a un crítico literario que siempre ha hecho desplantes rabiosos de misoginia. Por cierto, el discurso de ingreso de Juan Villoro al Colegio Nacional fue en torno al poeta zacatecano Ramón López Velarde, quien, por supuesto, adoraba a las mujeres.

En las conferencias, que está obligado a impartir como miembro de esa institución, se ha ocupado de otros prominentes escritores como Jorge Ibargüengoitia, Martín Luis Guzmán y, su siempre admirado, Juan Rulfo. Quiero decir, a su conocimiento de la literatura universal se añade una familiaridad y un trato sostenido con algunos de los autores más sobresalientes de nuestra tradición mexicana y latinoamericana. ¡Tremendo! Resumo diciendo que nuestro autor tiene en su hacienda más de 30 títulos publicados, lo cual casi lo convierte en un terrateniente de la literatura. ¿Cómo abarcar a este escritor tan prolífico y tan diverso?

Conocí a Juan Villoro hacia septiembre de 1976. Recién se acababa de fundar la Universidad Autónoma Metropolitana y era director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades el Dr. Luis Villoro. Juan entró a estudiar ahí, no literatura, cosa sorprendente pues ya empezaba a despuntar como narrador autor, sino sociología. Yo tenía poco tiempo de estar viviendo en la Ciudad de México y el Dr. Villoro, con generosidad que le continúo agradeciendo, me contrató para que yo diera clases de redacción en la naciente Universidad. Su hijo Juan no fue mi alumno, pero lo conocí y lo admiré desde entonces: un joven alto, espigado, un poco hiperquinético quizás, sobre todo, con una enorme inteligencia y mucho sentido del humor. Siempre era una delicia conversar con él, y siempre aprendía uno cosas de su conversación. Ya para entonces, Juan era un “veterano” del taller de cuento del fallecido escritor ecuatoriano Miguel Donoso Pareja, que se impartía en el décimo piso de la Torre de la Rectoría de la UNAM, y al que pertenecía desde 1973. Puedo presumir que lo

vi crecer como escritor. Después se incorporó a un taller similar que dirigía Augusto Monterroso. Su primera publicación, hoy inconseguible, pero que por supuesto pasó por mis manos, es un libro colectivo que publicó Punto de Partida de la UNAM con el título de *Zeppelin compartido* (1975).

Que Juan Villoro el escritor sea hijo de Luis Villoro el filósofo es un avatar que no puede dejarse de lado. Luis Villoro, habría que señalarlo, no solo es uno de los pensadores más impresionantes del siglo XX, sino quizás el más inteligente y riguroso de todos. No cuento a Vasconcelos ni a Caso porque ellos fueron filósofos autodidactas y pertenecen a lo que podríamos llamar la “prehistoria” de la filosofía mexicana; el inteligentísimo Emilio Uranga (a quien Gaos arruinó llamándolo “genio”) terminó en la amargura y escribiendo discursos para los presidentes; Ricardo Guerra pasa por ser un filósofo “ágrafo” (se dice que lo poco que publicó se lo escribieron sus mujeres); Alejandro Rossi, muy amigo de Juan, califica de cierto modo para mi gusto como un “desertor” de la filosofía: una tesis de licenciatura sobre *La ciencia de la lógica* de Hegel, que nunca publicó, y cuatro pálidos artículos sobre filosofía analítica que se recopilaron en un libro, hoy inconseguible, son el bulto de su aportación a la filosofía.

El Dr. José Gaos, más allá de su fama como expositor, fue un sonado fracaso como filósofo, un callejón sin salida, o si se quiere, una invitación al *hara-kiri*. En contraste, Luis Villoro sale ganando con creces: nunca se desarticula y nunca deja de creer en la filosofía, nunca se deja seducir por las mieles del poder. Lo que sostengo es que no ha de ser fácil crecer a la sombra de este árbol muy bien plantado en el terreno del pensamiento. Un autor no solo de numerosos libros sino un expositor de primer nivel: sus clases eran legendarias. Se decía que solo José Gaos era tan buen expositor como Luis Villoro. También un autor fundamentalmente mercurial que se resistió a que lo encasillaran en alguna escuela filosófica, Luis Villoro publicó más de una decena de libros, entre ellos *Los grandes momentos del indigenismo en México* (1950), *El proceso ideológico de la revolución de independencia* (1953), *La idea y el ente en la filosofía de Descartes* (1965),

Estudios sobre Husserl (1975), *Creer, saber, conocer* (1982), *El concepto de ideología* (1985), *El poder y el valor. Fundamentos de una ética política* (1997) y *La significación del silencio y otros ensayos* (2008). Debo añadir que era políglota y traducía, entre otras lenguas, del alemán. Ahí está como prueba su traducción de *Lógica formal y lógica trascendental* de Husserl, padre de la fenomenología.

Juan Villoro heredó la inteligencia de su padre, y hasta quiero creer que quizás la superó, pero donde Luis Villoro se manejaba en los terrenos de la *epojé* y del apriorismo filosófico, Juan Villoro acabó descubriendo –y aficionándose a– lo que él mismo llama *el bazar de las concreciones*, demostrando una sensibilidad peculiar para registrar los datos particulares y convertirlos en seductoras imágenes. Traté y admiré a Luis Villoro, pero debo decir que nunca me sentí amenazado de que me aplicara la famosa *reducción fenomenológica* husserliana; en cambio, sí ha llegado a inspirarme temor que Juan me haga entrar, como quien no quiere la cosa, en su *bazar de las concreciones* y me haga papilla en la operación.

¿Cómo surge Juan Villoro escritor? Eran los tiempos de José Agustín y la literatura llamada de la onda, donde *The Catcher in the Rye* de Salinger tuvo enorme impacto en México, y Agustín, de cierta forma, lo adaptaba a la circunstancia mexicana.

Me detengo un instante en el fenómeno *Agustín*. José Agustín creó, al margen de las mafias todopoderosas, un nuevo público de lectores, y sobre todo, de lectores jóvenes. Ya desde entonces quedó demostrado que un escritor independiente de talento podía imponerse, incluso pese al “ninguneo” de los colectivos de poder literario. Ni los seguidores de Paz ni los de Monsiváis (los dos grandes grupos entonces) veían con buenos ojos esta literatura que lo menos que les parecía era “extranjerezante”. Monsiváis se burlaba de los jóvenes onderos expresando que cómo podían gustar de una música cuya letra no entendían. Los llamó, despectivamente, la primera generación de norteamericanos nacidos en México. Paloma Villegas en el suplemento de *Siempre!* y Adolfo Castañón en *Plural*, si no me equivoco,

les dieron de palos hasta que se cansaron. Pero no tuvieron ningún efecto. Desde ese momento también se demostró que los críticos literarios somos perfectamente prescindibles, principalmente cuando escribimos lo que no entendemos.

La lección de Agustín fue decisiva para Juan Villoro. No porque él fuera un escritor de la onda, que nunca lo fue, sino porque la literatura de Agustín contenía una lección, por decirlo así, de *inmediatez*. Se podía hacer literatura hablando de todo aquello que le sucedía a un joven adolescente, sin necesidad de inventar grandes tramas o importar bloques imaginativos. Bastaba contar el día a día de un joven con sus problemas de adaptación y de aceptación de un mundo configurado por los adultos, la llamada “momiza”, y hacerlo además con el lenguaje de todos los días, sin necesidad de sublimar las palabras o tratar de impostar la sintaxis como para ingresar en una supuesta “academia de la corrección y del orden”.

Mejor que un escritor ondero, el Villoro de los primeros años parece un discípulo de Andy Warhol, alguien obsesionado por la inmediatez de la cultura “pop”, por las imágenes típicas del entorno económico y cultural al que se enfrentaba su generación. Captar los datos de la inmediatez y convertirlos en imágenes. Se dice fácil pero esto era una actitud provocadora, que se apartaba de los hábitos narrativos que imperaban en la literatura seria o establecida. Con *La tumba*, con *De perfil* y, con lo que es para mí su pieza maestra, *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, José Agustín se convertía en el paradigma de la emergente generación.

Entre las controversias que suscitaban esta literatura y la de sus jóvenes continuadores estaba la de su supuesto carácter efímero. Acaso emulando a José Luis Cuevas, quien pintó en la Zona Rosa, en los años sesenta, un “mural efímero” justo para burlarse del muralismo oficial; los nuevos escritores se burlaban del supuesto carácter eterno de la obra de arte haciendo libros del “úsese y tírese”. ¿Por qué no? Me acuerdo que en una charla de pasillo en la Universidad, alguna vez Luis Villoro me expresó su preocupación por la capacidad de perduración que podría tener esta

literatura. ¿Usted cree que dentro de diez años habrá alguien que pueda entender estos libros? Ahora comprendo que esta interrogación del filósofo reflejaba su inquietud por lo que estaba haciendo su hijo en el terreno de las letras. ¿Tendría algún tipo de permanencia, o se lo habría de tragar muy pronto el hoyo negro del tiempo? Los años transcurridos nos han dado la respuesta. Muchos autores han caído en el olvido, pero los libros centrales de estas corrientes siguen siendo leídos y permanecen *legibles* como diría Roland Barthes.

Los impulsos iniciales de Villoro vienen de aquí. La imagen primera de este escritor la forman, sus dos primeros libros de relatos: *La noche navegable* (1980) y *Albercas* (1985). Si la literatura juvenil es aquella literatura que habla de jóvenes y que además está escrita por un joven, entonces ya tenemos una primera definición aceptable. Una competencia en la calle con patinetas nos dice ya mucho de la tesisura de estos relatos. El acontecimiento central es el primer beso de la chava que te gusta o la primera vez que asistes a un concierto de The Who.

El primer libro realmente original de Juan Villoro es, desde mi punto de vista, *Tiempo transcurrido*, que se publica en 1986. El subtítulo indica “Crónicas imaginarias”, y está dedicado a José Agustín, algo de audacia tiene que un joven escritor decida publicar un libro de crónicas en el momento en el que el rey de la crónica en México se llama Carlos Monsiváis. Personaje vinculado a la izquierda pero también a la frivolidad, Monsiváis podía escribir un artículo irónico sobre la última asamblea del PRI o sobre los gustos, los gastos y los gestos de Agustín Lara, de Gloria Trevi o de Juan Gabriel. Hegemónico en su momento, del cual muchos somos tributarios, la prosa de Monsiváis, se resintió siempre de cierto inevitable “manierismo”. Le gustaban las frases largas sembradas de paréntesis, algunas divagaciones y uno que otro sicazo que coronaba sus parodias y sus críticas. La gran ventaja de Juan Villoro es la exactitud en la observación y la rapidez de su prosa que siempre fluye adelantándose al lector. La velocidad, me parece, es otro de los atributos que Villoro aprendió de Agustín.

Tiempo transcurrido hace pensar en el trabajo de un testigo de su época: el tiempo que transcurrió quedó plasmado ahí, en esos textos; nombrar de esta manera el libro es un modo original de aludir a la crónica, primer punto a su favor. Pero la frase “tiempo transcurrido” para nosotros tenía otra acepción, que acaso ya se perdió en la medida en que los teléfonos públicos, que funcionaban con monedas, no existen más; así, estaba uno hablando por medio de estos aparatos y de modo reglamentario, cuando estaba a punto de agotarse el saldo, se oía en el auricular una grabación que espetaba: “Tiempo transcurrido; para continuar, deposite sin colgar otra moneda”. El título *Tiempo transcurrido* es un homenaje a estos aparatos de la época que nos permitían hacer citas o charlar a distancia con la novia, segundo punto a su favor (esos teléfonos produjeron también un gran impacto en los psicoanalistas lacanianos que publicaron una revista alusiva: *Me cayó el veinte*. En efecto, había que colocar más monedas de veinte centavos para seguir hablando).

Pero el subtítulo “Crónicas imaginarias” introduce un elemento inquietante. Las crónicas tienen que ser realistas, de otro modo no podrían ser crónicas, no podían *historiar* lo que una vez pasó. La originalidad y la aportación personal de Villoro radica en que decide escribir unas *crónicas imaginarias*, esto es, adoptar el papel no de un periodista sino de un narrador de ficción que inventa situaciones y personajes, pero a la vez permanece fiel al dato duro, al hecho concreto que envuelve en redes imaginarias. Los nombres de los capítulos de este libro lo indican a primer golpe de vista: cada uno lleva el nombre del año transcurrido. Comienza en 1968 y se sigue en escalera hasta 1985. Esto es, se inicia con el movimiento estudiantil que se cegó con la matanza de Tlatelolco y concluye en el año del gran temblor que devastó a la Ciudad de México, aunque aquí debo reconocer una astucia narrativa: el último relato de este libro transcurre en el mes de julio, o sea, en el umbral de lo que va a suceder el 19 de septiembre; sin embargo, la ciudad de cables que se balancean y las toneladas de polvo flotante que nublan la vista del joven

conductor con que se cierra el libro son una suerte de anticipación de lo que vendrá. En medio están el bazucazo a la preparatoria, la muerte de Jim Morrison, el festival de Avándaro, las letras de Lou Reed, la muerte de Elvis Presley en un año en que el dólar se cotizaba a 12.50, la visita del Papa y la tragedia de San Juanico, entre otros sucesos memorables.

Releí hace poco este libro y me parece que de las cualidades antes anotadas hay que resaltar un rasgo característico de un verdadero escritor: la capacidad de evocar y de transmitir un estado de ánimo, *stimmung*, en alemán, que podría traducirse mejor como “temple anímico” que como “estado de ánimo”, evocando la capacidad musical de un instrumento cuyas cuerdas no solo deben estar “templadas” o “afinadas” entre sí, sino que al mismo tiempo deben armonizar con los demás instrumentos del universo. Leo Spitzer señalaba en una conferencia la conexión de esta palabra con la antigua idea pitagórica de “música de las esferas”. Tener un temple anímico significa estar resonando en conjunto con el sentido de una época o de la comunidad a la que perteneces. No es la mera información del texto, sus personajes, las ideas que ahí puedan concretarse, lo que le da valor, también cuenta esa rara capacidad de hacer fluir en el ánimo de los lectores un temple especial, en este caso, el temple de los tiempos idos.

Juan Villoro también incursiona en la llamada literatura infantil. Término equívoco pues se antoja creer que la literatura es literatura más allá o más acá de los cartabones de género en que la costumbre pretenda encasillarla. Me gustaría mencionar *El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica* (1992), tejido como el título lo anticipa en torno a las obsesiones roqueras del autor, así como *El libro salvaje* (2008). Me declaro fan de este último libro. Se trata de un extraordinario e imaginativo homenaje a los libros, un canto de amor a esos objetos culturales que solemos considerar como inertes, pero que en el texto de Villoro adquieren una secreta vida propia, y que no solo se dejan escoger por sus lectores potenciales sino que a su vez son ellos los que escogen a sus lectores; otras veces se esconden, hacen como que se pierden, se niegan a ser leídos por nosotros. Todos

los que tenemos bibliotecas, si son copiosas y un tanto desordenadas, hemos tenido experiencias que parecen corroborar esta idea. Me gusta tanto este libro que estoy seguro de que Julio Cortázar, el cronopio, se hubiera sentido orgulloso de haberlo escrito.

El libro salvaje es muchas cosas a la vez: un homenaje a los grandes libros de la llamada literatura infantil, entre ellos a los de Swift y Lewis Carroll, así como un homenaje a Jorge Luis Borges, en la medida en que casi todo el texto transcurre en los pasillos laberínticos de una biblioteca; en este caso, una biblioteca tan grande que hay un salón de libros en braille y otro más en el que hay diversas estatuas consagradas a grandes lectores de todos los tiempos. No voy a contar la fascinante historia, que de entrada, parecería infringir las “reglas” de la literatura infantil, pero esta comienza con dos hechos traumáticos, con un par de heridas libidinales, me temo que al menos una de ellas, incurable. La primera es una pesadilla en la cual aparecen paredes de color escarlata, acaso evocando lejanamente un cuento de Edgar Allan Poe, pero ¡oh, sorpresa!, cuando el chico de 13 años intenta tocar la pretendida pared, se da cuenta de que es una cortina de sangre. Despierta sobresaltado. Esta pesadilla es ya el primer rasgo de la tesis fantástica en que se ubicará el núcleo del relato, pues no creo errar si aseguro que los sueños son literatura fantástica al alcance de todos.

El otro hecho traumático es entrar durante la madrugada a la recámara de los mayores, y encontrar que la cama del padre está vacía. Esta señal es el indicio fuerte de algo que se confirmará casi en seguida: la separación de sus padres, con lo que da comienzo propiamente la historia. Solo añadiré que Juan Villoro se las arregla para tramar una historia que tiene un final circular, la conclusión remite de nuevo a las líneas iniciales del libro. Pequeño gran detalle que muestra la maestría técnica de que es capaz el autor. Gracias a la separación, el pequeño Juan descubre la biblioteca de su tío, a donde lo han llevado a pasar las vacaciones, pero pese a esta ganancia en el orden de los afectos, quiero decir, del afecto a los libros, que le abren al niño un

mundo infinito, la herida de la separación regresa de modo inevitable en una suerte de “eterno retorno”, no nietzscheano sino de lectura.

Hay que otorgar un lugar especial a la obra de teatro *El filósofo declara* (2010). El título admite de inmediato una doble significación que remite, por una parte, al verbo “declarar” y, por otra, a la esposa del personaje en cuestión, que se llama, precisamente, Clara. Hace unas semanas, en un “café filosófico” del barrio de Polanco, Juan Villoro aportó una clave para su interpretación. Relata el diálogo entre su hermana y él en presencia del padre; alguno de los dos habría dicho que “el filósofo declaró tal o cual cosa”, a lo que un muy riguroso Luis Villoro habría observado: “Eso es incorrecto. Un filósofo no declara, un filósofo razona”. Estimo que Villoro padre tenía razón: un filósofo, en tanto filósofo, lo que hace es razonar y únicamente razonar. Es el imperio del logos que viene desde los tiempos de Platón. Entremetiendo a Kant en este asunto, igualmente se podría objetar sí, pero para que la razón funcione es necesario que intervenga también la imaginación trascendental. El asunto clave es que ambos hermanos estaban convencidos de que en situaciones de la vida práctica, interrogado por un juez, por ejemplo, o por un cobrador de impuestos, el filósofo estaría obligado a declarar, a informar, a dar su testimonio. El filósofo no se dejó convencer y habría insistido en lo suyo. A varios años de distancia, Juan Villoro toma la revancha y escribe una obra con este título en el que algo hay de terquedad elevada al cuadrado.

La obra en realidad es un parricidio por partida doble. Recién egresado de la carrera de sociología, Juan Villoro aceptó la invitación de un amigo cercano de su padre, el filósofo Ricardo Guerra, para fungir como agregado cultural en la embajada de México en Berlín, esto, por supuesto, antes de la caída del muro. Los dos personajes centrales de la obra de teatro, según alcanza a adivinarse, son Luis Villoro y Ricardo Guerra, y de ellos se afirman cosas que rayan con el teatro de la crueldad, como podría decir Antonin Artaud. Ustedes saben que la división mente-cuerpo, *pneuma* y *soma*, es uno de los temas *indecidibles* de la filosofía: ya se lo planteaban

los presocráticos y los actuales filósofos siguen sin resolverlo. Pues bien, *El filósofo declara* empieza con un impresionante diálogo entre la esposa y el profesor, que hay que leer sobre este trasfondo filosófico. Ella le pregunta:

[...] ¿Sigue trabajando en la división mente-cuerpo?

PROFESOR: La he trabajado con usted.

ESPOSA: ¿Me ha estudiado?

PROFESOR: A fondo.

ESPOSA: ¿Qué tanto?

Profesor: Lo necesario: tiene una ontología resistente. Más allá de las grasas animales hay una *terra incógnita*. Hubo momentos de intensa sodomía en que creí conocerla. Pero el camino del deseo se eclipsa con la saciedad.

ESPOSA: ¿Usted me conoció?

PROFESOR: Conocí su culo. Un culo dionisiaco, flexible. Todo lo demás me resulta un poco borroso (Villoro, 2010: 13).

Si esta parodia de la ontología y de la división mente-cuerpo, si esta irrisión de una pretendida investigación que se reconcentra en el culo de una mujer no es un ataque violento a la filosofía, y de trasmano, al sujeto que se inviste de ella, entonces no entendí nada.

En otro pasaje, el profesor se define a sí mismo: “Soy una máquina de pensar. Una cabeza sin vida [...] Soy un andrajo, un andrajo que piensa. No puedo ingresar a la Academia” (Villoro, 2010: 17).

Acerca de Bermúdez, nombre que tiene Ricardo Guerra en la obra (aunque sé bien que puede tratarse de una síntesis de personajes de la vida real), el profesor ofrece estas frases que no estimo sean muy edificantes: “El Pato Bermúdez, alias el Parámetro, alias el Gargajo Ontológico quiere comprar la paz de su alma con una medalla. No voy a darle ese gusto. Que se muera y luego entro a la Academia” (Villoro, 2010: 21).

Remata la esposa refiriéndose al mismo Bermúdez: “Bermúdez pertenece a la clase de atracciones que da vergüenza tener. Un hombre inyectado

con glándulas de mono, con el cual compartir una copa de brandy barato. Un filósofo de hotel de paso. Bermúdez hacía tolerable a Kant”. (Villoro, 2010: 22). Sin comentarios.

El árbol genealógico de Juan Villoro no podría estar completo si no menciono a sus primos cercanos. Villoro es contemporáneo del poeta infrarrealista Mario Santiago Papatzi y de Roberto Bolaño, el autor de *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Nocturno de Chile* y –entre otros libros– *2666*, en el que registra los terribles feminicidios de Ciudad Juárez. Uno viene de sus padres y antecesores, cierto, pero compite con los primos. Y es la competencia la que define el radio de sus acciones.

Villoro superó a Agustín, quien nunca pudo delinear una novela cuyo tema fuese esa extraña totalidad llamada México. Escribió, eso sí, una *Tragicomedia mexicana* en dos tomos, pero se trata de un recuento crítico que utiliza información periodística y que la desglosa, de ningún modo una novela. Además, me apresuro a decirlo, Agustín no tuvo lo que Villoro tiene, lo que López Velarde en una fórmula mágica llamaba “la facultad internacional”. Hay algo de mágico o misterioso en el hecho: unos autores se quedan dentro de las fronteras y otros las rebasan y reciben distinciones en otras partes del mundo. Es el caso de Villoro.

Algunas de sus novelas, pienso sobre todo en *El testigo* (2004) y en *Arrecife* (2012), son amplios frescos con los que el autor intenta dar una visión general del estado de cosas en nuestro país durante los últimos decenios. Como ya había hecho Bolaño en *Los detectives salvajes*, incorporar poemas completos a la textura de la novela, Villoro se sirve en *El testigo* de varios poemas de López Velarde para ir tramando los pormenores de la acción. No se trata de un capricho. Ambientada al comienzo de la llamada “alternancia democrática”, que colocó por primera vez en la presidencia a un candidato no emanado del partido oficial, y tratando de reflejar los delirios propios de esa época, Villoro traza la historia de una telenovela que tendría que ver con la guerra Cristera, a la vez que hace que algunos de sus personajes participen en un intento de canonizar

al poeta católico de México, o sea, el propio López Velarde, vasta sátira social de un México en la época de las todopoderosas televisoras y los no menos poderosos y temibles narcos, que asolan el territorio nacional, y que imponen su presencia en muchos estados del país. Este es un libro crítico de la realidad nacional que quedará como un durable testimonio de los tiempos que padecemos, pues en el fondo, pese el regreso del PRI a la presidencia, seguimos viviendo en la estela que ya retrata la impresionante novela de Villoro. Cuando muy pronto los historiadores tengan que documentar el perfil y el temple anímico de estos años apocalípticos de guerra contra el narco y de corrupta connivencia con él, *El testigo* será sin duda una fuente de información de primera mano.

En un formidable libro que se llama *A la salud de la serpiente*, texto que me pareció en su momento muy de vanguardia, recuerdo que el fallecido Gustavo Sainz afirmaba que la novela era un Mustang sin problemas de estacionamiento. Yo quisiera decir, para concluir, que la prosa de Villoro es la prosa de un narrador nato: fluida, atractiva, pródiga en imágenes y, de cierto modo, flexible como un *vocho* (que se acomoda en cualquier lugar), pero con la velocidad admirable de un VMW. En su aptitud para lo inmediato y en la extrema velocidad que logra imprimir a sus textos reside, creo yo, la clave de su permanencia en el panorama de las letras de nuestro país.

Toluca, 22/09/2016 – UAM-Iztapalapa, 23/01/2018

BIBLIOGRAFÍA

Villoro, J. (2010). *El filósofo declara*. México: UNAM.

HIBRIDACIÓN DE GÉNEROS Y SEXUALIDAD EN LA ESCRITURA DE JUAN VILLORO

DIANA ISABEL HERNÁNDEZ JUÁREZ

ALMA GUADALUPE CORONA PÉREZ

La hibridación de géneros periodísticos y literarios que realiza Juan Villoro en su obra narrativa conlleva a la transformación de los discursos y de lo que los clásicos grecolatinos consideraron como el canon genérico. Crónicas y entrevistas parten de la realidad para luego enriquecerse con múltiples recursos estilísticos; dispositivos mezclados con elementos ficcionales conviven junto a singulares cuentos, llenos de claros elementos referenciales de personas, lugares y situaciones de la vida real.

En el presente trabajo desarrollamos el análisis comparativo de los textos reunidos en el libro *Espejo retrovisor* (2013), en el cual Villoro experimenta y muestra a sus lectores la hibridación genérica de lo periodístico a lo literario, y viceversa, inscribiendo su propuesta en la posmodernidad literaria, la cual defiende la hibridación de los discursos.

Del cuento “Mariachi” a la crónica-entrevista “Supongamos que no existen los Rolling Stones”, Villoro nos lleva a un recorrido por la música y la cultura como fenómenos sociales y populares que estremecen a países enteros, al tiempo que proyecta y expone la frágil, atormentada y oculta

intimidad de esos “ídolos” encumbrados y a la vez esclavizados por los medios masivos de comunicación, junto con las enormes empresas transnacionales del *show business* mundial.

Del “Gallito de Jojutla” a sus “Majestades satánicas”, el discurso villoriano transita y nos presenta las notas de la hibridez literaria como una alternativa a la tradición literaria, dentro de un contexto en el que permanentemente nos movemos de la controvertida realidad a la temida ficción, en un juego constante de espejos e imágenes que se confunden.

“Mariachi”, cuento publicado originalmente en el volumen *Los culpables* (2007), es un relato con un claro referente en el plano de la realidad: Alejandro Fernández. Aunque el protagonista lleva otro nombre, Villoro describe al cantante tal como es y como lo han configurado los medios masivos de comunicación, quienes le han dado el título de “máximo representante de la canción ranchera” y de “macho mexicano”.

El relato se enriquece con una serie de crónicas que están más cerca de la realidad que de la ficción: “Llené el Estadio Azteca, con la cancha incluida, y logré que ciento treinta mil almas babearan” (2007: 63). Narra Julián, personaje atormentado por la carga impuesta de ser un “ídolo” popular.

Terminé mi concierto en Bellas Artes con “Se me olvido otra vez”. Al llegar a la estrofa “en la misma ciudad y con la misma gente...” vi al periodista que me odia en la primera fila. Cada vez que cumplo años publica un artículo en el que comprueba mi homosexualidad (2007: 67).

El juego de referencialidad con la realidad se abre claramente. En sus presentaciones, Fernández siempre interpreta esa canción, coreada por el público, en una especie de catarsis colectiva en la que imperan las emociones y la sexualidad reprimidas, que en esos momentos se liberan. La sexualidad, homosexualidad o bisexualidad del cantante alimenta fantasías y discusiones de todo tipo entre la gente, aumentando aún más su fama. Todo

ello forma parte de lo que acertadamente Kate Millet denominó “política sexual”, misma que se configura desde todas las expresiones culturales y que se refleja muy claramente en la literatura.

“Me dediqué a perderte”

El personaje del cuento es un ídolo atormentado que odia ser mariachi y tener que cantar con un sombrero que pesa dos kilos. Las empresas del espectáculo lo han convertido en un símbolo sexual de México. Sin embargo, cuando le preguntan: “¿Es usted mexicano?”, responde sarcásticamente: “Sí, pero no lo vuelvo a ser” (2007: 64).

La sexualidad del protagonista se convierte en el tema central de la trama, cuando accede a actuar en una película porno-europea de arte: “Vas a ser el primer mariachi sin complejos, un símbolo de los nuevos mexicanos” (2007: 65), le dice la mujer encargada de seducirlo y convencerlo. Contradicción absoluta, como reflexiona él mismo: “ser mariachi es ser un prejuicio nacional” (2007: 66).

El juego de la seducción es una constante velada en toda la historia. No se trata de un relato romántico, sino de personajes que se debaten entre sus deseos sexuales y sus aspiraciones profesionales y de éxito. Los más audaces saben ganar en la partida sexo-poder y consiguen sus objetivos.

El humor desplaza el drama que sufre el protagonista, quien es transformado en la cinta en “un mariachi vampiresa”, con uñas largas y besando de “tornillo” a un motociclista, mientras el director de cine “cada que podía le agarraba las nalgas” (2007: 67). Vemos entonces un “macho” sometido y acosado, pasivo y atormentado. Contradicción total. Los diferentes personajes que intervienen en la trama además ponen en vilo tanto sus prejuicios como sus vicios sexuales.

La película se titula *Mariachi Baby Blues* y convierte a Julián en “un fenómeno genital”, a consecuencia de la edición de un pene descomunal que se hace pasar como suyo y que resulta ser lo que más llama la atención

del público y de la “crítica especializada”. Para sorpresa, la prensa se dedica a elogiarlo por trabajar para el cine independiente. “Las palabras ‘hombria’ y ‘virilidad’ se repetían tanto como ‘cine en estado puro’ y ‘cine total’” (2007: 69).

Paralelo al éxito, la vida personal del protagonista es un desastre: agobiado porque todos a su alrededor dejan de verlo como ser humano y solo lo ven como un gran pene, falocentrismo que provoca que él cada vez se sienta más envilecido y disminuido, pues detrás del súper galán de pantalla hay un hombre tímido, con un miembro del tamaño “pequeño normal”, como él mismo dice. Vemos aquí la confrontación de estereotipos y falsas creencias que de diferentes formas llevan a muchas personas a mentir.

Kate Millet, en su libro *Política sexual* (1975), analiza los elementos sexistas que se imponen desde la literatura para construir mitos y “falacias fálicas”, a fin de mantener las políticas sexuales tradicionales, las cuales fomentan las fantasías masculinas desde la pornotopía propuesta por Naief Yehya –esa fantasía misógina en la que las mujeres hermosas siempre están “deseosas” de sexo y “disponibles” para tenerlo– hasta el “atractivo irresistible” y la “potencia sexual legendaria” de los machos, características que encontramos en nuestro personaje, aunque solo sean en apariencia.

Dentro de las convenciones machistas se promueve como ideal el gran tamaño del pene como símbolo de virilidad, fuerza y placer. De ahí el miedo que siente Julián de que el público descubra el engaño. Es tal su preocupación que incluso tiene problemas de impotencia sexual, pues supone que decepcionará a las mujeres que lo desean si llegan a darse cuenta de que es un hombre común, con un miembro promedio. Tenemos aquí un ejemplo de lo que Millet denominó “patología de la virilidad”, que afecta tanto a hombres como a mujeres, pues en el ritual de sexo y poder ambos resultan dañados e insatisfechos.

Tópico de ficción o personaje disímbolo, Fernández representa al mariachi emblema de México. Alrededor de él se tejen todo tipo de historias, tanto reales como falsas, las cuales generalmente confluyen en el asunto de una sexualidad tan discutida, que pareciera haber dejado

de ser un tema privado para convertirse en un tópico casi de “seguridad nacional”. Frente a la mirada de los otros ¿qué representaría un mariachi gay en un país homofóbico?

Las respuestas pueden ser muchas: hipocresía, doble moral, insatisfacción, falta de tolerancia, ignorancia, represión sexual, etcétera. Seguramente porque como sostiene Kate Millet “el sexo constituye el meollo de nuestros problemas más cruciales” (1975: 30). Esto permitiría comprender el desbordado interés de la gente en la vida sexual de los famosos, ya sean artistas o políticos, así como las costumbres sociales conservadoras tendientes a la represión y al castigo de quienes pretenden salirse del esquema tradicional.

Al respecto, en su libro *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault advierte que la noción de sexo:

Permitió invertir la representación de las relaciones del poder con la sexualidad, y hacer que ésta aparezca no en su relación esencial y positiva con el poder, sino como anclada en una instancia específica e irreductible que el poder intenta dominar como puede; así la idea “del sexo” permite esquivar lo que hace el “poder” del poder; permite no pensarlo sino como ley y prohibición (1977: 188).

La represión sexual que prevalece en México produce todo tipo de mitos y atavismos, actos discriminatorios y violentos, así como una gran tensión y atención sobre el comportamiento de las personas. Los efectos de la sexualidad son profundos y tienen implicaciones en todas nuestras actividades, Foucault explica al respecto:

El sexo, esa instancia que parece dominarnos y ese secreto que nos parece subyacente en todo lo que somos, ese punto que nos fascina por el poder que manifiesta y el sentido que esconde, al que pedimos que nos revele lo que somos y nos libere de lo que nos define, el sexo, fuera de duda, no

es sino un punto ideal y vuelto necesario por el dispositivo de sexualidad y su funcionamiento (1977: 188).

Pero ¿cómo podemos analizar ese dispositivo de la sexualidad y su funcionamiento en México? ¿Acaso un mariachi configurado como semental podría romper con el esquema que tradicionalmente se le ha impuesto? Las respuestas son negativas, pues tal ruptura implicaría un desafío al sistema convencional y a las instituciones.

El investigador especializado en comunicación de masas, Jesús Martín Barbero, afirma que el periodismo del presente no solo nos ayuda a conocer lo que pasó, sino que sirve para pronosticar el futuro. Desde el texto que analizamos, Villoro reflejó el polémico tema de la sexualidad de Alejandro Fernández y pronosticó de alguna manera lo que recientemente ocurrió, cuando el cantante fue exhibido en las redes sociales por una fotografía en la que aparece sin camisa y abrazado por dos hombres. ¿Qué polemizó esta práctica corporal? ¿Cómo y por qué se enfatizan ciertas partes del cuerpo?

Villoro juega y se divierte con el personaje que ha creado; mientras en el plano de la realidad, Fernández juega y sufre con el personaje de símbolo sexual que ha configurado, el cual es una especie de desdoblamiento actancial de sí mismo y de todo lo que tiene la obligación de representar.

De acuerdo con el filósofo francés, la idea del sexo reprimido no es solo una cuestión de teoría, se trata del rigor de una sociedad hipócrita que castiga y controla: “El sexo es el elemento más especulativo, más ideal y también más interior en un dispositivo de sexualidad que el poder organiza en su apoderamiento de los cuerpos, su maternidad, sus fuerzas, sus energías, sus sensaciones y sus placeres” (Foucault, 1977: 188). Tal vez por eso se va a obligar al cantante a seguir representando el papel estelar que se le ha conferido por el aparato mediático, en un México que se debate entre intentos de avances liberales y fuerzas neoconservadoras.

Mick Jagger al habla

“Supongamos que no existen los Rolling Stones” es el título de la crónica-entrevista que Juan Villoro hizo al mítico cantante Mick Jagger en 2001, publicada ese año en el periódico español *El País*, y editada posteriormente en varias antologías, entre ellas *Espejo retrovisor* (2013).

Aquí, el ejercicio es eminentemente de géneros periodísticos. La crónica se mezcla con la entrevista, o mejor dicho, la crónica enmarca la entrevista; la cual es el centro, pero la crónica se desplaza con mayor soltura al periodismo narrativo, al relato subjetivo y emotivo del que escribe, con tal creatividad que por momentos se asemeja a un cuento, aunque el relato es de no-ficción.

La crónica inicia mucho antes que la entrevista. Narra todo lo que vive el periodista para llegar al personaje. Abundantes descripciones, anécdotas y reflexiones. La puesta en juego de los cinco sentidos del periodista, definidos por Ryszard Kapucinski: estar, ver, oír, compartir y pensar (2004: 18).

En 2001 el vivero de la contracultura que hace treinta y cinco años merecía el nombre de Swinging London se ha convertido en un tenso bastión cosmopolita [...] Una fauna variopinta insiste en mezclar costumbres y demostrar que la ciudad se parece a lo que Borges encontró en “El aleph”: “vi un laberinto roto: era Londres” (Villoro, 2013: 233).

El periodista está atento a todo, pero se enfoca en su futuro entrevistado: “Mis últimos días han girado en torno al mercurial humor del líder de los Rolling Stones” (2013: 234). Villoro recopila toda la información disponible y la transcribe con emoción y ansiedad. “El protocolo para entrevistar a Jagger pasa por media docena de chicas amabilísimas que lo llaman Mick [...] El Leo más famoso desde Napoleón vive para la notoriedad de sus impulsos” (2013: 234). Mientras llega el día de la entrevista, el periodista no pierde el tiempo, se documenta, reflexiona y escribe:

En la simplificación positiva, Jagger es un coleccionista de top-models, el vitaminado sobreviviente de todos los excesos, la vibrante encarnación del lema situacionista “larga vida a lo efímero”. En la simplificación negativa, Jagger aparece como un prisionero de su fama: se tortura durante cuatro horas diarias en un gimnasio, come semillas macrobióticas, se inyecta glándulas de mono, le han injertado pelo de cuarenta personas y se duerme a las siete de la noche, en una cámara aséptica y solitaria. La aburrida verdad debe quedar en un sitio intermedio, pero no le conviene a la leyenda (2013: 235).

Información verídica combinada con versiones orales que fantasean con lo que hace el artista cuando está fuera de los escenarios. Como cualquier periodista, Villoro es tratado con amabilidad, pero recibe indicaciones en la manera en que debe comportarse y una lista de temas prohibidos. Los aspectos que en términos de factores de interés periodístico quedarían a un lado, el autor los registra con la intención de remarcar lo difícil que es hablar con un ícono de la cultura de masas, un fenómeno musical del capitalismo y la globalización:

Su Satánica Majestad parece a la altura de su fama. Aguzo el oído en espera de que un televisor caiga por la ventana. Una superstición periodística me sugiere una negra ley de las compensaciones: sería magnífico que Jagger odiara al periodista alemán que me precede [...] A los cincuenta y ocho años, Jagger sigue sin estar quieto en una silla. Cruza y descruza las piernas, gesticula como si tuviera que ser elocuente a treinta metros de distancia, cargado de una energía sin propósito definido [...] Habla de su concierto en México: “la altura me mataba; deberíamos hacer pretemporada para tocar ahí, como los equipos de fútbol” (2013: 236).

Enseguida viene el desarrollo formal de la entrevista, ese diálogo periodístico que requiere un mínimo de afecto o simpatía entre los protagonistas

para lograr un buen resultado, como decía Gabriel García Márquez en Leñero y Marín:

Las entrevistas son como el amor: se necesitan por lo menos dos personas para hacerlas, y sólo salen bien si esas dos personas se quieren. De lo contrario, el resultado será un sartal de preguntas y respuestas de las cuales puede salir un hijo en el peor de los casos, pero jamás saldrá un buen recuerdo” (1986: 119).

La entrevista que realiza Villoro denota preparación previa, documentación precisa, cuidado con el interlocutor y su comunicación:

Goddess explora ritmos muy poco frecuentados por los Rolling Stones. ¿Puede realmente desmarcarse del conjunto?

Lo último que deseas como solista es que tu disco se parezca a los Rolling Stones. Ese es el mayor reto, aunque tampoco debes temerle demasiado a las semejanzas. Se trata, simplemente, de suponer por unos minutos que no han existido los Rolling Stones [sonríe: lo mejor de este anhelo es que no puede cumplirse] (2013: 238).

Empero, la conversación con una leyenda no es fácil. En su papel de periodista Villoro confiesa: “El reportero pierde el tiempo esperando apuestas: ‘No soy Dios’ y encabezados por el estilo. Jagger guarda un silencio de ícono” (Andersen, 2013: 240). A una larga y argumentada pregunta solo responde con un simple: “Así es”. El que escribe entonces debe echar mano de otros recursos estilísticos para mantener el interés de los lectores:

El cantante se pone de pie. Sabe que la entrevista duró más de lo convenido, un lapso que en la avasallante celeridad del pop equivale a una edad clásica. Jagger se mueve con desesperada premura de una eternidad a otra: no es una ruina agraviada ni una reliquia ennoblecida por los años; su único

espacio es el presente, un presente detenido [...] En cuatro décadas de vida pública, Mick Jagger es ya un relato colectivo. Su pose más seductora y radical es la de desconocerse. Imposible saber con qué ahínco cultiva la soledad y el olvido. De cualquier forma, su personaje sólo en parte le pertenece (2013: 244).

Tenemos a la persona transformada en personaje, que además solo en parte le pertenece, porque se ha convertido en un relato colectivo en el que participa mucha gente, pues ha traspasado los límites del “mito”, en donde realidad y ficción otra vez se confunden. Mick estudió Economía y generó un modelo mercantil que revolucionó el mundo del espectáculo. Sus biógrafos le atribuyen todo el diseño de la mercadotecnia de los Rolling Stones. Es el dueño de la marca, la patente y del más grande negocio del *rock*.

“Satisfaction”

Jagger fue de los primeros artistas en el mundo en reconocer abiertamente su bisexualidad. En el libro *Mike. The wild life and mad genius of Jagger* (2013), (*Mike. La vida salvaje y el genio loco de Jagger*), Christopher Andersen afirma que todavía en 1973 Jagger era tímido, pero poco tiempo después se transformó: “Mick Jagger y David Bowie estaban fascinados uno con el otro, como artistas y como hombres. Estaban obsesionados sexualmente. Los dos tenían matrimonios abiertos y experimentaban relaciones bisexuales y orgías, en las que también participaban sus esposas” (2013: 32).

Contrario a lo que ocurre con el cantante ranchero, con el roquero vemos un caso de liberación sexual tanto en el ámbito privado como en el público, experimentación y desafío en la música, y en su comportamiento que lejos de ocultarse lo exhibe y presume dentro y fuera de los escenarios. Citando otra vez a Foucault: “es por el sexo, punto imaginario fijado por el dispositivo de sexualidad, por lo que cada cual debe pasar para acceder a su propia inteligibilidad, a la totalidad de su cuerpo, a su

identidad” (1977: 189). Jagger pareciera jugar con eso. Verlo en el escenario es algo sobre natural, es una especie de demonio sexual sin complejos, y eso lo transmite al público. Foucault afirma que después de tantos siglos de represión, la comprensión plenamente consciente del instinto sexual importa más que el acto sexual:

Y debemos pensar que quizás un día, en otra economía de los cuerpos y los placeres, ya no se comprenderá cómo las astucias de la sexualidad, y del poder que sostiene su dispositivo, lograron someternos a esta austera monarquía del sexo, hasta el punto de destinarnos a la tarea indefinida de forzar su secreto y arrancar a esa sombra las confesiones más verdaderas. Ironía del dispositivo: nos hace creer que en ello reside nuestra “liberación” (1977: 194).

De su trabajo periodístico, crónica y entrevista, Juan Villoro nos lleva de la mano a asomarnos en la intimidad de su satánica majestad, y atestiguar toda la parafernalia y el aparato económico, político y cultural que se mueve a su alrededor. Desde el otro lado, el periodismo-ficción, convertido en un cuento, nos permite ser testigos de la intimidad del símbolo de la música ranchera, convertida también en una marca controlada por otro aparato económico y político, pero sobre todo, cultural, al punto de ser casi la imagen misma de una parte de la identidad nacional: el macho mexicano.

Ambos relatos reflejan las historias de dos íconos de la música, representantes de géneros opuestos, con trayectorias y formas de vida también opuestas. La recreación literaria que al final realiza Villoro nos permite vislumbrar un poco a los seres humanos que se esconden detrás de tanta producción, imagen, vestuarios y fama.

La hibridez genérica desarrollada por el autor propone un intercambio textual en donde ficción y realidad se confunden, así como las personas y los personajes. Desde sus roles actanciales, uno de ellos, al menos, es dueño de su cuerpo y su sexualidad, mientras que el otro debe continuar

sometido al estereotipo que se le ha impuesto socialmente. Sin embargo, tanto en el plano de la ficción como en la realidad, ambos son ya relatos colectivos y su vida solo en parte les pertenece.

BIBLIOGRAFÍA

- Andersen Cristopher (2013). *The wild life and mad genius of Jagger*. Gallery Books: New York.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI Editores.
- Kapucinski R. (2004). *Los cinco sentidos del periodista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Leñero, V. y C. Marín (1986). *Manual de periodismo*. México: Grijalbo.
- Millet, K. (1975). *Política sexual*. México: Aguilar.
- Villoro, J. (2007). *Los Culpables*. México: Almadía.
- _____. (2013). *Espejo retrovisor*. México: Seix Barral.

EL LABERINTO EN ALBERCAS DE JUAN VILLORO

MARISOL NAVA HERNÁNDEZ

*Un laberinto es una casa labrada
para confundir a los hombres.*

Jorge Luis Borges

Albercas y la crítica

En 1985 Juan Villoro publica su segundo libro de cuentos: *Albercas*, conformado por siete cuentos con claras virtudes estéticas y temáticas. La crítica ha enfatizado la presencia femenina; el sello acuático sugerido desde su título mediante la preeminencia de símbolos como los cristales; las “relaciones amistosas / amorosas en una atmósfera de maldad sutilmente insinuada” (Patán, 1985: 13) a través de una voz narrativa irónica. Varios cuentos como “Noticias de Cecilia”, “Baterista numeroso”, “El cielo inferior”, “La orilla equivocada” y “El silencio de los cristales” han recibido el adjetivo de perfectos. Antonio Puertas recapitula los valores del libro: “Villoro es más dueño de sus recursos, personajes, atmósferas, y avanza en la claridad de su expresión, gana en economía verbal, sabe crear una individualidad más fuerte en sus protagonistas, y mantiene su fresco sentido del humor”

(1986: 3), opinión sintetizada en la crítica de Pedro Ángel Palou (1995: 119) y Russell M. Cluff (1997: 45), para quienes esta obra resulta una de las más memorables de la década de los ochenta.

Así, *Albercas* expone una madurez escritural, con tramas e historias inusuales, donde la sugerencia y la ambigüedad intervienen de forma importante. Al respecto, Lilia Osorio plantea:

Los siete relatos de este libro parten siempre de lo real pero llegan a la perturbación de esa realidad, a mayor o menor grado, pero sin que ésta pierda su sentido, sólo se ve modificada por un impulso imaginativo que la dota de una ambigüedad proveniente del mismo desarrollo de los hechos (1985: 2).

En este sentido, el propio Juan Villoro, entrevistado por Gerardo Ochoa Sandy, comenta: “*Albercas* es un libro más comprometido con la literatura fantástica, una especie de diálogo o ajuste de cuentas con Felisberto Hernández, Borges, Bioy Casares y, en especial, Cortázar. Cuentos de umbral entre la realidad y la fantasía” (1989: 16). Estos textos liminales, sin llegar a lo fantástico, se edifican con silencios, evasivas, incertidumbres y atmósferas enrarecidas por los inusitados espacios, pues son “geometrías concebidas por una inteligencia refinada” (Martínez, 1991: 2c). Nuestro trabajo se centra en estos espacios, los cuales confluyen en la imagen del laberinto para mostrar la propuesta estética del autor desde su creación.

El espacio, el laberinto

La teoría literaria narrativa ha enfatizado la importancia del espacio por ser uno de los elementos estructurales más significativos en tanto “se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto” (Zubiaurre, 2000: 20). Su naturaleza ficcional es compleja por tratarse de un recurso sincrónico (relacionado con otros elementos dentro del texto), así como diacrónico (sostenido por la tradición y las obras que la preceden); de

esta manera, el espacio “se manifiesta en forma de temas o *cronotopoi* con frecuencia recurrentes, y a pesar de evidentes transformaciones, firmemente asentados en una sólida tradición cultural” (Zubiaurre, 2000: 91). El espacio, como todos los elementos que integran una obra, posee un significado especial, lejos está de ser intrascendente y un mero elemento decorativo (Zubiaurre, 2000: 144).

En el ensayo “Casa sin muros”, Juan Villoro realiza un acercamiento a un lugar significativo: el laberinto, “La idea del laberinto como espacio de misterio y desorientación es esencial a la inventiva literaria” (2012). El autor analiza su influjo en ciudades, casas, cuartos y hasta en objetos, e ilustra sus ideas con varias obras literarias, incluyendo las suyas; lo sorprendente es la ausencia en *Albercas*. Rastreando los comentarios del también ensayista sobre su segunda obra y en donde explica el título, encontramos, sutilmente, la idea laberíntica: “los siete cuentos que conforman el libro tratan de confinamiento, de encierro, en un espacio comparable con una alberca, aunque es una dimensión donde los personajes se pueden mover, hay capacidad de circulación a pesar de estar encerrados” (citado en Luviano, 1985: 2); como se observa, Villoro enfatiza el encierro y la limitada capacidad de movimiento, todo ello prelude de la confusa reclusión suscitada en un dédalo; de hecho, la portada del libro, como elemento paratextual, presenta una alberca con forma laberíntica en un evidente adelanto de sus contenidos.

El laberinto es definido por el DRAE como un “Lugar formado artificialmente por calles y encrucijadas, para confundir a quien se adentre en él, de modo que no pueda acertar con la salida” (2001: 1338); esta definición se complementa con la formulada por Marcos Méndez Filesi: “el verbo apropiado sería dificultar, ya sea bifurcando los caminos, ya sea haciéndolos largos y tortuosos” (2009: 23). Existen múltiples y variados laberintos (2009: 22-23), y aunque la mayoría se centra en los espacios, existen otras representaciones de este, como lo veremos más adelante.

Iniciemos con “Noticias de Cecilia”, uno de los cuentos más encomiados por la crítica. Para Pedro Ángel Palou en este texto “empiezan las verdaderas sorpresas. Un texto de índole fantástica o al menos extraña. El mismo humor fino, pero con ecos notorios de Borges y Bioy Casares. Es un texto seriamente laberíntico [...] donde la atmósfera de soledad y de encierro son un nuevo recurso narrativo” (1995: 120); por su parte, Russell M. Cluff lo cataloga como “un laberinto arquitectónico literario altamente autoconsciente” (1997: 45); no obstante, ambos críticos no profundizan en este hecho.

En el cuento, el narrador personaje es contratado por intermediación de Cecilia para trabajar como lector del señor Sheridan; para ello, el narrador viaja a la exótica casa del hombre: un espacio confuso, donde se enfrenta a una serie de hechos de igual naturaleza; a esta inusitada circunstancia, se suma su progresivo enamoramiento de Cecilia; al final, desorientado e iracundo al descubrirse inmerso en una trampa orquestada por Sheridan, el narrador le ataca y es expulsado de ese intrincado sitio.

La primera y evidente imagen del laberinto en “Noticias de Cecilia” se halla en la casa del Sr. Sheridan:

[...] por dentro la arquitectura colonial había sido removida. *Me costó trabajo orientarme en la confusión de pasillos, escalinatas, corredores laterales, cuartos contiguos y puertas clausuradas.* De inmediato sentí que el interior de la casa sólo podía responder a un ideal arquitectónico: el castillo de un barco. No hacían falta los barandales en los corredores, las escotillas en el techo, las ventanas de ojo de buey; bastaba con los desniveles, con las ociosas escaleras de seis peldaños, con la carencia de espacios abiertos. *Me costó tres o cuatro días detectar la ruta directa al comedor* (Villoro, 2010: 28).¹

¹ Las cursivas son nuestras.

Esta casa barco es un sitio que deliberadamente se ha complejizado y la razón se encuentra en la personalidad de su dueño; este vínculo del espacio con el personaje no es casual, en tanto el espacio frecuentemente resulta una metonimia de los personajes (Zubiaurre, 2000); así, esta morada responde a la profesión de Sheridan: “Sí, él es arquitecto. Tal vez la casa le parezca a usted un poco rara. Para él es un capricho personal, una liberación después de tantos años de seguir el gusto convencional de sus clientes” (Villoro, 2010: 32).

Esta residencia no solo se basa en la labor creadora de Sheridan, sino también en su personalidad, pues “Los objetos, inevitablemente, dicen de la psicología de los personajes y ésta, con toda seguridad, determina la índole de aquéllos, su distribución espacial, su presencia o ausencia en el inventario novelesco” (Zubiaurre 2000: 95); una casa como esta revela a un personaje dominante y complejo que utiliza a quienes ingresan a su morada: “Hablabla de Cecilia, de Ambrosio y de mí como de personajes que manipula con desdén. Se refirió a mí como un torpe cocinero” (Villoro, 2010: 38). Sheridan todo lo decide y maneja según su albedrío: es un hombre con intrincados mecanismos internos; por eso, este lioso territorio es una metonimia de él: “A fin de cuentas la complicada arquitectura no era más que una prueba de su inteligencia en reposo” (Villoro, 2010: 38); de manera que el narrador personaje ha caído en el dédalo trazado por Sheridan, en el laberinto que es.

La compleja arquitectura de esta casa integra otros rincones que complementan el laberinto abarcador. El más simple se halla en la huerta, cuya confusa naturaleza se evidencia en inesperados senderos surgidos mediante “cambios minuciosos”. En el interior de la casa, la distribución de los corredores se muestra enmarañada: “Tomé uno de los corredores. Sentía una tensión que me recordaba mi vida en la ciudad, las paredes se sucedían unas a otras como los rostros de una alienada multitud” (Villoro, 2010: 36). La alacena deviene en otro espacio significativo: “era un enorme almacén

[...] Abría enormes latas de chiles, descubría nuevas latas de alimentos. La despensa era tan grande que parecía que los productos se daban ahí como los frutos en la huerta” (Villoro, 2010: 35); el tamaño y la cantidad de productos atesorados se debe a que todo lo requerido se encontraba ahí, por tanto, ningún personaje tenía la necesidad de salir de ese sitio. De mayor trascendencia resulta la biblioteca, no solo por su emblemática diacronía y vínculo borgiano, sino también por las implicaciones sincrónicas dentro del texto, pues para llegar a ese sitio, y razón de ser del trabajo para el que se le ha contratado al narrador, se necesita un mapa. Tras superar la desorientación, la biblioteca laberíntica surge en toda su grandiosidad: “Entré a un salón que conservaba los muebles de madera y cuero del resto de la casa, pero que tenía las paredes cuajadas de libros, miles de libros que parecían comprimir la atmósfera” (Villoro, 2010: 30); una biblioteca *ad hoc* para la casa de Sheridan, un laberinto dentro de otro laberinto.

Por otro lado, “El cielo inferior” también ha merecido notables elogios. Federico Patán lo cataloga de “un relato muy logrado, tal vez el mejor del libro junto con ‘Noticias de Cecilia’” (1985: 13). Sergio Gómez Montero lo considera “un ejercicio de escritura bruñido con delicadeza y en donde el lenguaje, descriptivo, logra transmitir con seguridad atmósferas y sensaciones” (1985: 14); por supuesto, la huella de Borges vuelve a emerger, tal como lo expone José Homero: “muestra una aguda sombra borgiana en el trasfondo” (1999: 3).

Conocemos la historia de “El cielo inferior” mediante otro narrador personaje, un hombre de edad madura y dueño de una tienda de antigüedades; su rutinaria existencia se modifica cuando aparece Aurora, una joven que, con el pretexto de venderle un camafeo, empieza a visitarlo. La relación se estrecha y el narrador se enamora de la chica. Un día, Aurora desaparece y el hombre la busca en casa de sus padres, ellos le informan ha sido hospitalizada. El narrador decide internarse con el fin de verla; mas su búsqueda deviene compleja, pues el hospital encierra varios enigmas, desde su arquitectura hasta lo que ahí acontece. Hacia el final, el narrador

será operado. Él aceptó pues supone que con ello logrará ver a su amada, aunque sea a un costo imprevisto.

El primer sitio laberíntico de este cuento se halla en la tienda de antigüedades del narrador personaje: “He creado minuciosamente un espacio donde los únicos destellos provienen de los tibores chinos y la porcelana de Meissen repentinamente iluminados por un rayo de sol que cae del tragaluz, un mundo cerrado en sí mismo, de relojes con péndulos inertes” (Villoro, 2010: 60); tradicionalmente, como se observa y lo indica María Teresa Zubiaurre, una de las muchas representaciones del laberinto se da en un almacén de antigüedades (2000).

El mundo abarrotado de objetos antiguos prepara el escenario para el relevante dédalo, es decir, la sorprendente clínica de forma piramidal donde han hospitalizado a Aurora y cuya arquitectura se complejiza en el vestíbulo:

Una especie de plaza interior, rematada en lo alto por un domo de cristal [...] En este caso se trataba de un polígono. Sentí vértigo ante tantas esquinas y no pude precisar si se trataba de un hexágono [...] He dicho que la construcción era pequeña. El inesperado vestíbulo la ampliaba de forma prodigiosa (Villoro, 2010: 65).

Este vestíbulo preludia las sinuosidades interiores y cuyo mayor portento se halla en pasillos y elevadores:

Los pasillos parecen dispuestos en línea recta, pero a veces me descubro en otra cara del polígono. Para que una curva se presentara en forma de una recta los corredores tendrían que ser inconmensurables. Mi hipótesis es que los cambios de orientación se realizan en los elevadores; todos tienen dos puertas, la de salida suele yuxtaponerse hacia un nuevo corredor (Villoro, 2010: 66).

El intrincado espacio atesora varios misterios: se desconocen los padecimientos ahí tratados, la naturaleza de los medicamentos prescritos, la clase de cirugías practicadas, tampoco hay una explicación para el constante letargo que padecen pacientes y enfermeros e, incluso, el motivo de regalarles un ave de peluche. Al parecer, ahí se realizan experimentos, los cuales evidencian todo su espanto en el cuarto de vivisección; dicho espacio recuerda el centro del dédalo del mito griego, donde el Minotauro aniquilaba a sus víctimas:

[...] indudablemente pertenecía a un cuerpo, una masa fofa y sanguinolenta. Evitaré describir la compleja maquinaria del horror en la que ese residuo corporal equivalía a una rondana. No hubiera resistido más de un minuto en aquella cámara de las vivisecciones de no ser por los anaqueles que descubrí al fondo: ahí estaban los alarmantes tarros de formol (Villoro, 2010: 72).

Además, esta clínica “no permitía fuga alguna” (Villoro, 2010: 71) y si acaso se lograba salir de ahí no sería como se entró. En “El cielo inferior” predominan los silencios narrativos y los misterios sin resolver, cual impecable laberinto; por ello, las palabras de Pura López Colomé reafirman lo analizado: “es un texto espiral que no termina, riquísimo en estímulos perversos, humorísticos, estéticos” (1984: 12).

En “La orilla equivocada” también hay un narrador personaje, un atractivo maestro de música, contratado por el general Garmendia, un exmilitar, para que le imparta clases de piano a su hija Elena, quien no muestra interés en tal saber. Conforme pasan los días, el maestro de piano se enamora de Elena; entonces emerge otra figura masculina, quien aparentemente se ha ganado el amor de la joven. En una suerte de trampa surgen dos sueños: el de un compositor y el del propio narrador; ambas experiencias oníricas se mezclan y devienen en tragedia, irrumpiendo la realidad, pues este último accidentalmente mata a Elena.

En este cuento, el dédalo se halla en la casa del general Garmendia, específicamente en determinados sitios. Uno de los más notables es su cuarto, donde la imagen de un laberinto dentro de otro laberinto aparece mediante la actual labor de Garmendia: es un relojero, motivo por el cual su mesa estaba atiborrada de tornillos y engranajes (Villoro, 2010: 90). Este enredado sitio se complementa con los cuadros ahí colocados:

Hubiera sido necesaria una linterna para distinguirlos con precisión (fondos muy oscuros, apenas iluminados por los distantes rayos de soles mitológicos), pero me pude dar cuenta de que todos representaban abusos militares. A mi izquierda había una vitrina con uniformes, sables, una cantimplora atravesada por las balas” (Villoro, 2010: 90).

Otra imagen del laberinto se halla en la sala aparentemente saturada de muebles, en tanto sigue “el criterio decorativo de un bazar” (Villoro, 2010: 92); la cual, semejante a una tienda de antigüedades, es una imagen del laberinto por su heterogeneidad y desorden implícito. Si bien, en este cuento predomina una arquitectura más tradicional, no tan inextricable como en “Noticias de Cecilia” y “El cielo inferior”, la confusión inherente a todo dédalo emerge al final, cuando el narrador arguye: “¿Hasta qué punto soy responsable de la insensata geografía de los muebles, de los relojes siempre descompuestos, de los cuadros que representan batallas oscuras” (Villoro, 2010: 102); es decir, el narrador ingresó a un laberinto sin posibilidad favorable de salida, por eso, su final es adverso: mata a Elena en un arranque de celos y termina encarcelado.

Estos tres espléndidos cuentos tienen varias características en común. Los innominados narradores personajes son hombres solitarios. Viven en una circunstancia cercana al desarraigo, en tanto muestran una clara disposición para cambiar de vida, como lo menciona el narrador de “Noticias de Cecilia”: “Regresé a rematar los pocos muebles que conservaba en el departamento. El ofrecimiento del Sr. Sheridan era la primera novedad que

rompía la morosa perpetuación de mis vagabundos literarios” (Villoro, 2010: 26). Además, la vida les ha deparado solo rutinas sin ninguna sorpresa y, aunque el maestro de música de “La orilla equivocada” ha tenido demasiados amoríos y el personaje de “El cielo inferior” nada de relaciones amorosas, ambos extremos lindan, pues los tres son seres apocados.

En este contexto, a cada personaje se le ofrece una propuesta vinculada con su trabajo: al escritor, desempeñarse como lector; al vendedor de antigüedades, comprar un camafeo; y al maestro de música, impartir una clase. Esta oportunidad implica, en primera instancia, emprender un viaje y, con ello, alejarse del *locus* conocido para ingresar a otro desconocido y, en el caso de “El cielo inferior”, hasta hostil. Este trayecto narrativo del héroe alejándose de su ámbito para enfrentarse a un mundo ignoto surge desde la épica, esquema trasladado después, con algunos cambios, al discurso maravilloso; es decir, el viaje es un cronotopo muy antiguo y, sobre todo, “clásicamente masculino” (Zubiaurre, 2000: 31), como se confirma en estos tres cuentos. Lo notable de este viaje en nuestro corpus es que representa el ingreso al laberinto.

Así, el narrador personaje de “Noticias de Cecilia” debe tomar un avión rumbo a una innominada ciudad del norte y ya en tierra continuar el viaje por el desierto para llegar a la casa de Sheridan: “Lentamente, las últimas imágenes de la ciudad, el vuelo ranchero, el pequeño aeropuerto, la carretera inundada dejaron su sitio a una sensación de abandono, de soledad total” (Villoro, 2010: 28). Por su parte, el personaje de “El cielo inferior” debe transitar por calles y barrios desconocidos para llegar a la clínica donde está hospitalizada Aurora:

El taxi me llevó por un barrio que además de miserable parecía infinito. Innumerables casas de un piso, trapos a manera de puertas o ventanas, láminas reforzando las grietas de adobe y los tabiques. En alguna parte estaban poniendo tuberías y tomamos una desviación por calles lodosas” (Villoro, 2010: 65).

Los adjetivos “infinito” e “innumerables” se destacan como colindantes a la semántica del laberinto. También el maestro de “La orilla equivocada” debe realizar un viaje, pero es cotidiano, desde su casa y hasta la de Garmendia.

En el cuento “Pegaso de neón”, el narrador personaje cuenta su añeja historia con Georgina, recuperada en el presente con ligeros tintes amorosos y nostálgicos, y planea un trayecto para acceder a ella:

Para llegar a su casa había que bordear el lago, atravesar las colinas que aun en verano se mantenían frescas, pobladas del bosque más denso que habíamos visto (bajo su sombra teníamos la misteriosa impresión de estar cerca de Suiza), hasta encontrar un fraccionamiento con campo de golf (Villoro, 2010: 77).

Aunque con menos implicaciones para el tema aquí estudiado, “Pegaso de neón” evidencia el motivo del viaje como importante en *Albercas*.

Esta travesía tiene como telón de fondo la ciudad, la cual aparece tanto explícita como implícitamente en los distintos cuentos, y deviene relevante para nuestro tema, pues en la narrativa contemporánea la ciudad adquiere “propiedades de desmesura y de laberíntica desorientación [...] circunstancia que ha llevado a los críticos a hablar de una [...] ‘visión laberíntica’ propia de la ficción contemporánea” (Zubiaurre, 2000: 230). Recordemos el viaje del narrador personaje de “El cielo inferior”, un intrincado trayecto por las calles de la ciudad, por eso una vez internado en el polígono menciona: “Tenía vista a la ciudad, o a lo que quedaba de ella: mero amasijo, los restos de una nave incrustada en el desierto” (Villoro, 2010: 66). Tanto este narrador como el de “Noticias de Cecilia” se alejan de la ciudad para ingresar al laberinto; pero no así el músico de “La orilla equivocada”, quien debe andar el trayecto ciudadano para acudir a las clases con Elena, por supuesto, este camino es igualmente enredado: “La ciudad me pareció una suma imperfecta de ciudades independientes. Me bajé

en un barrio entre lunar y suburbano. Caminé entre lotes baldíos; de vez en cuando me encontraba con un búngalo que parecía tener media hora de construido” (Villoro, 2010: 98).

Similar situación se observa en “Baterista numeroso”, donde Fausto se extravía en la ciudad de Rotterdam, cuando significativamente pierde su don de adivinar los números ganadores en un casino: “Caminó por callejas y malecones desolados. Orinó largamente bajo un puente. Se perdió” (Villoro, 2010: 51). La inherente confusión del laberinto se vislumbra también en la ciudad, cual puntual escenografía de estos textos.

Una vez realizado el viaje, recorrer una enmarañada ciudad y llegar al laberinto representado por la casa barco, la clínica y la casa de Garmendia, se vislumbra palmariamente el quid del corpus: una mujer, de quien se enamoran nuestros solitarios narradores. El vendedor de antigüedades ejemplifica esta situación: “nunca antes sentí una atracción tan violenta por una mujer” (Villoro, 2010: 59), lo mismo sucede con el escritor de “Noticias de Cecilia” y con el maestro de música de “La orilla equivocada”. Justamente, los espacios laberínticos descritos con antelación se vinculan con estas mujeres, quienes pertenecen a estos dédalos, los simbolizan, y como lo indica Marcos Méndez Filesi: “en muchos laberintos la dificultad no es ‘acertar con la salida’, sino llegar al centro, al corazón del laberinto, momento en el que el reto se da por superado” (2009: 22-23); desde esta perspectiva, los tres enamorados personajes deciden llegar a las entrañas de ese laberinto: Cecilia, Aurora y Elena.

Lo anterior es evidente en el escritor de “Noticias de Cecilia”, quien en una de sus andanzas por la casa barco encuentra una flor azul que interpreta como una señal de su amada: “Al dar la vuelta me encontré con un destello azul que venía del fondo del pasillo. Era una flor en una botellita de cristal [...] la única que tenía el color del nombre de Cecilia” (Villoro, 2010: 36); esta flor deviene en metonimia del personaje femenino, pero también en un metafórico hilo de Ariadna, pues siguiendo su pista, el narrador llega

al centro del laberinto; la sorpresa será que Cecilia solo es un anzuelo, pues el núcleo de ese sitio es Sheridan.

Semejante circunstancia ocurre en “El cielo inferior” cuando el narrador decide internarse en la clínica con el único objetivo de hallar a su deseada joven: “El hecho de que Aurora estuviera en un sitio al que sólo se podía ingresar como médico o paciente me acercó a una decisión que en condiciones normales me hubiera tardado meses en tomar” (Villoro, 2010: 64); una vez allí, tratará de localizarla aparentemente sin logro alguno; no obstante, siguiendo los meandros de esa intrincada clínica hallará cierta esperanza hacia el final, cuando observa la parte inferior donde hay varias personas deambulando, caminando despacio, aletargadas y con un ave de peluche en sus brazos, y entre ellos: “el pelo castaño de Aurora brillaba en el cielo azul improvisado por el mármol” (Villoro, 2010: 74), un magnífico final construido con silencios trasluciendo toda su siniestra plenitud. Así, los tres personajes hallan el centro del laberinto, pero para descubrir que Cecilia, Aurora y Elena solo son ardidés de ese dédalo, el centro se halla en algo más funesto: Sheridan, los experimentos de la clínica y la muerte, respectivamente.

Otro motivo común en los tres cuentos, aunque con variantes, es que hacia el final los personajes se ven obligados a dejar el laberinto. En el caso del escritor de “Noticias de Cecilia”, una vez descubierto el maquiavélico modo de vida de Sheridan y la manera de lesionarlo, el narrador confiesa: “Quisiera ahorrar los pormenores de mi infamia. Baste saber que mi acto fue lo suficientemente miserable para devolverme a la limitada libertad de los hombres” (Villoro, 2010: 39), expulsado del dédalo, el personaje reconoce los cotos de una existencia normal, opuesta a lo vivido en los últimos días.

Por su parte, el maestro de música de “La orilla equivocada” no huye tras la muerte de Elena, como se preveía en el sueño, por el contrario, se queda y es enjuiciado, lo cual representa su exilio del laberinto; por eso, en concordancia con el narrador anterior, su panorama actual es insulso

y deplorable: “padezco de un amor excesivo a la realidad: la he inventado. En el encierro uno se permite este tipo de frases. Son pocas las diversiones. Los jueves hay hígado de res; los viernes, peluquería” (Villoro, 2010: 102). El vendedor de antigüedades de “El cielo inferior” aparentemente no será expulsado del laberinto, sin embargo, eso significa algo siniestro, pues quedará reducido a una marioneta, como Aurora y los otros, tras su cirugía: “Unas pisadas aniquilan la quietud, la puerta rechina por primera vez. No es la puerta: alcanzo a ver la camilla que me llevará al cielo de allá abajo” (Villoro, 2010: 74). Este hombre alcanzará el centro del dédalo: Aurora, quien está en ese cielo inferior donde todos son convertidos en nada. Expulsados o confinados ahí, el laberinto atrapa a los personajes en su naturaleza confusa y brumosa, nada permanece igual tras el contacto con el dédalo.

Finalmente, por el tipo de narrador y personajes “El silencio de los cristales” configura un caso particular de lo analizado anteriormente; de esta manera, un narrador extradiegético relata la historia de Sofía quien, recientemente separada de Paco, realiza un viaje a Nueva York; ahí conoce a un joven, con quien entabla una rápida relación amorosa hasta enfrentarse consigo misma de una forma inesperada.

En este cuento, la protagonista igualmente está sola en un momento de crisis y, por tanto, en busca de un motivo para vivir. En su viaje a Nueva York comenzará su periplo por el laberinto, cuya imagen irrumpe, de principio, en la personalidad de Sofía: “Le gustaba hacer conexiones, estar siempre a punto de tomar un tren equivocado, algún expés que la podía depositar a cincuenta estaciones de su paradero” (Villoro, 2010: 106); esta predisposición a perderse, a vivir en el desconcierto, se percibe claramente cuando enferma y acude a una farmacia: “No supo qué fue lo que compró y tuvo miedo de confundir las dosis. Aun así tomó varias cápsulas de colores y unas horribles tabletas con sabor a yeso” (Villoro, 2010: 109); el previsible resultado es un trastorno visual, caótico y cuasi laberíntico: “la pantalla era un caleidoscopio, una linterna mágica, y ella

se perdía en un repaso nocturno tan amorfo como los nervios reflejos que salían de la televisión” (Villoro, 2010: 110).

Al igual que en los anteriores cuentos surge un personaje también masculino, quien encarna la búsqueda de Sofía y personifica el centro del dédalo, transmitiéndole a la mujer cierto desorden: “Lo veía confundirse con los otros pasajeros, manchas rumbo a la penumbra, una insensata carga de confeti” (Villoro, 2010: 111). No obstante, como lo hemos estudiado, el puntal del laberinto no se ubica en este personaje, el cual es antecedido por un sinuoso espacio:

El vestíbulo tenía paredes de cristal. Le pareció que pasaba de un hueco a otro ampliado. El vaho en los cristales le impedía ver la calle y el taxi que la esperaba afuera. En algún lugar debía estar la salida, pero ella sólo vio un muro sin resquicios. Gritó con todas sus fuerzas. Las paredes se tragarón el alarido. Volvió a gritar. Una cámara sin eco. Los cristales se hacían cargo de sus palabras (Villoro, 2010: 115).

Este dédalo de cristal conduce a Sofía al verdadero meollo de su búsqueda: ella misma, a través de su reflejo.

Al final, Sofía encuentra la salida, aunque resulta lastimada, pues al chocar con los cristales estos se rompen; así, salir del laberinto equivale a encontrarse con una mujer viva que “casi agradeció las punzadas que le quitaban importancia al vacío en la calle” (Villoro, 2010: 116). A diferencia de los anteriores cuentos, “El silencio de los cristales” presenta un final más venturoso para el personaje protagónico.

Otras representaciones del laberinto

En *Albercas*, el laberinto como espacio arquitectónico se complementa con otras representaciones, en tanto “no son pocas las metáforas donde los laberintos designan conceptos abstractos imposibles de localizar, como

la confusión [...], la soledad y el aislamiento [...] o la dificultad” (Méndez, 2009: 23). Como lo hemos detallado, los personajes son seres solitarios, inmersos en grises rutinas, con tendencia al desconcierto e indecisión, todas estas características son representaciones del dédalo. Sin embargo, en el libro de Juan Villoro existen otras imágenes laberínticas aún no analizadas: el sueño, los cristales, el azar y las palabras, y cuyos ejemplos se hallan tanto en los cuentos ya analizados como en “Espejo retrovisor” y “Baterista numeroso”.

El sueño se vincula con el laberinto por las imágenes espaciales y las situaciones que integra, todas confusas y siniestras. Su importancia se incrementa si consideramos lo indicado por Catherine d’Humières: “El sueño está destinado a cumplir una función reguladora respecto a la realidad vivida por el individuo. Lo ayuda a soportarla, y a veces, también a trascenderla” (2006: 166), esto es significativo para la rutinaria existencia de los personajes de *Albercas*.

En “Noticias de Cecilia”, el narrador personaje tiene un sueño cuando está en el trayecto a la casa barco de Sheridan: “algo que entreví en mi sueño en la forma de un túnel infinito” (Villoro, 2010: 28), prelude de la residencia y de Cecilia, ambos imposibles de cautivar. En “El cielo inferior” no surge un sueño concreto, pero sí el misterioso letargo que padecen los distintos personajes y anuncio de la ambigua índole de la clínica: “No me molestó asociar su sueño con el de Lydia y los espectadores del cineclub sino a todos ellos con Aurora: por primera vez sus largas siestas me parecieron salidas del polígono, probablemente eran el efecto secundario de las operaciones” (Villoro, 2010: 71).

En “La orilla equivocada” el sueño, rayano a la pátina de lo fantástico, irrumpe para fracturar el sosiego del narrador personaje, en tanto aparecen dos sueños signando su existencia: el primero pertenece al compositor, quien mira al narrador perdido en una febril pasión; esto motiva un accidente, pues hace caer a su amada, quien muere inmediatamente. El segundo, lo tiene el propio narrador, quien ve a Aurora y al compositor

enamorados, por eso, loco de celos inicia una disputa con el hombre, quien muere desnucado. En ambas fantasías hay una muerte ocasionada por el narrador, preludio de lo que sucederá, pues efectivamente será Elena a quien accidentalmente le ocasione la muerte. El sueño se apropia de la “realidad” y modifica trágicamente la vida del músico; un laberinto onírico en pos y en detrimento de la realidad.

Otra representación del dédalo en *Albercas* se halla en el azar, entendido como una casualidad, un evento fortuito sin rumbo ni orden, tal cual el recorrido laberíntico. El mejor ejemplo se halla en “Baterista numeroso”, donde se relata la súbita habilidad que adquiere un músico elocuentemente llamado Fausto, para adivinar números en un casino; este don se vincula con la música, por eso “mientras más tocaba, más proclive se hacía a la adivinanza” (Villoro, 2010: 49). Fausto se sumerge en el incomprensible, pero seductor mundo del azar.

Pedro Ángel Palou resume tal hecho: “Villoro va más allá: introduce al azar como el elemento que precipita toda la acción” (1995: 121). Esta representación del azar recorre soterrada y ambiguamente otros cuentos como “El cielo inferior” donde el protagonista se cuestiona: “Tal vez resulte vanidoso, pero me niego a creer que estoy aquí por azar, ellos me rastrearon como yo lo hubiera hecho para conseguir una valiosa figura etrusca” (Villoro, 2010: 73). El mismo cuestionamiento se puede hacer en “La orilla equivocada”, en tanto el sueño predispone una realidad, entonces ¿fue producto de la suerte, una mera coincidencia? En todo caso, es una imagen laberíntica, donde los personajes se pierden sin respuestas seguras.

Los cristales configuran otra representación del laberinto por varias circunstancias: resultan engañosos al ser translúcidos, reflejan múltiples perspectivas, entre ellas la propia imagen; en todas se produce cierta confusión. En “Espejo retrovisor” encontramos el primer caso:

Después de tres vueltas Roxana enfiló rumbo a la casa. Felipe la vio correr directo hacia un muro de cristal. Le gritó, pero ella siguió adelante, sin oír

otra cosa que su risa, segura de que lo que tenía enfrente era la entrada a la terraza. La vio desplomarse entre una granizada de cristales (Villoro, 2010: 17).

El vidrio, en su transparente naturaleza, tergiversa y origina un abrupto choque. Los cristales trasluciendo varios planos se hallan en “El cielo inferior”, recordemos el vestíbulo y su forma hexagonal que origina múltiples, distorsionadas y laberínticas perspectivas.

Finalmente, el cristal reflejando a un personaje aparece en “Baterista numeroso” y “El silencio de los cristales”, aunque en el segundo adquiere mayor relevancia, lo cual se anticipa en su título; de este modo, se relata la historia de la confusa Sofía que, inmersa en el laberinto de Nueva York y de su propia existencia, tropieza con obstruidos cristales; este laberinto la conduce a su centro otorgándole una salida, es decir, su propio reflejo y encuentro consigo misma, aunque de una manera intempestiva:

En eso distinguió una silueta enmarcada en la tenue geometría de la puerta. Era absurdo no haberla visto antes. Corrió a su alcance para fundirse en un abrazo, pero sólo sintió un contacto helado. Sus manos chocaron con fuerza contra el vidrio. Frente a ella, la puerta se convirtió en una cascada de cristales (Villoro, 2010: 115).

Este violento incidente le permite a Sofía el abandono de ese dédalo existencial.

La última representación del dédalo en *Albercas* se halla en las palabras que denotan un aparente desorden e incongruencia, similar a un laberinto arquitectónico. En “Noticias de Cecilia” se muestra con dos distintas acciones: la primera surge cuando el narrador personaje, en su trabajo de lector, inventa otras historias a las plasmadas en los libros:

Leía la travesía de un cochero por un bosque de abedules, cuando empecé a intercalar palabras que no venían al caso [...] De principio a fin supe que no corría riesgo alguno: el Sr. Sheridan estaba del otro lado de mis palabras.

A partir de ese día, la lectura se volvió un taller de inventiva [...] Sin darme cuenta, fui creando historias tan variadas como la arquitectura de la casa (Villoro, 2010: 33).

Con plena confianza, el narrador instaura un pequeño laberinto de palabras donde aparentemente es el hacedor; el segundo enfoque implica una vuelta de tuerca a este hecho, en tanto Sheridan es el auténtico autor de todo, incluyendo las “deliberadas” acciones del narrador; por ello, su explicación sobre su dominio resulta ininteligible, no obstante: “Mientras más entendía más conciencia cobraba de mi insignificancia, simple filamento de una ordenación intolerable” (Villoro, 2010: 38); una disposición como la casa barco, como el personaje de Sheridan y sus palabras devienen irremediable en un laberinto.

Otro singular caso se ubica en “El cielo inferior”, pues el narrador personaje recurre a la escritura para dejar constancia de su ambigua estancia en la clínica; sus enmarañadas palabras serán el ovillo que guiará a los lectores para entrar y salir de esa siniestra historia.

Albercas resulta un magnífico libro al construirse con el aura del dédalo, el cual se presenta mediante espacios arquitectónicos, pero también con representaciones tan diversas como la soledad o el sueño. La propuesta del texto en torno al laberinto es inusitada, pues puede ser paradójicamente la salida a una rutinaria y vacía existencia o un intrincado trayecto en el que los personajes logran vislumbrar el amor y una mejor existencia, aunque no sea la ortodoxa. Los silencios, las insinuaciones y las ambigüedades son los pilares estéticos de estos cuentos y sobre ellos se edifican las distintas representaciones laberínticas.

Al final, es innegable un hecho: como lectores llegamos al enigmático centro donde la propuesta de Juan Villoro, una rica poética de la sugerencia y de las sinuosidades humanas, surge con todo su esplendor quedándonos seductoramente atrapados, cual los personajes frente al laberinto de estos cuentos.

BIBLIOGRAFÍA

- Cluff, Russell M. (1997). *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, Brigham Young University.
- Gómez Montero, S. (1985). “*Albercas*, de Juan Villoro” en *Sábado*, 17 de agosto, México.
- Humières, C. d'. (2006). “Mundo onírico, mundo fantástico: cuando los sueños se hacen laberintos”. En *Semiosis* 3 (pp. 157-170). México: Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana.
- José Homero (1999). “Esa visible oscuridad”. En *El semanario cultural de Novedades*, 7 de febrero, México.
- López Colomé, P. (1984). “El cielo inferior, de Juan Villoro”. *Sábado*, 12 de mayo, México.
- Luviano Delgado, R. (1985). “*Albercas*, etapa intermedia de mi carrera”. *Excélsior*, 16 de mayo, México.
- Martínez Carrizales, L. (1991). “El disparo de Argón”. *Excélsior*, 28 de diciembre, México.
- Méndez Filesi, M. (2009). *El laberinto. Historia y mito*. Barcelona: Alba.
- Ochoa Sandy, G. (1989). “Entrevista con Juan Villoro. Travesía del tiempo”. *La Jornada Semanal*, 6 de agosto, México.
- Osorio, L. (1985). “Después de la Onda, ¿qué?”. *Excélsior*, 27 de julio, México.
- Palou, P. Á. (1995). “Juan Villoro: sueños y representaciones”. En L. E. Zamudio Rodríguez *et al.*, *Vivir del cuento (La ficción en México)* (pp. 99-125). México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Patán, F. (1985). “*Albercas*, de Juan Villoro”. *Sábado*, 18 de mayo, México.
- Puertas, A. (1986). “*Albercas* de Juan Villoro”. *Excélsior*, 25 de marzo, México.

- RAE (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. 22.^a ed., Madrid: Espasa.
- Villoro, J. (2010). *Albercas*. México: Editorial Planeta Mexicana, Booket.
- _____. (2012). “Casa sin muros”. *Visions* [En Línea], núm. 10, enero, Barcelona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona de la Universidad Politécnica de Cataluña. Recuperado de: https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/86284/002_Visions10.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consultado el 16 de mayo de 2016].
- Zubiaurre, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México: Fondo de Cultura Económica.

LITERATURA Y FUTBOL EN *DIOS ES REDONDO*

DANIEL ROBERTO PEREGRINO ROCHA

*De todas las cosas sin importancia,
el futbol es la más importante.*

Jorge Valdano

Una de las combinaciones más difíciles de encontrar es la que realiza de manera genial Juan Villoro en las crónicas que componen *Dios es redondo*, donde utiliza la literatura para ilustrar pasajes interesantes del futbol, recurriendo a la mitología y las literaturas nacionales para describir la pasión con la que los diferentes países participan de este deporte.

Es común en los colegios de literatura considerar al futbol una actividad poco relevante, incluso cuando algunos estudiantes realizan comentarios sobre este tópico no falta quien los observe con un dejo de desprecio, porque dicho deporte es considerado por algunos intelectuales como insustancial. Un ejemplo es el de Jorge Luis Borges, quien durante la Copa Mundial de la FIFA Argentina 1978 afirmó despectivamente: “Me voy de Buenos Aires hasta que pase la locura”.

Así como existen intelectuales que ningunean la afición al futbol, otros se manifiestan a favor de este deporte; más aún, algunos llegaron a

practicarlo, este es el caso de Albert Camus, quien estuvo a punto de hacerlo de manera profesional. Entre los escritores que no negaron su inclinación por esta disciplina es posible citar a Mario Benedetti, Eduardo Galeano y Juan Villoro.

Benedetti (1989) reflexionó el tema del fútbol en cuentos y ensayos demostrando que la temática puede plantearse desde distintos puntos de vista. Entre los ensayos destaca “Fútbol, ¿pasión o anestesia?”, donde realiza una serie de reflexiones sobre la manera en cómo el mencionado “deporte-espectáculo” se ha utilizado a manera de mecanismo de manipulación que enajena a la población de diferentes países con falsas posturas nacionalistas.

En este mismo ensayo también toca la otra cara de la moneda: la pasión del fútbol que los sujetos viven; misma que mueve conciencias y funciona como una válvula de escape ante los problemas que afronta la gente. Sin caer en fanatismos ni en exceso, la afición al fútbol no es negativa cuando se sabe canalizar y se valora como tal.

Por su parte, Eduardo Galeano (2004) en su libro *El fútbol a sol y sombra* recrea diferentes situaciones presentes en el balompié; además vincula distintas jugadas y situaciones con aspectos literarios; no pueden faltar implicaciones políticas, cuando relaciona los partidos de fútbol con la lucha de clases. En un apartado de su obra *Espejos: una historia casi universal*, se habla del hecho relacionado con la manera en que el fútbol permite a los pueblos mostrar su dignidad, así describe el triunfo de un equipo palestino en el campeonato Israelí de fútbol (Galeano, 2008). El equipo, que a pesar de no contar con su propio estadio y de que debía buscar espacios para cumplir con la competencia, logró vencer a los clubes de la potencia ocupadora, que sí contaban con la infraestructura y la logística necesarias.

Un poco menos motivado por la política, y mucho más por la literatura, Juan Villoro rescata la crónica deportiva como un medio que puede ser explotado por la literatura para proporcionar un giro interesante a la

narración de los partidos de fútbol, como él lo hizo a través de la columna de crónicas deportivas que dio nombre a su libro *Dios es redondo* y que realizó durante la Copa Mundial de la FIFA Francia 1998.

Las crónicas de los partidos de fútbol que realiza Juan Villoro no se limitan a la mera narración de los acontecimientos deportivos sino que muestran interesantes contactos entre este deporte y la literatura. El propio Villoro afirma lo siguiente: “Escribir de fútbol es una de las muchas reparaciones que permite la literatura” (Villoro, 2006: 21).

¿Por qué afirma Villoro que escribir sobre el fútbol es una de las muchas reparaciones que permite la literatura? Tal vez porque al hacerlo experimenta lo que afirmaba Pelé: “Soy el hombre más feliz del mundo, porque me pagan por hacer lo que me gusta”. Juan Villoro es aficionado al fútbol, lo disfruta, le gusta escribir sobre este y además obtiene una remuneración económica, recibe mucho por su inclinación al balompié.

Como se puede advertir en los textos de Juan Villoro, la crónica deportiva no se limita a ser un simple relato de los hechos sino que puede convertirse en un ejercicio que permita al lector disfrutar estéticamente de lo que sucede en la cancha, visto con ojos literarios:

Por desgracia, no siempre es posible que Homero tenga gafete de acreditación en el Mundial y muchas narraciones carecen de interés. Pero nada frena a pregoneros, teóricos y evangelistas. El fútbol exige palabras, no sólo las de los profesionales sino las de cualquier aficionado provisto del atributo suficiente y dramático de tener boca (Villoro, 2006: 22).

De acuerdo con la alusión a Homero ¿por qué el fútbol puede ser abordado por la literatura como una gesta épica? Porque el fútbol carece de lógica y es una actividad llena de sorpresas, las cuales superarían, sin duda, la misma ficción literaria, ya que en muchas ocasiones los resultados de un partido de fútbol distan de las expectativas que se generaron, esto asombra

a los espectadores y desquicia a los “expertos”, lo que nos lleva a preguntar ¿por qué el fútbol es tan sorprendente?:

Porque el fútbol está lleno de cosas que francamente no se entienden. De repente un genio curtido en mil batallas roza con el calcetín la pelota que incluso el cronista hubiera empujado a las redes; un portero que había mostrado nervios de cableado de cobre sale a jugar con guantes de mantequilla (Villoro, 2006: 22).

Los mejores jugadores del mundo pueden fallar el penal decisivo o un “gol cantado”, cuando nada más era de “empujar la pelota”, de la misma forma que un excelente guardameta deja pasar un balón inofensivo que se convierte en la derrota. Un equipo puede saltar a la cancha como el seguro vencedor y salir derrotado ante un rival que se consideraba inferior. La lucha de David contra Goliat es uno de los combates que más se ha visto en las canchas de fútbol:

El Mundial de Suiza, en 1954, se celebró para atestiguar el triunfo de Hungría. Aunque en 1950 Brasil había perdido en casa contra todos los pronósticos, ningún Mundial ha tenido un favorito más claro. La selección de Hungría no había perdido un partido en cuatro años y medio (Villoro, 2006: 36).

Brasil sucumbió ante Uruguay en los minutos finales cuando todo el mundo pensaba que la *verde amarella* obtendría el campeonato, ya que le bastaba con el empate e iba ganado por un gol; pero el empate cayó faltando veinte minutos de juego y el segundo gol, para dar mayor dramatismo, en los momentos finales cuando todo estaba listo para otorgar el trofeo a Brasil. Por su parte, Hungría cayó tres goles contra dos ante Alemania, a la que en la fase de grupos había vencido ocho a tres.

El fútbol también encuentra paralelismo con la literatura, como señala Villoro:

En sociedades descompuestas, *Hamlet* incita a matar padrastros y el futbol a cometer actos vandálicos. En *La guerra del futbol*, Ryszard Kapuscinsky narra la reyerta armada que siguió a un partido entre las selecciones de Honduras y El Salvador. El futbol puede ser catalizador de conflictos que en modo alguno derivan de la frustración de no anotar suficientes goles (Villoro, 2006: 28-29).

Villoro comenta un hecho que en su momento parecía insólito, pero que efectivamente sucedió: un breve enfrentamiento bélico entre Honduras y El Salvador, que tuvo como pretexto un partido de futbol, pero que al final fue resultado de fricciones previas que ya existían entre ambos países. La referencia a *Hamlet* es interesante porque, efectivamente, en el nombre del futbol el vandalismo y la violencia se manifiestan de diversas maneras. La “Guerra del futbol” fue un ejemplo extremo, aunque las muertes en los estadios y los destrozos causados por los fanáticos son también claros ejemplos.

Pero el futbol no solamente incita a la gente violenta a participar en actos vandálicos sino que también ha llamado la atención de diversas personalidades ajenas a este espectáculo, quienes pueden sentirse atraídas por los elementos que ofrece: “Cuando Heidegger, que no sabía nada de futbol, fue a un partido, le asombró el determinismo con que corría un joven novato, un jugador tocado por el destino: Era Beckenbauer” (Villoro, 2006: 39).

Tal vez Franz Beckenbauer sea uno de los ejemplos de cómo el futbol posee elementos épicos. Villoro relata que en el Mundial de Inglaterra 1966, el mítico jugador vio perdida la final de futbol por el famoso gol “que nunca entró”, y que significó el tres a dos a favor de los ingleses. La injusticia marcó para siempre este resultado. Cuatro años más tarde “En México 70 Alemania perdió ‘el partido del siglo’ ante Italia y Beckenbauer jugó con el hombro zafado, portando un vendaje de herido de la Gran Guerra” (Villoro, 2006: 39). En este partido, el equipo del Káiser perdió

en semifinales cuatro goles a tres ante Italia. A pesar de los dolores, este jugador se negó a abandonar la cancha y continuó peleando.

De hecho, Beckenbauer ha sido considerado ejemplo del espíritu alemán, de un pueblo que no se rinde y que a pesar de las adversidades lucha hasta conseguir su objetivo. Los esfuerzos de este jugador fueron coronados cuatro años más tarde, cuando en el Mundial Alemania 74 la selección teutona logró coronarse después de vencer a Holanda dos a uno en la final.

Villoro no es el único escritor que ha relatado parte de la trayectoria de Beckenbauer, Eduardo Galeano también lo hizo:

Uwe Seeler se lanzó al ataque junto a Franz Beckenbauer, Sancho Panza y don Quijote disparados por un gatillo invisible, vaya y venga, tuya y mía, y cuando toda la defensa Suiza había quedado inútil como oreja de sordo, Beckenbauer encaró al guardameta Elsener, que se arrojó a su izquierda, y definió a la carrera: pasó por la derecha, tiró y adentro (2004: 142).

El escritor uruguayo utiliza dos figuras retomadas de la literatura española para describir un gol en el que participaron Beckenbauer y Uwe Seeler, lo que no parece tan adecuado, porque forman parte de una cultura muy diferente a la de los germanos. Quizá hubiese sido más acertado emplear como referentes literarios a Fausto y Mefistófeles, personajes propios de la cultura alemana, quienes complementaron sus habilidades en la consecución de objetivos.

Desde esta perspectiva, un gran acierto de Villoro es relacionar a los jugadores de fútbol con la cultura de la cual forman parte, como cuando describe el tesón con el que los alemanes trabajan cada partido: “Alemania confunde la cancha con un yunque. Fiel a la saga de Sigfrido, la oncena de Vogts quiere crear joyas a martillazos” (Villoro, 2006: 149). El cronista retoma una de las obras más famosas de la épica alemana para referirse al actuar de la selección de dicho país: el esfuerzo común es base del éxito,

ser constante y no dejar de luchar es una de sus principales características. Como en la saga referida, donde los golpes en la fragua permiten forjar el anillo y el yelmo mágicos que darán poder a su poseedor, los jugadores alemanes emplean su energía en busca del triunfo.

Sin duda, otra de las cualidades de los futbolistas de esta nacionalidad es su longevidad, que Villoro enfatiza de la manera siguiente:

Por algún pacto fáustico, los alemanes se renuevan envejeciendo. Matthäus y Klinsmann recorrían el campo como portentos geriátricos, pero confiaban demasiado en los pases largos para que el solitario Bierhoff armara su *Sturm und Drang* (Villoro, 2006: 162).

En este ejemplo, es fácil observar cómo Villoro utiliza elementos culturales del pueblo germano (la referencia a *Fausto* y al movimiento poético *Sturm und Drang*) para describir una constante de la selección alemana: muchos de sus integrantes son maduros y a pesar de esto se desempeñan como si fueran más jóvenes. En otras líneas señala que es precisamente esta virtud la que permitió a uno de los jugadores alemanes, Lothar Matthäus, establecer la marca de cinco Mundiales de Fútbol disputados, así como la cantidad 25 partidos enfrentados en mundiales.

Otro ejemplo interesante donde Villoro retoma elementos de la historia y la literatura es en la crónica del partido donde Italia eliminó a Austria y avanzó a la siguiente fase de competencia:

El resultado de 2 a 1 fue menos interesante que una pancarta en las tribunas: “César, reconquista las Galias”. Cesare Maldini, entrenador de Italia, ha pasado a la siguiente ronda. Es cierto que cruzó el Rubicón como su imperial tocayo. También, que se encuentra en la patria de Asterix. La suerte está echada” (Villoro, 2006: 153).

En este caso, el relato literario aprovecha la coincidencia entre los nombres del técnico italiano y el antiguo emperador de Roma, así como el hecho de que el Mundial Francia 98 se realizara en territorio donde siglos atrás existieron las Galias, lugar que sirvió para ambientar la célebre historieta de Asterix, quien luchó contra la ocupación romana. El cómic o historieta ha sido considerado como parte de “las otras literaturas”, por teóricos como Carlos Lomas (1999).

Esta crónica donde Villoro señala la pancarta en las tribunas fue profética, porque Italia y Francia se enfrentaron en el Mundial Francia 98 y el partido recordó la rivalidad entre ambas naciones:

Toda la Galia está ocupada por los romanos. ¿Toda la Galia? ¡No! Aún hay un campo de insurrectos. Aunque no bebieron poción mágica por respeto al *antidoping*, lograron detener al nuevo César. Maldini se quedó a las puertas de Lutecia (Villoro, 2006: 168).

Villoro retoma nuevamente los elementos históricos y señala la analogía existente con el partido de fútbol, pero resalta que en este encuentro deportivo fueron los galos quienes vencieron a los romanos. Esto se decidió con un penal que fue tirado por Blanc, quien tenía a cuestas la presión de que por un error suyo los franceses no pudieran acudir al Mundial Estados Unidos 94. ¿Qué pasaba por la cabeza del jugador ante el reto que enfrentaba? Villoro lo imagina de acuerdo con distintos escritores:

Un personaje de Kafka jamás llegaría al balón, un personaje de Conrad fallaría de nuevo, un personaje de Proust usaría seis tomos para narrar su breve lance frente al tiempo perdido. Para fortuna de Laurent Blanc, ningún genio de la desventura escribía su destino: pateó la pelota con rústica sencillez, como si las tribulaciones de su vida interior fueran un invento de los compañeros que cerraban los ojos, arrodillados en el centro del campo, o

de los periodistas ávidos de encontrar mayúsculas tareas para los héroes (Villoro, 2006: 169).

Esta parte resulta interesante porque Villoro retoma dos escritores franceses para referirse a las tribulaciones de un jugador de la misma nacionalidad que está ante una situación complicada y que finalmente logra salir adelante, superando la tragedia que se cernía sobre él.

El autor de *Dios es redondo* también recurre al paralelismo para encontrar analogía entre un escritor francés y el jugador artífice del triunfo de Francia en el Mundial disputado en dicho país:

Como Zidane, Albert Camus padeció la pobreza extrema de los argelinos y decidió superarla en el fútbol. Su abuela lo golpeaba cada vez que maltrataba sus únicos zapatos. Por eso decidió jugar de portero, la posición en que se gastan menos las suelas. No llegó a ser un gran guardameta porque el destino lo convirtió en algo más raro, pero no olvidó sus días en la hierba: “Mis mayores convicciones sobre la moral y los deberes de cada quien se las debo al fútbol” (Villoro, 2006: 185).

Ambos personajes fueron de origen argelino y en su momento sufrieron la segregación, pero lograron triunfar en su campo de acción, el primero como escritor, aunque también se dedicó al fútbol, y el segundo en este deporte. La necesidad fue el motor que los impulsó a superarse.

Si bien, el Mundial Francia 98 fue de éxito para los franceses, el Mundial Corea-Japón 2002 fue una pesadilla, como señala Villoro: “Senegal ganó como marca la épica: contra los que demostraron ser más poderosos. Al límite del campo, Zidane, como el vencido Aquiles, vio el trabajo de los hombres, y se tapó la cara” (Villoro, 2006: 192). El fútbol es un deporte de luces y sombras, pues mientras en algunos encuentros se alcanza la cima, en otros se cae derrotado. Tiene elementos épicos, como los que

permiten conseguir los grandes triunfos, y también de tragedia, cuando se tiene todo a favor y a pesar de ello se fracasa. Así como el propio Aquiles, el más poderoso de los guerreros griegos, supo lo que era la derrota, lo mismo le sucedió a Zidane, quien no fue capaz de vencer el infortunio.

Una mención especial merece Diego Armando Maradona, a quien Villoro dedica un capítulo de su libro, ya que este jugador forjó un lugar que nadie más ha podido ocupar en la selección Argentina: “Como la espada del Rey Arturo, la camiseta de Diego Armando aún aguarda que alguien merezca sus favores” (Villoro, 2006: 141). El número 10, el líder que guió a Argentina a un campeonato, aún es un puesto vacante.

Sobre este jugador argentino, Villoro comenta: “Si Onetti descubrió que una persona podría llevar varias vidas breves, Maradona encontró que podría sobreponerse a varias muertes breves” (Villoro, 2006: 78). Maradona logró ganar la Copa Mundial México 86, pero cuatro años después fue humillado en Italia 90, sufrió lesiones que estuvieron a punto de alejarlo de las canchas; sin embargo, logró sobreponerse; descendió al infierno de las drogas y fue capaz de salir, pero la suspensión por ingerir efedrina lo marginó del fútbol como jugador y marcó el final de su carrera.

Juan Villoro no se limita a narrar los partidos y hablar sobre los jugadores, sino que realiza una interesante remembranza de uno de los cronistas deportivos más importantes del país: Ángel Fernández, quien mostró una oportunidad y sentido del humor, además de una erudición insólita para ser un comentarista de fútbol: “Un lateral alemán avanzaba con enjundia: ‘Ahí viene Hans Peter Briegel, que en alemán quiere decir «Ferrocarriles Nacionales de Alemania»’” (Villoro, 2006: 218). Se refería a un jugador alemán alto y fornido, a quien en una ocasión un oponente trató de detenerlo jalándolo del brazo y terminó por ser arrastrado debido a la fortaleza del defensa germano. Cabe agregar que le apodaban “el panzer Briegel”, en referencia a los tanques alemanes de la Segunda Guerra Mundial

Otra crónica de Ángel Fernández referida por Villoro es la siguiente:

Cuando el portero alemán Schumacher estuvo a punto de matar a un delantero, exclamó: “Le hundió el acero hasta donde dice ‘Solingen’”. Tardé años en saber que los mejores cuchillos alemanes llevan en la hoja el nombre de la ciudad donde fueron fundidos: Solingen (2006: 220).

De esta manera, Villoro recuerda que el fútbol no solamente lo constituyen los jugadores o el público, sino que los cronistas pueden contribuir a darle forma al relatar los hechos de una manera casi épica, como se refiere a Ángel Fernández: “En esa época en que yo era un deportado psicológico, la primera señal de rescate llegó en la voz del hombre que narraba los partidos como gestas de la *Ilíada*” (Villoro, 2006: 218).

Como señala el propio Villoro, se interesó por el fútbol gracias a las crónicas de Ángel Fernández, mismas que lo motivaron a escribir sobre este deporte, el cual no está reñido con la cultura ni con la literatura

Las descripciones de las acciones deportivas son realizadas estableciendo un paralelismo con la literatura y con el uso de figuras retóricas y otros elementos literarios que contribuyen a generar un efecto interesante en el lector, quien comprende que la literatura y el fútbol no son ajenos, porque poseen varios elementos en común. La crónica realizada por Villoro en momentos es semejante una narración épica donde los jugadores parecen los caballeros que luchan por un ideal y enfrentan sus propios obstáculos.

Resulta interesante cuando describe a los equipos a partir de su literatura y su cultura, resaltando cómo cada pueblo tiene un temperamento que se proyecta en su práctica deportiva.

Asimismo, al disfrutar el texto de Villoro se termina por comprender la frase de Jorge Valdano: “De las cosas menos importantes, el fútbol es la más importante”.

BIBLIOGRAFÍA

- Benedetti, M. (1989). *La cultura, ese blanco móvil*. México: Nueva Imagen.
- Galeano, E. (2004). *El fútbol a sol y sombra*, México: Siglo XXI.
- _____. (2008). *Espejos: una historia casi universal*. México: Siglo XXI.
- Lomas, C. (1999). *Cómo enseñar a hacer cosas con las palabras*. Barcelona: Paidós.
- Villoro, J. (2006). *Dios es redondo*. México: Planeta.

SOBRE SIGNIFICADO, POESÍA Y MÚSICA: LÉVI-STRAUSS, PAZ Y VILLORO

MARIO RÍOS VILLEGAS

Después de anunciarse el otorgamiento del Premio de Poesía Ramón López Velarde al narrador y ensayista Juan Villoro, el galardonado escribió en su cuenta de Twitter: “Abruma recibir un premio con la palabra ‘poesía’. No me la entregan por ejercerla sino por celebrarla. Generosamente, premian por admirar”. Algunos de los casi trescientos mil seguidores de su cuenta le escribieron: “no escribes poesía ... muchas veces la haces. ¡Felicidades!”; otro fan haciendo referencia a uno de sus textos escribió: “disculpe, pero ‘dios es redondo’ es poesía en movimiento”.

El premio concedido a Villoro es resultado no solo de su merecida fama como escritor, sino también porque en la narración novelesca de *El testigo* integra poesía y ensayo, además aborda la vida y obra del poeta mexicano Ramón López Velarde, revisitadas por personajes que viven el México de la transición democrática, del empoderamiento de la derecha y la balcanización del país por los cárteles de la droga. El poema de Octavio Paz “Pasado en claro” se vuelve también parte de la trama de la novela de Villoro al convertirse en una especie de contrato amoroso entre el personaje central siempre presente y su amada ausente presente.

Más recientemente, en su conferencia de ingreso al Colegio Nacional, titulada “Históricas pequeñeces”, volvió a enfocarse en la obra del autor de “La suave patria”. En su disertación, Villoro (2014b) retoma el tema: la relación entre poesía y prosa. Para él, la “gran narrativa del siglo veinte fue una intensa aventura poética”, en la que participaron grandes novelistas como el autor ruso Vladimir Nabokov, el cual cuando en algún momento se le acercaba un estudiante “en busca de consejo para escribir una novela ... contestaba: ‘Lee poesía’”.

Sobre el tema de la influencia de López Velarde en la narrativa, planteado por Villoro, ya Octavio Paz había afirmado que “el prosaísmo de López Velarde y de otros autores hispanoamericanos procede de la conversación [...]: su función, dentro del poema, es la crítica de la poesía. López Velarde lo dice de una manera insuperable: ‘El sistema poético se ha convertido en sistema crítico’” (1976: 81).

T. S. Eliot en un texto sobre la música en la poesía, escrito en 1942, afirmó que “la mayor parte de las poesías, en nuestros tiempos, están compuestas para ser habladas ... puede decirse que ningún poeta es capaz de escribir un poema de cierta amplitud si no es un maestro de lo prosaico” (2009: 257-258). Eliot estableció:

La ley de que la poesía no debe apartarse demasiado del lenguaje ordinario a que estamos acostumbrados a usar y oír diariamente. Ya sea rítmica o silábica, rimada o no rimada, formal o libre, la poesía no puede darse el lujo de perder su contacto con el cambiante lenguaje de la comunicación común y corriente (2009: 255).

Toda revolución en poesía resultaba ser un regreso al lenguaje cotidiano. Esa experiencia de la cotidianeidad se había visto convulsionada por la descomposición y el derrumbe del régimen porfirista en López Velarde; por la Primera Guerra Mundial, en Eliot; por la Guerra Civil española,

en Paz. En los versos de la obra *Zozobra* de López Velarde entramos al “edén subvertido que se calla / en la mutilación de la metralla” (1919: 28); en *The Waste Land* de T. S. Eliot, alguien interesado en la afición a la jardinería pregunta: “That corpse you planted last year in your garden, / has it begun to sprout? Will it bloom this year?” (1922: 16); en “Piedra de Sol” de Octavio Paz se vuelve el ardiente amanecer del mundo, y en él las voces consignan: “tocar nuestra raíz y recobrarlos, / recobrar nuestra herencia arrebatada / por ladrones de vida hace mil años” (2013: 226). Poesía seminal, ligada a la tierra, a la suave y convulsionada patria.

En la historia de la poesía hispanoamericana, el poema lírico-épico de Octavio Paz “Piedra de Sol” se volvió piedra de toque. José Emilio Pacheco decía que guardaba tres ejemplares del poema “uno para leer, otro para releer y el último para ser enterrado con él” (1971: 146). El mismo Pacheco recordaba los meses previos al movimiento estudiantil del 68 y contaba sus reuniones con otros escritores en un café de la glorieta del metro Insurgentes, en donde se leía poesía de Octavio Paz, e inmediatamente agregaba entre paréntesis: “no voy a negar la cruz de mi parroquia”. La sutil confesión irónica de uno de nuestros mejores intelectuales, es decir, aquellos en los que el intelecto está hermanado a la ética, nos hace recordar al otro Octavio Paz que en algún momento olvidó al camarada muerto en el frente de Aragón durante “el ardiente amanecer del mundo”. Olvidó que la expresión *camarada* significó “desnudeces enlazadas”, en medio del lenguaje de la cotidianeidad subvertida, antes de que los tiranos prostituyeran la palabra.

En la conferencia, homenaje a Octavio Paz, dictada en el Instituto Cervantes, uno de los puntos tocados por Juan Villoro es sobre su relación intelectual y personal con el autor de “Piedra de Sol”. Se declaró en principio como lector de las revistas *Plural* y *Vuelta* fundadas y dirigidas por el poeta. Octavio Paz, hijo espiritual del grupo de escritores llamados los Contemporáneos, y quien escribió “Somos, por primera vez en nuestra

historia, contemporáneos de todos los hombres” (1970: 174), frase final de *El laberinto de la soledad* vuelta eslogan en el movimiento estudiantil del 68, tuvo la gran cualidad de tratar de agregar al universalismo de sus maestros una raíz mítica, puente entre las dos orillas, y una poesía con sabor velardiano a agua de semilla de chíá. A la pregunta de Borges, lector también de López Velarde e interesado en saber a qué sabía el agua de chíá, Paz contestó con la respuesta que aparece en la última frase de la novela *El testigo* de Villoro: “Sabe a tierra– dijo Julio” (2016). Frase dicha por el personaje central de la novela: Julio Valdivieso.

Paul Valéry, autor admirado por Gorostiza y por Paz, en su análisis sobre el grupo de simbolistas franceses, sintetiza algunos de los principios espirituales bajo cuyo influjo vivirá el grupo mexicano llamado de los Contemporáneos. Ajenos al reclamo de la mayoría, “desdeñaban la conquista del público mayoritario” (1972: 220). Vivieron la emoción poética como una clase de religión, en su obra partieron de una consideración ajena a la estética, fue una consideración ética la que los unía. Su actividad técnica, nos dice Valéry, fue “libertad de búsqueda, absoluta aventura en el reino de la creación artística, con el riesgo y peligro de los aventureros” (1972: 222).

Los Simbolistas fueron un grupo de avanzada de lo que vendría después en el arte occidental. En su “Conferencia sobre Octavio Paz” Villoro afirmó: “La historia del arte moderno es la historia de una experiencia estética que vuelve sobre sí misma, se pone en duda, se cuestiona, analiza sus recursos en su propia obra” (2014a). En la novela *El testigo*, la literatura dialoga con ella misma. En uno de sus párrafos, el grupo de los Contemporáneos viene a formar parte del estado espiritual de Julio Valdivieso y de su esposa Paola, italiana traductora de autores de *best sellers*:

Paola admiraba su dedicación a autores minoritarios, que escapan al ruido de la época pero preservan una verdad esquivada y resistente. A veces su

reverencia adquiriría una molesta extrañeza, como si Villaurrutia perteneciera a un campo cuántico. “Owen”, “Novo”, “Gorostiza”, “Pellicer”, nombres de chamanes que ella respetaba como se respetan los rigores de una secta, sus plegarias abstrusas, su dieta punitiva, su monasterio en la escarpada montaña, las campanadas que de ahí salían, extrañas e insondables (2016: 319).

A la actitud ético-estética de la poesía simbolista frente al proceso de masificación y estandarización de la cultura, desarrollado por la modernidad, se le unirá, surgida de las ciencias sociales, en una situación de diálogo con el arte, la etnología. *La rama dorada* del antropólogo George Frazer, cuya primera versión fue publicada en 1890, se volvió lectura frecuente dentro del mundo del arte. Octavio Paz, citado por Juan Villoro (2008) en su ensayo sobre Lichtenberg, nos dirá que “la crítica del progreso se llama etnología”.

El libro de Paz *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* es un diálogo festivo entre poesía, música y etnología. El mundo de la lógica de las cualidades sensibles en Lévi-Strauss es el mundo del creador de mitos, de rituales y del arte mágico. Dicha lógica no solo busca explicar sino también integrar al hombre al cosmos físico y biológico. De manera sorprendente, Octavio Paz establece un paralelismo entre la poesía simbolista *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé y el ensayo antropológico *Le cru et le cuit* de Claude Lévi-Strauss (1972: 45). Ambas obras son aparatos de significación. Según Paz, el poema de Mallarmé anticipa tentativas contemporáneas en el arte y en el pensamiento.

En su libro *Antropología estructural*, Lévi-Strauss menciona que: “Mallarmé de quejaba de que las palabras francesas: *jour* (día) y *nuit* (noche) tuviesen un valor fonético inverso a su respectivo significado” (1958: 106). Tuviera o no razón Mallarmé, creo que lo que llama la atención a Lévi-Strauss es que el poeta francés tiende a pensar como *salvaje* u *hombre de pueblo originario*, es decir, significa y razona con los sentidos. Las palabras

se vuelven objetos mágicos, que como en un poema de Paz pueden ser azotadas, pinchadas, desplumadas. Al igual que en el mito, la poesía contemporánea no busca ser comprendida sino vivida.

Nos dice Paz (1972) que poemas y mitos vuelven el tiempo en una categoría esencial especial. El autor de “Piedra de Sol” entiende bien la temporalidad del mito en el análisis que de él hace Lévi-Strauss, porque en su obra ya palpita dicha temporalidad. El poeta busca, según Villoro, “restablecer el contacto perdido con el tiempo del mito con lo que regresa a ese instante hechizado que parece fuera del tiempo” (2014a). Desconfianza de la temporalidad lineal de la historia, establecimiento de un tiempo circular en el que el pasado y el futuro se fusionan en el presente.

Anthony Burgess, autor de la novela *La naranja mecánica*, destaca que dos grandes publicaciones aparecieron en 1922: *Ulises* de Joyce y *La tierra baldía* (*The Waste Land*) de Eliot; en su opinión ambas obras “muestran hasta qué punto la poética y la no-poética pueden interpenetrarse y qué poca significación tiene realmente términos como ‘verso’ y ‘prosa” (1968: 74). La odisea emprendida por James Joyce en su *Ulises* culmina en su *Finnegans Wake*, cuyo significado último, en opinión de Burgess, radica en nosotros, y agrega: “la comunicación de los artistas no es la comunicación de los departamentos gubernamentales” (1968: 268).

En 1923, Eliot ya habla del *Ulises* “como la expresión literaria de mayor importancia que se haya dado en la época actual [y reconocía su deuda con Joyce al decir que] se trata de un libro ante el cual estamos en deuda y del que ninguno de nosotros se puede sustraer” (2006: 58).

Para Eliot, la forma “novela” había terminado con Flaubert y James, al menos en su forma clásica; en su opinión, Joyce usó el método mítico al establecer un paralelismo entre lo antiguo y lo contemporáneo, se trataba “simplemente de una forma de controlar, de ordenar, de darle forma y significado al enorme escenario de futilidad y de anarquía que constituye la historia contemporánea” (Eliot, 2006: 59). En seguida el autor de *The Waste*

Land va a establecer una conexión entre la literatura y el surgimiento de las nuevas ciencias sociales, que igualmente tratan de responder a la fragmentación de la forma sujeto, persona o personaje, y a una era cultural, diría Albert Camus, cuya característica es que la humanidad por primera vez en su historia ha desarrollado la capacidad de autodestruirse. En palabras de Eliot:

La psicología (en su estado actual e independientemente de que nuestra reacción ante ella sea cómica o seria), la etnología y *La rama dorada* han confluído para que sea posible lo que era imposible hace unos cuantos años. En vez del método narrativo, hoy podemos recurrir al método mítico (2006: 59).

En su momento, el mismo Eliot calificó su poema fundador como “un disperso poema caótico”, carente de “centro de gravedad explícitamente localizado”, y como bien afirma Hugh Kenner, ese fue por muchos años su aspecto más sensacional (2007: 7-8). Nos dice Paz que “No en balde se ha comparado *The Waste Land* a un ‘collage’” (1970: 42). Me parece que la analogía mejora si los comparamos con el *bricolage* sobre el cual diserta Lévi-Strauss. Eliot reutiliza trozos, restos culturales, tomados de la Biblia, Wagner, Frazer, Baudelaire, Dante, Shakespeare, Milton, Ovidio, Spenser, San Agustín, Buda, entre otros. Ellos se integran a fragmentos de la vida cotidiana, a sueños salidos de la vida del *bricoleur*, los cuales constituyen lo aparentemente intrascendente y vulgar, como la vida de Leopold Bloom y su esposa Molly en el *Ulises* de Joyce.

El conjunto tiene un significado análogo al del mito, el cual trasciende las intenciones del mismo autor, el sentido último escapa a su propio creador, porque de hecho no existe, está disperso en los lectores, los cuales lo viven más que lo entienden. Eliot agregó a su poema unas notas en las que manifiesta sus deudas intelectuales, entre ellas destacan el libro *From*

Ritual to Romance de Miss Jessie L. Weston y, por supuesto, el texto que en su opinión influyó profundamente a su generación: *La rama dorada* de Frazer. La leyenda del Santo Grial de la corte del rey Arturo, leída como mito de la fertilidad por Miss Weston, es un hilo conductor, probablemente en algún momento sobreestimado por Eliot; el poema debe más a la genialidad inconsciente del artista, que rompe las reglas del *bricolage*, porque al final del poema deja al mundo europeo del Santo Grial, rompe con la tradición, emigra, y habla en sánscrito: *Datta, Dayadhvam, Damyata, Shantih, Shantih, Shantih* (Dar, compasión, control. Paz más allá de todo entendimiento).

Cincuenta años después de leer *The Waste Land*, Octavio Paz manifestó en una entrevista su inmenso asombro, ahí estaba en cifra la respuesta a sus preguntas (Vallarino, 2002: 513). Él “no buscaba en Eliot una estética ni menos una doctrina. Buscaba un camino” (2002: 514); también obtuvo “una vía poética de acceso a la realidad moderna...” (2002: 513). Ese camino sería una de las iluminaciones que llevaría al poema “Piedra de Sol”. En Eliot, lo conmovió la ciudad moderna confundida con las de la antigüedad; mientras que las superposiciones temporales se volverían espaciales: “todas las ciudades son México y México es Tenochtitlán” (1970: 514). Fuera consciente o no, Octavio Paz estaba aplicando el llamado método mítico, con una temporalidad cíclica como en la escultura azteca Piedra del Sol. Al igual que en Eliot, la historia entraba en la poesía, pero a diferencia de él, en momentos tenía fecha –Madrid 1937–, nombre de personaje histórico como Sócrates, Bruto, Moctezuma, Robespierre, Trotsky, Lincoln, Madero.

En su texto sobre Lévi-Strauss, Octavio Paz explica que la “visión del tiempo cíclico engloba el acaecer histórico como una estrofa subordinada del poema circular que es el cosmos” (1972: 82). Me parece existe la intención, en parte no consciente tanto en Paz como en Eliot, de recoger los fragmentos dispersos de la historia colectiva y del sin sentido de la vida cotidiana de la modernidad para darles un sentido a través del poema vuelto

ritual, letanía, mantra, el cual actualiza una estructura mítica cuyo sentido último escapa a todos. El poema trata de crear una nueva temporalidad: la del presente total. En su tratado sobre poesía, *El arco y la lira*, Octavio Paz, al hablar del tiempo mítico, nos da su visión de la temporalidad poética:

El calendario profano nos cierra las puertas de acceso al tiempo original que abraza todos los tiempos, pasados o futuros, en un presente, en una presencia total. La fecha mítica nos hace entrever un presente que desposa el pasado con el futuro. El mito, así, contiene la vida humana en su totalidad: por medio del ritmo actualiza un pasado arquetípico... El poema es tiempo arquetípico, que se hace presente apenas unos labios repiten sus frases rítmicas. Esas frases rítmicas son lo que llamamos versos y su función consiste en re-crear el tiempo (1970: 62-64).

También se podría hablar de renovar el tiempo, de sacarlo de *La tierra baldía*, volverla fértil con el trueno que habla en sánscrito. Eliot y Paz creyeron encontrar en Oriente, en la India, una nueva temporalidad. En su ensayo, diálogo entre Occidente y Oriente, llamado *Conjunciones y disyunciones*, Paz ve en el lenguaje de los tantras un microcosmos: “el doble verbal del universo y del cuerpo... unión del lenguaje con la realidad: la escritura *vivida* como el cuerpo analógico del cuerpo físico –y el cuerpo *leído* como escritura” (1969: 84). En “Piedra de Sol”, el cuerpo de la mujer, se vuelve paisaje, cosmos, puerta de entrada al instante originario, que contiene todos los instantes. Al hablar del amor y del erotismo en la obra de López Velarde, Paz afirma que “el erotismo es un infinito al servicio de nuestra finitud” (1976: 99). Es en este último punto, en donde el camino de Paz se bifurca radicalmente del trazado por Eliot.

Por otro lado, ambos autores agregaron notas aclaratorias a sus poemas, tiempo después se arrepintieron. Las notas de Eliot pusieron a la gente a buscar el Santo Grial, y no sé si las notas de Paz aumentaron

las visitas al Museo de Antropología e Historia. No obstante, el sentido y el valor de los poemas estaban en otra parte. Lo importante no era la estructura mítica particular fuente de inspiración sino el ritmo musical que brota de todo mito.

Eliot al comentar los poemas de Edward Lear, *The Yongy-Bongy-Bo* y *The Dong with Luminous Nose*, los consideraba “de una pasión insuperable –verdaderos ‘blues’ [en ellos gozamos] la música que es de calidad superior, gozamos la sensación de irresponsabilidad en el sentido” (1972: 255). Podemos partir de la idea planteada por Lévi-Strauss de que la música y la mitología hacen intervenir estructuras mentales comunes (2009: 35) para pensar a la poesía como un diálogo entre musicalidad e imagen mítico-metafórica.

El lector del poema y del mito al recorrerlo lo recrea, lo actualiza. El texto para los simbolistas, nos dice Paul Valéry, debía transformar al “espectador pasivo en un creador parcial [...] prohibiéndole el privilegio de la posesión completa del texto excepto al costo de un doloroso esfuerzo” (1972: 273-274); el oído tenía que ser encantado inmediatamente, rechazando “la resolución instantánea de las palabras en ideas” (1972: 273).

Etnología y poesía contemporánea nacen hermanadas. Ambas responden a la crisis de la civilización occidental. El descubrimiento de lo primitivo, de lo originario, vuelto paradójicamente lo contemporáneo, es la conciencia de la pérdida, de lo que hemos tenido que pagar para volvernos civilizados. Es el nacimiento de lo que Eliot llama el método mítico. Las palabras deben volverse un lenguaje que no solo transmita significaciones intelectuales sino también sensaciones, como lo plantea Paz (1969) siguiendo a Lévi-Strauss en sus planteamientos sobre los signos primitivos. El poema no tiene un significado último porque es un mecanismo generador de significados, es múltiple como el número de lectores posibles.

Para Eliot, el poeta “está ocupado con los límites de la conciencia más allá de los cuales las palabras fracasan, aunque el significado aún exista” (2009: 256). Más aún, diría Paz, los signos eróticos destruyen la comunicación –la queman y la transfiguran: el sentido regresa al ser, como “en la poesía y en la música, los signos ya no significan: son” (1972: 115). No deja de sorprenderme cómo en el sistema de vasos comunicantes que es la cultura, existen ciertas analogías en el sentido de la temporalidad en Octavio Paz y la filosofía de Martin Heidegger; no obstante, Paz opina que el autor de la obra *Ser y tiempo* escribía trabalenguas mentales.

En su novela inspirada en la vida y obra de Ramón López Velarde, Juan Villoro resume en claro lenguaje literario, estimulado por el habla de todos los días, lo dicho en algunos de los párrafos anteriores:

Julio insistió en la compleja fascinación del poeta y la necesidad de preservar su misterio, su condición indescifrable. ¿Qué carajos significaba que se presentara a sí mismo como «acólito del alcanfor»? La imagen fue insondable para algunos de sus amigos más próximos, que lo desafiaron a explicarse, pero el poeta no cayó en pecado de aclaración; había que entenderlo así. –También lo que no se entiende comunica (2014b: 68).

Para concluir volvamos a uno de los puntos de partida: la relación intelectual y personal de Juan Villoro con Octavio Paz. En algún momento, Albert Camus declaró: “no sé si fui justo, pero sé que fui generoso”. En su análisis de la obra y vida de Paz, Villoro resulta generoso. Creo que Paz se merece esa generosidad, tenemos una deuda con él. Una personalidad tan rica como la de Paz, es multifacética, pero también es cierto que sus defectos se acentuaron con la llegada de la vejez.

Los textos más lúcidos de Juan Villoro, cargados de amor y tierna ironía, son en los que habla de su padre, el prestigiado filósofo Luis Villoro. En

uno de ellos comenta sobre una acre discusión que tuvo con su padre sobre Octavio Paz. El hijo reclamaba al padre, que resultaba puritano negar a Paz como autor por sus hábitos de hombre. La discusión terminó sin ningún entendimiento y no se volvió hablar del asunto. Juan Villoro concluye la anécdota de la siguiente manera:

Un día después de su muerte, me habló su cocinera: “Su papá dejó un paquete para usted”. Me sorprendió que alguien que actualizaba con minucia sus instrucciones sobre los trámites que debía hacer después de su muerte hubiera dejado algo inesperado. Fui a su casa y encontré una mochila cilíndrica, como las que usan los deportistas. Descorrí el cierre y encontré la última lección del filósofo: las *Obras Completas* de Octavio Paz (2013: 80).

BIBLIOGRAFÍA

- Burgess, A. (1968). *Re Joyce*. New York: Norton Library.
- Eliot, T. S. (1922). *The Waste Land*. New York: Boni and Liveright.
- _____. (2006). "Ulises, orden y mito". *Casa del Tiempo*, vol. VIII, época III, núm. 89, junio, México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 58-59.
- _____. (2009). "La música en la poesía". *Atenea*, núm. 500, Chile, Universidad de Concepción Chile, pp. 251-264.
- _____. (2013). *The Waste Land* [mobi]. New York: Liveright Publishing Corporation.
- Kenner, H. (2007). "The Waste Land". En *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Waste Land* (pp.7-34). New York: Chelsea House Publishers.
- Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. París: Librairie Plon.
- _____. (1972). *Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López Velarde, R. (1919). *Zozobra. Poemas*. México: Ediciones México Moderno.
- Pacheco, J.E. (1971). "Descripción de 'Piedra de Sol'". *Revista Iberoamericana*, vol. xxxvii, núm. 74, enero-marzo, pp. 135-146.
- Paz, O. (1969). *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz.
- _____. (1970). *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. *El laberinto de la soledad* [1950,1959]. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1972). *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México: Joaquín Mortiz.

- _____. (1976). “El camino de la pasión (Ramón López Velarde)”. En O. Paz, *Cuadrivio. Darío. López Velarde. Pessoa. Cernuda*. México: Joaquín Mortiz.
- _____. (2013). *Obra poética I (1935-1970)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valéry, P. (1972). *Leonardo, Poe, Mallarmé* [ePub]. M. Cowley y J. L. Lawler trad., Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Vallarino, R. (2002). “Conversación con Octavio Paz”. En O. Paz, *Miscelánea III. Entrevistas* (pp. 493-515). México: Fondo de Cultura Económica.
- Villoro, J. (2008). *De eso se trata. Ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2013). *Espejo retrovisor*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (2014a). “Conferencia sobre Octavio Paz”. En *Homenaje Centenario Octavio Paz* [Video en Línea]. Madrid: Instituto Cervantes. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=a3pKXym3m7s> [consultado el 13 mayo 2016].
- _____. (2014b). “Históricas pequeñeces. Vertientes narrativas en Ramón López Velarde” [Audio en Línea]. México: Colegio Nacional. Recuperado de: <http://descargacultura.unam.mx/app1?sharedItem=4109834> [consultado el 14 de mayo de 2016].
- _____. (2016). *El testigo*. Barcelona: Anagrama.

EXISTENCIALISMO Y FUTBOL, UN ACERCAMIENTO A *BALÓN DIVIDIDO* DE JUAN VILLORO

LUIS ANTONIO TORRES MORALES

El presente artículo ahonda en el texto *Balón dividido* de Juan Villoro, que expresa diversas visiones y tradiciones que el futbol confiere a la vida del escritor, además de cómo este deporte impacta en la sociedad.

El aparato crítico de este trabajo tiene como base el existencialismo, un modelo de mundo de acuerdo con lo propuesto por Yuri Lotman. Qué mejor forma de hablar de futbol sino a partir del existencialismo. Tal vez los críticos más formales y rígidos no estarán de acuerdo con el corte del presente trabajo, pero la intención es mostrar una perspectiva distinta de esta corriente de pensamiento.

El futbol puede ser considerado como un deporte demasiado alejado de la vida intelectual o, según sus detractores, como un deporte que solo es elitista cuando se habla del europeo, mientras que del futbol mexicano se afirma que es el más aburrido y mediocre que hay.

Si en México el tiempo utilizado para el análisis y la observación del futbol se ocupara de alguna lectura propositiva, la situación del país tal vez sería otra, pero muchas veces en las pláticas de sobremesa se termina hablando de futbol. En ocasiones resulta un tema tan polémico que la

violencia verbal y física se hace presente. Nadie puede defender más a su equipo que otro, es una lucha interminable por encontrar al seguidor con más conocimientos y amor por su tan valiosa camiseta.

En *Balón dividido*, Villoro dice que el mexicano se inclina hacia la tristeza provocada por la derrota; es indudable que para algunos, siempre que se habla de la selección mexicana, el fútbol trae un dejo de nostalgia, y en el caso de Villoro y un servidor, siempre que se habla del Necaxa, equipo maltratado en todos los aspectos deportivos, por muchos de los que han llegado a él.

Para comenzar el diálogo con Villoro, en el apartado “La pasión muere al último” de *Balón dividido*, se dice: “No es por presumir, pero me llevo bien con la derrota. El mérito no es mío sino del fútbol mexicano. Si nuestra alegría dependiera del marcador seríamos profesionales de la tristeza” (2014: 9). Después de muchas derrotas la base de una pasión comienza a tener diversas aristas, por ejemplo, hacerse más fuerte, o bien desintegrarse en el camino. Así, cada hinchada quiere demostrar que es la más fiel y la más apasionada. Esto también lleva a constantes disputas.

Cuando se decide tomar el camino del fútbol se debe saber que hay una carga simbólica considerable, basta observar al fútbol llanero en cualquier lugar de México, incluso en otros países latinoamericanos, donde gusta mucho este deporte, para comprender la pasión que se vive desde la cancha hacia la tribuna, y viceversa. Todos quieren ganar, y para mucha gente ese desahogo representa vivir con tranquilidad una semana más.

De esta manera, simbólicamente es el futbolista, en un nivel, o la selección nacional, en otro, quienes cargan la cruz donde están depositadas todas las esperanzas de esa gente. Así, para el aficionado, la línea que separa la vida y el deporte es muy corta. Esta forma de vida, que se ve reducida a seguir a un determinado equipo, resulta ser una representación de la parte por un todo que me llevó a pensar en el existencialismo desde Sartre:

Pero si verdaderamente la existencia precede a la esencia, el hombre es responsable de lo que es. Así, el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia. Y cuando decimos que el hombre es responsable de sí mismo, no queremos decir que el hombre es responsable de su estricta individualidad, sino que es responsable de todos los hombres (Sartre, 2016: 4).

Esta responsabilidad es latente en el jugador que se vuelve profesional, y que muchas veces termina su carrera de forma trágica, o ya no sabe qué hacer con un balón en los pies; luego, las pasiones que se presentan en la gente que gusta del fútbol emergen de la peor manera, agrediendo física y verbalmente a aquel personaje, ídolo en algún momento. Ir rápidamente del amor al odio solo puede verse en el deporte; en este caso, de una semana a otra un jugador pasa de ser una estrella a alguien olvidado.

Por otro lado, Villoro analiza las figuras del portero y del árbitro. Este último al igual que el jugador que corre por la cancha, es sujeto a burlas e insultos, pero al final ese alguien tiene que dar cierto rigor y autoridad a las reglas establecidas en la cancha.

La responsabilidad tiene un sentido profundo para el futbolista; cuando es un seleccionado, en sus piernas tiene la felicidad o el rencor de una nación entera, o en el campo, la sonrisa o el enojo de sus compañeros que no lo dejarán de molestar el resto del año por esa jugada fallida. Esto representa una angustia para el individuo, misma que lo lleva a una vida de excesos o caer en depresiones graves. Siguiendo a Sartre en *El existencialismo es un humanismo* se tiene:

Ante todo, ¿qué se entiende por angustia? El existencialista suele declarar que el hombre es angustia. Esto significa que el hombre que se compromete y que se da cuenta de que es no sólo el que elige ser, sino también un legislador, que al mismo tiempo que a sí mismo elige a toda la humanidad,

no podría escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad (1999: 35-36).

Los inicios del futbolista y el aficionado aparecen en una temprana infancia, desde ahí se divide el amor al fútbol. Hay, por ejemplo, una forma de vivir contra una pasión; muchos aficionados tendrán el sueño roto y eso los convierte en los críticos más severos del juego y del profesional, en cualquier momento se pueden escuchar comentarios como: “Yo debí ser futbolista, era muy bueno pero me lesioné y ya no se pudo”.

La infancia es el inicio de la pasión, ya sea por imitación o por la búsqueda de una identidad que se encuentra en un equipo de fútbol. Entonces la angustia está en medio de todos los jugadores por la gran responsabilidad que significa estar representando a una gran cantidad de seres humanos. El inicio del partido es lo más difícil, el futbolista o el hincha comienzan la carrera de noventa minutos, los cuales cambiarán el curso de algo más importante que el juego.

El gol

El momento más emotivo del fútbol es cuando cae una anotación, ya sea en contra o a favor genera un sentimiento especial. Es ir pasando por la vida sin que ocurra nada hasta que algo impresionante sucede. Esto cambia por completo la forma en la que se observaban las acciones.

El gol es un *accidente*, siguiendo *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer (2009), es un momento que sucede en contra de la lógica de que nadie hace nada en el mundo hasta que llega la voluntad por hacerlo, por cambiar el suceso cotidiano, entonces es cuando ocurre, se detiene el tiempo y la pasión se desborda.

De no existir una voluntad más allá de lo común, no existiría nada, simplemente serían puros empates. El jugador diferente, el que no puede fallar nunca, nace ahí; tiene que mantener los sueños y las esperanzas

depositadas en él, es un jugador con traumas y hasta síndromes; el jugador con talento espera a que los demás sean así, y al no entender sus movimientos se desespera y encuentra en su interior una fatiga especial, la cual termina por fulminarlo.

Los errores son muy costosos, un autogol lo es, como se dice en los términos más coloquiales del deporte: “un error arriba (de la delantera), no se nota; un error abajo (del portero o la defensa) es gol en contra”. Esto es lo más doloroso para el futbol, si meten un gol en contra con una buena jugada, ni modo, pero si es un error del compañero, todos se le van encima, es una pequeña guerra entre hermanos. Al respecto se dialogará con la idea que plantea Schopenhauer sobre el error, mismo que se presenta en el texto ya citado:

Si en la representación intuitiva la *apariencia* desfigura momentáneamente la realidad, en la abstracta el error puede *dominar* durante milenios, lanzar su férreo yugo sobre pueblos enteros, asfixiar los más nobles impulsos de la humanidad, e incluso a aquellos a los que no es capaz de engañar encadenarlos por medio de sus esclavos, los engañados. Él es el enemigo contra el que los más sabios espíritus de todos los tiempos sostuvieron una lucha desigual, y solo lo que le ganaron se convirtió en patrimonio de la humanidad (2004: 84).

Si se piensa que el deporte es la metáfora de una guerra, se dice que el error cambia el sentido de la historia, nunca se va. En todos los deportes se ha visto a grandes jugadores que se quedan en el olvido o en el odio colectivo cuando fallan alguna jugada necesaria para conseguir un triunfo. La explosión que se tiene cuando ya viene un gol, solo puede quitarla un error grave, que no se perdona. Villoro analiza esta situación cuando:

El impecable Andrés Escobar se barrió con precipitación y produjo un autogol. No olvidaremos su mirada al ponerse de pie: la mirada del condenado. En Medellín quiso dar la cara ante su gente y trató de hacer su vida habitual. Fue ultimado afuera de una discoteca. Una chica lo acompañó al hospital, le sostuvo la mano y le habló con afecto. El Caballero fingió escucharla, demostrando que los héroes colombianos triunfan en la imaginación (2014: 206).

Incluso, la muerte alcanzó a algún jugador de fútbol debido a un error en la cancha. Por otro lado, en el balompié las apuestas han sido perniciosas provocado que se arreglen partidos, que se compren árbitros y equipos completos. De estas anécdotas está repleto el fútbol y todo el deporte. A lo largo de la historia de tan apasionado deporte, el consumo de sustancias prohibidas también se ha hecho presente en la vida de ciertos jugadores. Como simples seres humanos, tarde o temprano, todos cometemos errores, pero hay deportistas que han sido juzgados de por vida.

Esta situación se da por un exceso de pasión hacia el fútbol, se convierte en un fanatismo que siempre termina mal. En las tribunas se han visto muertes por distintas causas, aunque normalmente el concepto recurrente es una pasión desenfrenada, un sentimiento mal encauzado; de esto Schopenhauer entiende que:

El concepto designado por la palabra *sentimiento* tiene un contenido meramente *negativo*, en concreto, este: que algo presente a la conciencia *no es un concepto, un conocimiento abstracto de la razón*: sea lo que sea aparte de eso, cae bajo el concepto de *sentimiento*, cuya esfera desmesuradamente amplia abarca así las cosas más heterogéneas, sin que comprendamos nunca cómo coinciden hasta que no nos damos cuenta de que solo concuerdan en ese respecto negativo de *no ser conceptos abstractos* (2004: 101).

El sentimiento se convierte en algo negativo, en algunos lugares del mundo es muy complicado observar un partido de futbol porque la violencia estalla en cualquier momento; el error combinado con el fanatismo puede terminar mal.

Estas circunstancias se pueden arreglar con un gol. Pocas cosas se disfrutan tanto como una anotación pero hay algo mejor que eso: levantar un trofeo. Es un instante que queda grabado en el deportista y sobre todo en el hincha. El análisis del gol que hace Villoro es el siguiente:

Es muy difícil encontrar otra circunstancia que impulse a darle puñetazos al aire y soltar un alarido; el más disciplinado de los doctores de pronto profiere un grito de pánico. ¿Por qué ocurre eso? El resorte que activa al fan tiene claves internas –agravios, deseos de reparación, supersticiones, anhelos incumplidos– que se condensan al ver la pelota en la red. Todos los goles exigen la participación de la cabeza (2014: 13).

El momento cumbre es el gol, un grito además que encanta por ser un símbolo universal –en todos lados del mundo es el mismo grito encarnizado–. Hace que toda la gente se convierta en uno solo por un instante. La unidad y la felicidad que se observa en la cara de una hinchada es un momento cúspide donde el tiempo da la impresión de detenerse.

Aunque este punto pareciera alejarse del existencialismo, pues:

El existencialista no cree en el poder de la pasión. No pensará nunca que una bella pasión es un torrente devastador que conduce fatalmente al hombre a ciertos actos y que por tanto es una excusa; piensa que el hombre es responsable de su pasión (Sartre, 1999: 43).

El gol se da solo en ciertos momentos del cauce que conlleva el futbol. Este es el único instante donde no se sufre, donde se vive por vivir, donde se está condenado a decidir y ser libres.

Entonces, la pasión se registra con el gol, posteriormente se diluye y viene todo el vacío. Los momentos más grandes del fútbol terminan rápido. A los amantes de este deporte les gusta hablar del gol porque así perduran ese instante:

Cuando tu equipo anota en el último minuto haces los gestos raros de la felicidad anotadora. Eso dura unos segundos. Misteriosamente, la discusión de esa jugada con los amigos durará toda la vida. Los grandes momentos reclaman palabras. Nadie sobrevive en silencio a una tragedia y nadie se queda callado ante un gol que importe (Villoro, 2014: 14).

No hay nada que dure para siempre, por eso los hinchas recuerdan siempre a sus ídolos, los momentos que los marcaron desde la infancia, hasta los olores que se percibían en el lugar. Pocas cosas hay como estar en una cancha de fútbol cuando va a pasar algo que cambie el rumbo del deporte. Todo es una representación mental, un mundo creado donde la fantasía se mezcla con un suceso:

Lo consideramos todo únicamente como representación, como objeto para el sujeto: y al igual que todos los demás objetos reales, también el propio cuerpo, del que parte en cada cual la intuición del mundo, lo contemplamos exclusivamente desde el lado de la cognoscibilidad, desde el cual no es más que una representación (Schopenhauer, 2004: 67).

Por tanto, ese momento del gol se convierte en una representación de lo que se percibió, así se seguirá hablando de aquello para toda la vida, y la discusión entre un hinchas contrario se mantendrá hasta la muerte. No obstante, todo termina, el partido tiene noventa minutos y el último minuto también tiene sesenta segundos, como dijo en 1962 el gran cronista deportivo Fernando Marcos, en un momento de tristeza para la selección mexicana.

La decadencia

Lo que más desea un jugador y un hincha del futbol es dejar su huella para la posteridad. Ser uno de los mejores, en cualquier situación es muy complicado, pero es el sueño de muchos; de igual forma, los pocos que lo logran no siempre es por algo bueno; así, están los consagrados y los villanos.

Hay deportistas que en la práctica hicieron maravillas, pero en su vida personal no han sido tan buenos como en la cancha; el ejemplo más evidente es el de Diego Armando Maradona, uno de los más grandes de todos los tiempos que terminó por deformar su imagen pública, nadie muere a tiempo antes de convertirse en villano.

Villoro tiene una opinión que parece ser la más acertada acerca de los grandes del futbol, sobre todo de este último, ya que desde su perspectiva, jugadores como el 10 le ponen la sal y la pimienta al futbol:

Puesto en entredicho por sus intoxicaciones, Maradona es la droga que el futbol necesita para despertar. A diferencia de la mayoría de sus colegas argentinos, que al jubilarse administran una parrilla de carnes, el 10 albiceleste no ha dejado de buscar retos ni problemas. Su prodigiosa historia dentro de los estadios ha sido una telenovela, fue de ellos (2014: 67).

Otra cara del futbol es la del periodismo, las críticas también han sido motivos para la decadencia de varios futbolistas y de equipos enteros. Maradona, después de ser considerado un dios del futbol para los argentinos, se convirtió en director técnico; sin embargo, no terminó bien.

Es más fácil despedir a un hombre que a once, por lo que los entrenadores de futbol son un mundo aparte, hasta los jugadores más queridos por la afición terminan yéndose por la puerta trasera cuando los resultados no son los esperados. Todos los grandes quieren morir así, siendo grandes; pero a veces el destino les tiene deparado algo diferente, Mauricio Beuchot

tiene un término al respecto: “Se habla de la trascendentalidad del sí, esto es, de la identidad, y se habla de la trascendentalidad de la alteridad, esto es, de la diferencia” (2008: 83).

El futbolista desea trascender, encontrar la inmortalidad a través de su deporte. La identidad surge cuando se afilian a un color; pocas veces se observa que la carrera de un jugador se realiza en el mismo equipo, pero sin duda esto es lo que el hincha más agradece, un ídolo que nace y crece en el mismo lugar es muy bien visto y admirado. Por otra parte, la transcendencia de la alteridad marca una diferencia, pues se busca ir más allá, pero son pocos los que llegan a ser figuras admiradas por el mundo.

Todo termina, la situación es complicada para el futbolista, después de hacer fama y dinero tiene que culminar una carrera. Hay casos donde la muerte, el narcotráfico, las apuestas o las drogas terminan con la carrera de un jugador que prometía llegar lejos. La carrera del futbolista termina pronto, aproximadamente un buen nivel dura alrededor de 10 años, más cinco años de madurez, ya a punto del retiro. Los que más duran en el orbe son los porteros.

Del otro lado está el hincha que disfruta ir a los partidos cantar las porras, defender sus colores a más no poder, pero también le toca retirarse tarde o temprano; este fenómeno es más evidente en Inglaterra donde el jefe de la *firma*, (barra o porra) al retirarse pasa el gafete a alguien más joven. Cualquiera que sea el caso, el futbol es el mismo para todos.

El exfutbolista siente nostalgia por haber perdido la identidad que tenía cuando se vestía de algún color; los de edad más avanzada dirán que están tan decepcionados por la derrota que ya no les apasiona el futbol, que desde hace mucho tiempo han perdido la esperanza en su equipo; después llega el vacío, una soledad que es difícil llenar.

Un ejemplo de *Balón dividido*, que funciona como eje central para justificar que el futbol tiene una relación directa con el existencialismo, es: “El martes 10 de noviembre de 2009, Robert Enke, portero del Hannover 96 de la selección alemana de futbol, hizo su última salida al campo. Aunque

ese día no había prácticas, le dijo a su esposa que iba a entrenar” (2014: 191). Así, con una historia distinta a la que se suele escuchar en el ámbito del fútbol, comienza el capítulo donde se hace alusión al portero alemán que termina siendo un héroe no normal.

Uno de los supuestos del existencialismo de Sartre en *El ser y la nada* es el siguiente:

Si encaramos, por ejemplo, la *destrucción*, hemos de reconocer que es una *actividad* la cual podrá, sin duda, utilizar el juicio como instrumento, pero que no puede definirse como únicamente ni aun principalmente judicativa. Ahora bien: esa actividad presenta la misma estructura que la interrogación. En un sentido, por cierto, el hombre es el único ser por el cual puede ser cumplida una destrucción (2011: 47).

Esta destrucción también es interior, como en este caso, una destrucción por el mundo del fútbol; un individuo que parecía ser completamente normal, en el fútbol encontró la salida a todas las vicisitudes de la vida, y después terminó en una decadencia que nadie veía venir. Enke era un hombre serio, alejado de la publicidad que el deporte trae consigo, había perdido a su pequeña hija de dos años, y estaba en su mejor momento como jugador profesional. Villoro lo observa como un personaje existencialista, un personaje de Camus, un extranjero en el mundo que lo rodeaba:

Un portero ejemplar, Albert Camus, dejó los terregales de Argelia para dedicarse a la literatura. Acostumbrado a ser fusilado en los penaltis, escribió un encendido ensayo contra la pena de muerte. Su primer aprendizaje moral ocurrió jugando al fútbol. Años después, escribiría: “No hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio”. Morir a plazos es la especialidad de los porteros. Sin embargo, muy pocos pasan de la muerte simbólica que representar recibir un gol a la aniquilación de la propia vida (2014: 190).

Tanto el mundo del futbol, como el ser portero, la pérdida de su hija y la vida misma le provocó una angustia que lo llevó a la muerte. En sus diarios dejó escrito que: “La vida provoca ansiedad”. Cuando todos pensarían que ser futbolista es lo mejor que puede pasar, que no hay problemas, llegan casos como este que conmocionan al mundo futbolístico. De esta manera, el balompié pasa de ser un juego, un deporte, a la vida misma. El suicidio del portero fue porque tenía demasiada carga sobre sus hombros; recuérdese lo dicho al principio de este trabajo, un solo jugador representa a toda la humanidad, y Enke no pudo con la carga:

En 1897, Émile Durkheim publicó su monumental investigación sociológica *El suicidio*. Una de sus aportaciones fue vincular la tendencia de ciertas personas a quitarse la vida con la anomia que padece la sociedad entera. El malestar colectivo influye en forma difusa pero decisiva en la reiteración de tragedias individuales (Villoro, 2014: 195).

A veces el tiempo es demasiado cruel y relativo, tres minutos finales sirven para meter el gol del empate o simplemente pasan como un suspiro para el que va perdiendo. Para algunos, el futbol es el deporte más bello del mundo; para otros es tan solo una pérdida de tiempo; pero todos tienen algo que decir al respecto, lo que significa que llama la atención. Juan Villoro lo hace de una forma férrea.

Todos los cuentos y las anécdotas presentadas en sus textos sirven para comprender su amor por el futbol y la literatura. Aparte está su pasión por el rojo y el blanco, por el Necaxa. En las palabras finales de *Balón dividido*, Juan Villoro afirma:

El futbol depende del tiempo, los noventa minutos del partido y los que regala o inventa el árbitro, la duración de la temporada, los mundiales, la Champions. Fechas, cronologías, momentos que ordenan nuestras vidas. También los libros se terminan, con la diferencia de que no se sabe si habrá otro (2014: 229).

No se puede detener el tiempo más que con el gol, la pasión que despierta el futbol puede incluso, como dice Villoro, ser el factor fundamental en el calendario de las personas y no puede hablarse de este deporte sin pensarlo desde la literatura y la filosofía, no todo es epistemología, también hay que jugar.

BIBLIOGRAFÍA

- Beuchot, M. (2008). “La hermenéutica y las nuevas ontologías”. *En-claves del pensamiento*, vol. 2, núm. 4, México, UNAM, pp. 77-89.
- Sartre, J. (1999). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa.
- _____. (2011). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Schopenhauer, A. (2004). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta.
- Villoro, J. (2014). *Balón dividido* [ePub]. Barcelona: Editorial Proyecto ex Libris.

DE LOS AUTORES

María Selene Alvarado Silva

Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica, maestra en Literatura Mexicana y doctora en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Profesora investigadora del Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Profesora con perfil PROMEP. Ha publicado artículos especializados en revistas y libros. Ha sido ponente en congresos nacionales e internacionales. Sus líneas de investigación son el rescate de la literatura femenina así como teoría y vanguardia literaria. Es miembro del Cuerpo Académico Márgenes al Canon Literario Hispanoamericano (siglos XIX al XXI) de la BUAP.

Francisco Javier Romero Luna

Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica y maestro en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Ha realizado estudios de posgrado en la Universidad de La Habana, Cuba. Miembro del Padrón de Investigadores. Profesor investigador con perfil PROMEP. Autor de artículos especializados en libros y revistas nacionales e internacionales. Organizador de encuentros, coloquios y foros sobre la enseñanza de la lectoescritura y la literatura. Miembro del Cuerpo Académico Márgenes al Canon Literario Hispanoamericano (siglos XIX al XXI) de la BUAP.

Martha Elia Arizmendi Domínguez

Licenciada en Letras Españolas y maestra en Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México (Uaemex). Doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesora investigadora de tiempo completo en la Facultad de Humanidades de la Uaemex, con perfil PROMEP. Autora y editora de textos de ensayo y crítica literaria sobre Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Mario Benedetti, Mario Vargas Llosa, Élder Mendoza, Luisa Josefina Hernández, José Revueltas, así como de artículos en revistas indizadas, nacionales e internacionales, con temas en torno a la línea de investigación del cuerpo académico al que pertenece. Organizadora y ponente en eventos académicos nacionales e internacionales. Socia de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Miembro de la Federación Internacional de Profesores de Lengua y Literatura, y del Comité editorial de la revista *Didáctica XXI* de la Asociación Mexicana de Profesores de Lengua y Literatura. Representante del Cuerpo Académico Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana Contemporánea (siglos xx, xxi) de la Facultad de Humanidades de la Uaemex.

Gerardo Meza García

Licenciado en Letras Españolas y maestro en Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México (Uaemex). Candidato a doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesor e investigador adscrito a la Facultad de Humanidades de la Uaemex. Integrante del Cuerpo Académico Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana Contemporánea (siglos xx, xxi). Ha publicado artículos en diversas revistas y capítulos de libros en editoriales nacionales. Ha sido ponente en eventos de corte nacional e internacional. Miembro de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Comparada y de la Federación Internacional de Profesores de Lengua y Literatura. Actualmente cuenta con perfil PROMEP.

Laila Cora

Licenciada en Artes Plásticas por la Escuela de Bellas Artes de Toluca y maestra en Artes Visuales por la Academia de San Carlos ENAP-UNAM. Candidata a doctora en Artes por la Universidad de Guanajuato. Desde el 2001 labora en la Facultad de Artes de la Uaemex, a partir del 2009 como profesora de tiempo completo. Del 2010 a marzo de 2015 fungió como coordinadora de Investigación y Posgrado. Colaboró en el Cuerpo Académico Arte como conocimiento del 2002 al 2011, y hasta noviembre de 2014 formó parte del Cuerpo Académico Episteme y Visualidad Contemporánea, ambos de la Facultad de Artes. Ha participado en varias exposiciones colectivas en México, Estados Unidos y Sudamérica. Actualmente es integrante-colaborador del Cuerpo Académico Estudios Visuales de la Universidad Autónoma de Querétaro, miembro de la Red Temática Estudios Transdisciplinarios del Cuerpo y la Corporalidad beneficiada por la convocatoria para la Formación y Continuidad de Redes Temáticas del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), 2015 y 2016. Sus actividades académicas se concentran principalmente en el área de producción gráfica.

Cecilia Concepción Cuan Rojas

Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica y maestra en Literatura Mexicana, ambas por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es profesora investigadora del Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, con perfil PRODEP. Entre sus publicaciones figuran *Identidad del mexicano en Los hijos del conquistador de Carlos Fuentes* (2016), *La Historia y la ficción en la vida de Rugendas, el pintor viajero* (Afinita, 2014). Actualmente estudia el doctorado en Literatura Hispanoamericana de la BUAP.

Laiza Sabrina de la Torre Zepeda

Licenciada en Letras Latinoamericanas y maestra en Humanidades: Estudios Literarios, ambas por la Universidad Autónoma del Estado de México. Profesora de asignatura en las licenciaturas de Comunicación, Relaciones Económicas Internacionales y Contaduría del Campus Universitario Siglo XXI incorporado a la Uaemex. Correctora de estilo del Grupo Educativo Siglo XXI. Se ha desempeñado como gestora cultural y ha participado en congresos nacionales e internacionales.

María de los Ángeles Martínez Quiroz

Licenciada en Comunicación por el Campus Universitario Siglo XXI incorporado a la Uaemex. Actualmente se desempeña como jefa de edición del Grupo Educativo Siglo XXI.

Ana María Enríquez Escalona

Licenciada en Letras Españolas por la Facultad de Humanidades de la Uaemex y maestra en Estudios para la Paz y el Desarrollo por la Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública de la Uaemex y la Universitat Jaume I, Valencia, España. Ha obtenido las certificaciones: Competencias Docentes para la Educación Media Superior (SEP-ANUIES, 2010). Mimio Teach (MIMIO, 2016). Procesador de textos “Word”, Hoja de cálculo “Excel”, Diseño de presentaciones “Power point” (Microsoft, 2001); así como los diplomados: Diplomado en la enseñanza del inglés (Uaemex, 1992), *Teacher Development Interactive English Language by Pearson* (New York University, 2016), Desarrollo humano (Uaemex, 2013), Ambientes virtuales (Universitat Oberta de Catalunya, 2010), El Rol del asesor y del tutor en escenarios virtuales (Uaemex, 2011), Competencias docentes en el nivel medio superior (Uaemex, 2009). Docente en el nivel medio superior.

Lilyan Alejandra Chávez Romero

Estudiante en la licenciatura de Letras Latinoamericanas. Docente en el nivel medio superior.

Evodio Escalante Betancourt

Ensayista, poeta y crítico literario. Profesor e investigador de tiempo completo en el Departamento de Filosofía de la UAM-Iztapalapa. Doctor en Letras Mexicanas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 2001 con una tesis acerca de José Gorostiza. Redactó el capítulo sobre la vanguardia en la poesía mexicana del siglo XX en *Historia de la literatura hispanoamericana* que coordinó la Dra. Trinidad Barrera (Madrid, Editorial Cátedra, 2008) y descubrió los ejemplares perdidos de *Irradiador, revista de vanguardia* que publicaron los estridentistas en 1923, de la cual se hizo una edición facsimilar en la UAM-Iztapalapa (2012). Sus libros más recientes son *Las sendas perdidas de Octavio Paz* (México, Ediciones sin Nombre-UAM-Iztapalapa, 2013), *Crápula* (México, Ediciones La Otra, 2013) y *Cinco cumbres de la poesía mexicana. Acuña, Othón, Gorostiza, Sabines, Bonifaz Nuño* (Monterrey, Los Bastardos de la Uva-Universidad Autónoma de Nuevo León, 2017).

Diana Isabel Hernández Juárez

Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica y maestra en Literatura Mexicana por la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), en donde se desempeña como profesora investigadora en el área de Comunicación. Cuenta con perfil PROMEP. Ha sido subdirectora de Comunicación y Relaciones Públicas, así como coordinadora de RadioBUAP. Ponente en congresos nacionales e internacionales. Sus líneas de investigación son el recate de la literatura femenina, posmodernismo, teoría y vanguardia literaria. Es integrante del Cuerpo Académico Márgenes al Canon Literario Hispanoamericano (siglos XIX al XXI) de la BUAP.

Alma Guadalupe Corona Pérez

Doctora en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Profesora investigadora titular “A”, con perfil PRODEP. Organizadora y ponente en congresos nacionales e internacionales. Autora del libro *Doña Joana de Irazoqui* (2007), editado por el Instituto Poblano de las Mujeres, la Secretaría de Desarrollo Social del Gobierno del Estado de Puebla y Fomento Editorial de la buap. Autora de diversos ensayos y artículos publicados en libros y revistas especializadas. Representante del Cuerpo Académico Márgenes al Canon Literario Hispanoamericano (siglos XIX al XXI) de la BUAP.

Marisol Nava Hernández

Investigadora y catedrática de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Tlaxcala. Doctora en Humanidades, línea Teoría Literaria por la Universidad Autónoma Metropolitana. Posee el perfil deseable PRODEP. Sus líneas de investigación son la literatura fantástica mexicana y la transtextualidad, específicamente en el cuento. Ponente en congresos y coloquios nacionales e internacionales. Ha publicado los libros *Lenguas y campanas* (2001) y *En el umbral. Registros fantásticos en tres cuentos de Inés Arredondo* (2015). Ha participado en diversos diarios, revistas y libros. Sus publicaciones más recientes son “Antologías de cuento fantástico en México: constantes y desafíos” en *Pirandante. Revista de Lengua y Literatura Hispanoamericana* (2018) y “La narrativa de Adriana González Mateos. Evasión, erotismo y violencia” en la Revista *Valenciana* (2018).

Daniel Roberto Peregrino Rocha

Licenciado en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México, Amecameca, maestro en Ciencias de la Educación por el Instituto Superior de Ciencias de la Educación del Estado de México y doctor en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana.

Profesor de Educación Básica, ha publicado artículos en revistas de circulación nacional. Ha participado en eventos académicos nacionales e internacionales, en congresos y coloquios en las siguientes instituciones: Universidad Autónoma de Tlaxcala, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Autónoma del Estado de México y Universidad de Guanajuato.

Mario Ríos Villegas

Licenciado en Economía por la UNAM y maestro en Estudios Urbanos y Regionales por la Uaemex. Profesor de asignatura en la Licenciatura en Historia de la Facultad de Humanidades, Uaemex. Estudiante del doctorado en Humanidades en la Uaemex. Es fotógrafo y diseñador gráfico. Ha publicado textos sobre historia del arte, ciencias sociales e historia.

Luis Antonio Torres Morales

Licenciado en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México con una tesis sobre la literatura de frontera en Heriberto Yépez. Estudiante de la maestría en Humanidades: Estudios Literarios, con el proyecto sobre la heterogeneidad andina en José María Arguedas. Se ha especializado en el concepto de transculturación y fronteras ficticias en la literatura. Corrector de estilo y formador de columnas en diversos periódicos de Toluca. Profesor de literatura, lengua, interpretación de textos y estructura del español en preparatorias e instituciones particulares y oficiales de Toluca y Querétaro. Ponente y dictaminador en distintos congresos nacionales e internacionales de encuentros de literatura y filosofía.

UN RECUENTO DE LOS DÍAS TRANSCURRIDOS.
LA ESCRITURA DE JUAN VILLORO
de Martha Elia Arizmendi Domínguez (compiladora)



En la composición se utilizó la familia tipográfica Arno Pro.

Editado por el Departamento Editorial de la

Facultad de Humanidades de la Uaemex.

El contenido de este libro puede consultarse íntegramente en <http://humanidades.uaemex.mx/>

Este libro ha sido editado en versión digital y puede imprimirse –en papel– bajo demanda,
a través o con autorización del titular de los derechos.

