HAL
open science

“ Poética del retorno y de la zozobra en El testigo (2004) de Juan Villoro.”

Margarita Remón Raillard

To cite this version:

Margarita Remón Raillard. “ Poética del retorno y de la zozobra en El testigo (2004) de Juan Villoro.”. Marco Kunz, Dolores Phillips-López et Cristina Mondragón (Edts.). Nuevas narrativas mexicanas, Red Ediciones, pp.113-130, 2012, 978-84-9007-101-4. hal-01890671

HAL Id: hal-01890671

https://hal.science/hal-01890671

Submitted on 18 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MARCO KUNZ, CRISTINA MONDRAGÓN,
DOLORES PHILLIPPS-LÓPEZ (EDS.)

NUEVAS NARRATIVAS MEXICANAS

BARCELONA 2012
WWW.LINKGUA-DIGITAL.COM

CRÉDITOS

Título original: Nuevas narrativas mexicanas

© 2012, Red ediciones S.L
© Marco Kunz, Cristina Mondragón, Dolores Phillipps-López

e-mail: info@red-ediciones.com

Diseño de cubierta: Red ediciones S.L

ISBN rústica: 978-84-9007-101-4.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

SUMARIO

PRÓLOGO _____ **7**
Marco Kunz, Cristina Mondragón, Dolores Phillipps-López

MELANCOLÍA Y RUINA EN *CONSTANCIA Y OTRAS NOVELAS PARA VÍRGENES* DE CARLOS FUENTES _____ **9**
Reindert Dhondt

LA ESCRITURA Y EL MONSTRUO. CUERPOS Y TEXTOS MONSTRUOSOS EN LA OBRA DE MARIO BELLATIN _____ **23**
Adriana López Labourdette

LO GROTESCO EN DOS NOVELAS DE DAVID TOSCANA _____ **39**
Renato Prada Oropeza

LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN MEXICANA EN *SANTA MARÍA DEL CIRCO* DE DAVID TOSCANA _____ **59**
Aurélie Scheffer

SATURNO ANTE EL ESPEJO. FORMAS DE *MELANCHOLIA* EN *EL TEMPERAMENTO MELANCÓLICO*, DE JORGE VOLPI _____ **77**
Tomás Regalado López

***MENTIRAS CONTAGIOSAS* Y VERDADES QUE SANAN: LOS ENSAYOS DE JORGE VOLPI SOBRE LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA** _____ **97**
Adélaïde de Chatellus

POÉTICA DEL RETORNO Y DE LA ZOZOBRA EN *EL TESTIGO* (2004) DE JUAN VILLORO _____ **113**
Margarita Remón-Raillard

LOS GUAJOLOTES Y LOS COMINOS: PASAJES ENTRE LA CIUDAD Y EL CAMPO EN *EL TESTIGO* (2004) DE JUAN VILLORO _____ **133**
Anne Kraume

LA OTREDAD EN EL LABERINTO: *VAGO ESPINAZO DE LA NOCHE* DE ADELA FERNÁNDEZ _____ **149**
Marisol Nava

JUEGOS TEMPORALES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE ELENA-ELENO: *LA BURLADORA DE TOLEDO* (2008) DE ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN ____ **169**
Florien Serlet

LENGUAJE Y CONCEPTOS CULTURALES EN *UN ASESINO SOLITARIO* DE ÉLMER MENDOZA ____ **183**
Doris Wieser

LITERATURA Y POLÍTICA: LOS «MUERTOS INCÓMODOS» DE LA TEORÍA ____ **205**
Valeria Wagner

ESPACIOS VACÍOS EN *LOS MINUTOS NEGROS* (2006) DE MARTÍN SOLARES ____ **225**
Gabriela Cordone

NARCOS, AMBULANTES Y DIOSES: *LA TEPITEADA* DE ARMANDO RAMÍREZ ____ **241**
Cristina Mondragón

TIJUANA LA INDEFINIBLE: NARCORREALISMO Y ESPERPENTO EN LA OBRA DE HERIBERTO YÉPEZ ____ **259**
Marco Kunz

NARCOLÉXICO EN LA PRENSA MEXICANA ACTUAL ____ **271**
Yvette Bürki

HERIDA Y HEMORRAGIA: GRIETA Y DESBORDAMIENTO DEL RELATO CINEMATOGRÁFICO EN LA TRILOGÍA DE ALEJANDRO G. IÑÁRRITU (*AMORES PERROS, 21 GRAMOS, BABEL*) ____ **301**
Antonio Sustaita

REINVENTANDO AL VAMPIRO: *CRONOS* DE GUILLERMO DEL TORO ____ **311**
Óscar Martínez Agíss

LA ESTÉTICA COMO UTOPÍA ____ **325**
Edmond Raillard

CORTOMETRAJE MEXICANO DEL SIGLO XXI: ÉXITO E INSTITUCIÓN ____ **343**
Marta Álvarez

POÉTICA DEL RETORNO Y DE LA ZOZOBRA EN *EL TESTIGO* (2004) DE JUAN VILLORO

Margarita Remón-Raillard
UNIVERSITÉ DE GRENOBLE (CERHIUS-ILCEA)

Con la revolución mexicana cristaliza un deseo de definir y delimitar lo mexicano que se convierte en una especie de paradigma de las letras, el arte y la filosofía. Para algunos se trata de variantes de toda la "retórica demagógica" posrevolucionaria que hace de la figura del escritor un "representante de la conciencia colectiva"[1]. A lo largo del siglo XX hay un distanciamiento paulatino con respecto a esta visión de la literatura. Los escritores que escriben a finales del siglo XX, entre ellos Juan Villoro (Ciudad de México, 1956), viven los eventos y la efervescencia de los años 70 como espectadores[2]. Se trata de la mirada distanciada, escéptica o desencantada de una generación "de la transición o de la transitoriedad"[3] .

En la novela *El testigo*, Julio Valdivieso es un profesor de literatura, afincado en Francia y especialista de los Contemporáneos, al que se le brinda la oportunidad de regresar a México para realizar un trabajo de investigación sobre el poeta Ramón López Velarde. Al llegar se ve envuelto en un proyecto demente de producción de una telenovela basada en la guerra cristera que lo llevará a investigar en la biblioteca y ahondar sobre la historia de su propia familia. Por sus orígenes familiares, Julio es útil para el proyecto, y la hacienda familiar, *Los Cominos*, será el escenario perfecto para la telenovela. Detrás de todo esto hay una oscura historia de narcotráfico en la que Julio se ve envuelto a pesar de sí mismo. Su retorno está marcado también por los reencuentros: los ami-

1. Masoliver Ródenas, Juan Antonio: *Las libertades enlazadas :ensayo sobre literatura mexicana de Octavio Paz a Juan Villoro*, México: Ediciones sin nombre, 2000, p. 197.
2. Rodríguez Lozano, Miguel: «El proceso narrativo de Juan Villoro», en: *Desde afuera: Narrativa mexicana contemporánea*, México: Abraxas, 1998, pp. 77-78.
3. Masoliver Ródenas (2000), *op. cit.* p. 240.

gos, y los menos amigos, y su familia; el conjunto pautado por una serie de recuerdos que permiten la reconstrucción del pasado del personaje: el plagio de la tesis de un uruguayo sobre los Contemporáneos antes de dejar México, su amor frustrado con su prima Nieves quien no acude a la cita decisiva para huir juntos de México, el pasado tortuoso de una tía, el encuentro decisivo con el enigmático cura Monteverde… una trama densa y alambicada. Nos proponemos analizar el papel preponderante de la mirada y de la memoria personal y colectiva como elemento de deslinde de la propia identidad, a sabiendas de que dicha identidad se sitúa en lo que en ciencias sociales corresponde al "paradigma de la complejidad"[4], es decir, aquel que engloba la multiplicidad de definiciones y criterios disciplinarios en torno a la identidad. Por otro lado, intentaremos dar cuenta de fenómenos inter y metatextuales, es decir, el modo operativo de la poesía como andamiaje del tejido narrativo y como reflexión sobre la literatura.

Como en otras novelas de Villoro, el tema de la mirada es esencial. Villoro la considera como un acto trascendente en la medida en que constituye al sujeto y determina su devenir[5]. Pasaremos revista a varias formas en que el texto maneja el tema de la mirada.

En *El testigo* la mirada cumple el objetivo de discernir los contornos de un objeto particular: México. Varios puntos de vista cohabitan dando como resultado una visión caleidoscópica de México y lo mexicano; y es de esperarse que así sea, pues "no hay miradas puras ni realidades intactas"[6]. Así, hay una forma de mirar que se apoya en tópicos y ve lo que quiere ver. Este es el caso de Paola, mujer italiana de Julio Valdivieso. México a través de sus ojos oscila entre la tarjeta postal y el documental folclórico-miserabilista. A través de este personaje Villoro ficcionaliza una serie de ideas que encontramos en sus ensayos en

---

4. Mucchielli, Alex: *L'identité*, Paris: P.U.F., 2009, pp. 9-11.
5. Villoro, Juan: "Entrevista con Juan Villoro", *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 561, marzo 1997, p. 122.
6. Villoro, Juan: "El juego de las identidades cruzadas", en: Berg, Walter y Borsó, Vittoria (eds.): *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana: Géneros, identidades y medios*, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2006, p. 20.

torno al eurocentrismo y la distorsión que éste realiza al ensalzar la alteridad a ultranza en aras del respeto a la diversidad, pero teniendo como base toda una "retórica de la culpa"[7]. Paola quiere un departamento "con vista a muchos tinacos y antenas de televisión" y se encuentra "contenta de disfrutar incluso los horrores de los paisajes que traducía en las novelas", "ávida de viajar a lo otro" [8]. Nos hallamos ante una representación irónica y llena de humor de una visión acotada de lo mexicano que busca satisfacer lo que Villoro llama una "curiosa necesidad del imaginario europeo: la utopía del retraso"[9]. Julio, que hasta ese momento había representado para Paola "lo mexicano", es percibido por ella de la misma forma distorsionada. Paola representa un tipo de europeo culto que basa su conocimiento en una serie de lecturas y saberes enciclopédicos que le otorgan el prisma idóneo para percibir con autosuficiencia ese otro mundo. Con un guiño, Villoro nos habla del papel que desempeñó la lectura de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz:

> Conoció a Julio cuando parecía un huérfano con más deseos de ser adoptado que de ligar. Por suerte para ambos, ella asoció su insoportable tristeza con la cultura mexicana. Había leído *El laberinto de la soledad* y se disponía a traducir a autores de ese país desgarrado, que reía mejor en los velorios. En los ojos de Julio vio el culto a la muerte y la vigencia de los espectros. (p. 39).

La adaptación de Paola y sus hijas pequeñas a México se describe también con cierta sorna dado su carácter aproximativo y simplificado:

> En un par de días, ella descubrió un lugar en Coyoacán que preparaba un capuchino fantástico con granos orgánicos, una agencia de viajes con excursiones para asistir a la danza o pelea o ceremonia de los tigres de Guerrero, una ONG de solidaridad con Chiapas cuyo único defecto era

---

7. Villoro, Juan: "Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso", en: *Efectos personales*, México: Era, 2000, p. 89.
8. Villoro, Juan: *El testigo*, México: Alfaguara, 2004, p. 47. Todas las citas de la novela remitirán a esta edición.
9. Villoro (2000), *op. cit.*, p. 91.

> que estaba llena de italianos. Con la misma celeridad, Claudia y Sandra aprendieron a decir "chaparrita" y "órale cuate" en tono de dibujos animados. (p. 213).

A medida que Paola (des)percibe el entorno mexicano, Valdivieso se va alejando cada vez más de ella, quizás para acercarse mejor a su propia tierra que (re)descubre. La relación con Paola comienza entonces a deteriorase en silencio: mientras ella está "deslumbrada con las sorpresas del entorno" (p. 237), él se va ensimismando cada vez más: "Julio no había regresado a México sino a sus recuerdos […]" (p. 237).

Si la mirada eurocentrista distorsiona, la de los de adentro, cual mirada expresionista, no se queda atrás y Julio busca situarse entre ambas en un intento vano de fijar la suya propia. Al regresar a su país emprende un trabajo de recuperación de la memoria familiar y personal que choca con todo un magma temporal e ideológico del entorno, desde las afirmaciones de otro tiempo del cura Monteverde, que piensa que el país se halla devastado por culpa del "agrarismo" (p. 93) o que critica la universidad llena de "profesores socialistoides que [rinden] homenaje a Villa y Zapata" (p. 94), hasta la visión despectiva del indio del tío Donasiano, esos "homínidos" (p. 94) esa "raza infame" (p. 102), que "todo lo [hace] en zigzag" (p. 104), pasando por los intentos de canonización de López Velarde. La inconsistencia y el absurdo es lo que percibe Valdivieso en los suyos, a través del prisma del exiliado que regresa. Como tal, Julio pierde su derecho, a los ojos de los que se han quedado, de poseer una mirada cabal e idónea sobre México. Así, cuando Julio se interroga sobre las causas del asesinato de un gringo en las cercanías de la hacienda dice: "Era un pinche loco [el gringo], ¿qué les podía interesar de él? Aquí no hay nada" (p. 162). A lo cual le responde su amigo el Vikingo: "«Nada que se enseñe en la Sorbona.» Julio dejó pasar la frase. Sabía que la iba a escuchar en cualquier contexto mientras no regresara de manera definitiva a México" (p. 162).

Su situación intermedia se halla muy bien ejemplificada cuando observa los murales de la Preparatoria: "Vio a los superhéroes de colores. Si fuera un turista normal, pensaría que eran extrañamente mexicanos.

Si fuera un mexicano normal, no los vería" (pp. 351-352). Si lo que se ve o lo que no se ve determina al sujeto, esta cita va más allá del humor irónico para plantear la dolorosa y conflictiva situación identitaria del exiliado. Esto también se observa en la forma en que Julio percibe a sus antiguos compañeros. Un caso ejemplar es el de Félix Rovirosa, viejo amigo que en otro tiempo lo salvó del mar impidiendo que se ahogara. Para Julio se trata de "alguien movido por la furia discordante" y que "sólo el Atlántico volvía aceptable" (p. 178).

Lo que Julio Valdivieso ha descubierto al llegar a México es esencialmente esa "furia discordante" que se condensa en el discurso reaccionario, racista y clasista. El "otro México", tal como lo definió Octavio Paz[10], es el gran protagonista invisible de la novela. Ese Ninguno al que inmortaliza en *El laberinto de la soledad* mueve piezas ocultas en el tablero de ajedrez. En este caso la referencia a Paz no está teñida por el mínimo guiño irónico. No hay ninguna concesión en la crítica del clasismo y del racismo que son el pan de cada día en la sociedad mexicana y latinoamericana en general. Tras una trama que se hace muy compleja, son las sirvientas o los capataces los que jalan los hilos determinantes. Así, es una antigua sirvienta de la familia del Vikingo la que está detrás de la implicación de Julio en el proyecto de telenovela. Son las sirvientas las que disponen de información, tal como lo explica el Vikingo con su estilo característico:

> Esas pinches mujeres se pasan la vida contando chismes, nunca de ellas, sino de sus patrones. Atesoran su memoria, coleccionan fotos, las intercambian. (p. 225). […]. Sólo tienen recuerdos ajenos, que nunca olvidan. No sabes hasta dónde puede llegar una india informada. (p. 229).

El maltrato del otro México forma parte de esas realidades que Julio logra ver con perspectiva gracias a sus años de exilio. No deja de resultarle chocante tal visión y esa desconfianza hacia la gente de la cual

10. "El otro México es pobre y miserable; además es efectivamente *otro*": Paz, Octavio: *Postdata. Crítica de la pirámide*, Madrid: Cátedra, 2003, p. 388.

“se depende para tener un plato de sopa” (p. 270) y toma conciencia de lo que realmente representaron para él:

> Esas mujeres peinaron a Julio, le dieron de comer, espantaron sus terrores nocturnos, vieron con pasmosa naturalidad su fisiología […]. Estuvo mucho más cerca de ellas que de sus padres, y las olvidó o las convirtió en una marea intercambiable de cuerpos morenos que olían bien y callaban mucho. (p. 272).

Valdivieso toma conciencia igualmente del poder invisible de Ninguno cuando decide vengarse de un oprobio. La sirvienta que reveló la relación secreta de Julio con su prima Nieves y que fue injustamente despedida por su padre es el elemento desencadenante que llevará a Julio a irse solo de México. En su afán de venganza, la sirvienta “dej[a] de ser la voz al teléfono que contestaba “no hay nadie” cuando sólo ella estaba en la casa” (p. 315), frase que remite a la anécdota referida por Paz en *El laberinto de soledad* antes de introducir la figura de Ninguno.

El capataz de *Los Cominos*, Eleno, tiene también una “perpetua función de centinela. Había visto todo en esa hacienda” (p. 436). Al igual que las sirvientas, pasa su vida en la sombra, y Julio parece descubrir su verdadera existencia tras sus veinticuatro años de exilio. Intenta sonsacarle información al final de la novela para tratar de desenredar la gran maraña del pasado familiar haciéndole preguntas diversas, sobre los libros de López Velarde o los misteriosos cuadros expresionistas que dejó su Tía Florinda. Él se limita a responder que “cargó” esos libros o esos cuadros o que para él ese nombre, el de López Velarde, es sólo el de un helado (pp. 460-464). Sin embargo, el final de la novela sugiere que este indio *tameme* es el principal vehículo del regreso de Julio a *Los Cominos*.

En efecto, es Eleno el que le revela a Julio detalles de una sombría historia familiar: la de Frumencio, un maestro rural que permaneció encerrado, amarrado y mutilado en un cuarto de *Los Cominos* y con el cual Florinda vivió un idilio cuyo fruto fue abortado y lanzado por ella a una poza:

> Julio no sabía qué era peor, la historia que había escuchado o la inocencia con que la narraba Eleno. […] Esas voces, tan comprensivas con las pústulas, los gusanos en las llagas, los estigmas en las manos entregadas al sacrificio, habían clamado horrores cuando él tocó el cuerpo de su prima. (p. 154).

La mirada crítica se adentra entonces en el pasado familiar y el suyo propio. El retorno de Julio no sólo le hace descubrir secretos familiares, sino que también le hace asentar en su mente cosas ya sabidas, como, por ejemplo, la exageración de la pérdida de las tierras familiares durante la Revolución: "la agraviada memoria familiar dilataba las haciendas" (p. 44). También descubre otro tipo de manipulaciones del pasado familiar. En efecto, Julio descubre en la biblioteca la verdad sobre la leyenda del Niño de los Gallos, un familiar lejano, un niño mártir que fue fusilado por defender a su mascota y cuyo nombre será dado a Julio en su honor. Sus indagaciones le hacen comprender que no hubo niño mártir, sólo un tarado escondido por la familia, al que sacan para tomarle una foto por un asunto de tierras a su nombre: "Su nombre no venía de un mártir sino de alguien que miraba el mundo como si sobrara" (p. 239). Julio llevará en su cuerpo y en sus actos la memoria de este episodio oculto, como si el destino se repitiera de una u otra forma, tal como sucede con la historia de su propio padre, otro descubrimiento de Julio, que prefigura la suya propia, pues también vivió un amor frustrado: "También su padre se definía por una ausencia…" (p. 254).

Si bien el regreso a México de Julio Valdivieso está marcado por la necesidad de encontrar el ángulo justo que permita una visión relativamente clara de su entorno, tendrá que aceptar que tal ángulo no existe y que en su lugar una visión caleidoscópica es la que se impone. Lo mismo sucede con la necesidad de observarse a sí mismo y llegar a tener una mirada coherente sobre su persona y su devenir. La memoria y el olvido desempeñan un papel reconstructor de identidad; ambos se ven reactivados por el retorno, desplegándose así en la novela toda una poética del regreso y del destino. Pero nuevamente entra en juego la mirada caleidoscópica pues lo que pone de realce esta poética es el carácter contingente del destino, su capacidad de crear tramas paralelas

o en negativo. Las elucubraciones sobre lo que fue o lo que pudo haber sido desempeñan un papel preponderante en este sentido.

La memoria episódica, tal como la concibe Endel Tulving, se hace totalmente operativa en la novela ya que a través de su funcionamiento la diégesis va cobrando forma y densidad. En efecto, según Tulving la recuperación de un recuerdo a través de la memoria episódica implica un viaje a través del tiempo y del espacio, permite tener conciencia de eventos y emociones pasados al mismo tiempo que los integra en una acción o pensamiento futuros: el individuo toma conciencia de su propia identidad y existencia dentro del tiempo subjetivo que va del pasado al futuro[11]. A través de este mecanismo se da la emergencia de la trama y el pasado comienza a deshilvanarse: "Desde su regreso a México, el pasado fluía hacia delante y la vida fluía hacia atrás"[12] (p. 265).

Gran parte de la trama se desvela según una fractura clásica a través de analepsis o flashbacks suscitados por evocaciones de tipo "magdalena de Proust": un olor, un sonido o una palabra traen el recuerdo de amigos, amores perdidos o hechos poco enaltecedores para el personaje, como, por ejemplo, cuando culpa falsamente a su tía, la madre de Nieves, de infidelidad, lo que provoca que ésta desparezca de la vida familiar. Otro recuerdo funesto y esencial se lo evoca la música de Supertramp: "El destino, ese croupier bipolar, convirtió las voces de esos castrati industriales en un imborrable símbolo de lo peor que había, no en el mundo, sino en Julio Valdivieso" (p. 19). Le recuerda un día preciso "en que Supertramp dejó de ser un simple grupo infame con sinusitis crónica para representar la fisura que él llevaba dentro […]" (p. 19). La omisión de explicación forma parte de una trama urdida en la

11. Petit, Laurent: *La mémoire*, Paris: P.U.F., 2006, p. 36.
12. Carina González se refiere al término «nostalgia reflexiva» basándose en los trabajos de Svetlana Boym. Se trata de aquella que «recupera el pasado a través de los fragmentos para crear una continuidad que no busca restauraciones ni orígenes sino sobrevivir en la multiplicidad temporal del presente»: González, Carina: «El presente es un pasado: Juan Villoro y la escritura de la infancia», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 12 (29), 2006, p. 26.

que poco a poco se va desvelando el pasado de usurpador de Julio Valdivieso que plagió su tesis antes de dejar México.

Aquí interviene un aspecto esencial de la memoria: el olvido. Dominique Bourdin señala que el olvido es una forma de la memoria y no un fallo: se trata del testigo de la imposibilidad de controlar lo que somos y de utilizar aquello de lo que disponemos[13]. Lo que Valdivieso no quiere recordar es el "nombre" de su gran usurpación. No logra recordar el nombre del uruguayo, y cuando en sus sueños quiere irrumpir el recuerdo, el mecanismo de la represión lo mantiene oculto. Así en ellos aparece un "chino [que] pronunciaba el nombre del uruguayo, con un acento de criador de ovejas en el Río de la Plata. […] Despertaba bañado en un sudor frío. Repasaba los nombres de los poetas de Contemporáneos. Admirablemente, había vuelto a olvidar el del uruguayo" (p. 75).

Así logra eludir ese recuerdo hasta el día en que su viejo amigo, Félix Rovirosa, lo desenmascara y le muestra la tesis:

> Un olor a humedad y musgo y vacío. Un pozo adentro de sí mismo, hacia las entrañas que habían dejado de estar calientes. Julio cerró los ojos. Con una caricia de hielo en la espalda recuperó un nombre y un apellido. Durante veinticuatro años olvidó las letras que nombraban su usurpación. (p. 307).

El gran secreto familiar, el feto tirado en la poza, está marcado también por el olvido. Su revelación se da de forma violenta y a través del delirio tras un accidente de moto en el cual Julio se cae a la poza y es salvado por una presencia misteriosa:

> ¿Regresó a la poza o soñó que lo hacía? ¿Conocía la historia desde siempre, como tantas que volvían a partir de su regreso? ¿Fue una de las historias que oyó de niño, al pasar de noche por un pasillo rumbo al baño, algo que no supo acomodar y sólo ahora adquiría sentido? (p. 424).

13. Bourdin, Dominique: *De l'oubli*, Paris: Armand Collin, 2004, p. 3.

Julio piensa que Florinda le contó a Nieves precisamente ese aborto y el hecho de que Julio fue el responsable de la partida de su madre. Por todo esto decide no acudir a la cita y quedarse en México. Todas estas elucubraciones e intentos por llenar los agujeros dejados por el olvido producen la posibilidad de otros relatos produciéndose un efecto de multiplicidad.

Así, dentro de esta poética del retorno y el destino hay toda una serie de imágenes o metáforas que implican duplicidad, juegos de espejos, la bifurcación, el laberinto y el *zapping*, para utilizar el término del título de uno de los capítulos. El *zapping* aparece además como metáfora del funcionamiento de la memoria de Julio Valdivieso, que va uniendo pensamientos discordantes en su intento de atar cabos, reconstruir rompecabezas, llegar de una u otra forma al centro del laberinto que le otorgue la llave de sí mismo y de su pasado, ese "lugar donde suceden cosas raras" (p. 439). Estas imágenes en *zapping* cuentan, por lo general, con un solo denominador común y funcionan como el código organizador del conjunto. Es de notar que la única obra original de Valdivieso, el cuento escrito en su juventud, "Rubias en la sombra", se construye a partir de elementos dispares que encontramos en la novela que lo contiene, como si se tratara, siguiendo a Dällenbach, de una *mise en abyme* del código de la novela[14]. Por otro lado, Valdivieso admira la capacidad de López Velarde para "unir causas discordantes" (p. 211). Se trata de una red meta e intertextual sumamente rica que merece que nos detengamos en la manera en que la poesía y los poetas fluyen en los intersticios de la trama.

La novela maneja referencias explícitas a grandes poetas mexicanos: Manuel Othón, Ramón López Velarde y Octavio Paz. Si *Pasado en claro* de Octavio Paz funciona como el código de la relación amorosa entre Julio y Nieves, la presencia del pensamiento de Paz se aprecia sobre todo en la forma en que él concebía la Historia: su poética de la Historia. En *El laberinto de la soledad*, Paz presenta las distintas etapas de la

14. Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil, 1977, p. 127.

historia de México como formas degradadas, avatares de un Todo original[15].

Villoro juega con el aspecto repetitivo de la historia, al modo del tiempo circular de los aztecas, aunque nos abstendremos de todo paralelismo fácil. Se trataría más bien de un uso desplazado e irónico del "motivo" azteca. Así, con cierto humor y cinismo, el plagio de la tesis se halla asimilado al canibalismo azteca, la guerra cristera resucita en la telenovela *Por el amor de Dios* y en el "reality-show" que Rovirosa pretende hacer para intentar canonizar en directo a López Velarde, la devoción de los cristeros se repite en la fuerte espiritualidad de los narcos, la continuidad del culto a la muerte se repite en la corrupción y la violencia social y estatal. A nivel de la historia personal de Julio, se repite la historia de amor frustrado del padre con la suya propia. Se repiten también los milagros, los salvados de las aguas, los pozos o pozas. Se trata de toda una red poética de la duplicidad o, mejor dicho, de la multiplicidad: el ya mencionado *zapping*.

El gran avatar múltiple de la novela es la figura del testigo. Su pasividad va pautando la lectura de la novela desde un episodio de la adolescencia de Julio hasta la figura paterna, abogado especialista en la figura jurídica del testigo, "un penalista inmóvil en un clan ultrajado por la ley" (p. 248), pasando por la uña meñique que Julio deja sin cortar y a la que bautiza "el testigo": el testigo es el común denominador de un *zapping* que alcanza formas de recurrencia complejas. Varios ejemplos lo ilustran.

Así, hay un movimiento especular entre el poema *El idilio salvaje* de Manuel Othón en el que el yo poético observa pasivamente a la amada, y la película *El Samurai*, con Alain Delon, que un día vio con Nieves. Julio observa con fascinación a Nieves mirando al personaje sufriente de la película: "Julio quería sufrir de ese modo para ser visto en secreto por una encendida mirada cómplice […]" (p. 49). Hay un juego de espejos entre ambas evocaciones de la figura del testigo, como una especie de movimiento pendular entre ambos episodios y entre ambos perso-

15. Paz, Octavio: *El laberinto de la soledad*, ed. de Enrico Mario Santí, Madrid: Cátedra, 2003, p. 80.

najes (el recuerdo de infancia de Julio mirando a Nieves castigada; Nieves mirando a Alain Delon, Julio mirando a Nieves mirando a Alain Delon), lo que hace referencia tanto al pozo como a los péndulos presentes a su vez en los poemas de López Velarde.

Siguiendo con este último, el testigo también aparece a manera de *zapping* a través de los perros velardianos y otros perros que aparecen en la novela: el perro color cerveza de Iztapalapa que le evoca su decisión de irse a Italia a toda costa, el perro disecado en el buró en *Los Cominos*, un perro atropellado en la calle que le lleva al recuerdo de Rovirosa salvándolo del agua o el perro azteca que guía al inframundo: "Esa secuencia de perros le recordaba las ganas que tuvo de irse de México, la insuperable lacra que se aliviaría muy lejos. Ahora el guión se revertía. Estaba de vuelta, en la tierra borrosa que escogió Nieves" (p. 167). Todos estos pensamientos o perros discordantes tienen pues un denominador común, la figura del testigo: "Ocultos, ubicuos, intrusos, los perros impiden secretos de nocturnidad. El testigo que ladra está de más" (p. 205).

Memoria, olvido, actos fallidos, todos ponen de realce la contingencia del destino, las múltiples posibilidades del devenir a partir del pasado: "Eso era el futuro: un viaje atrás, al punto donde la patria erró el camino" (p. 36). Aquí encontramos elementos casi arquetípicos en torno al relato que pueden relacionarse con lo trágico: una mala interpretación de claves puede llevar a otro relato de la vida.

Así, toda una serie de hechos dispares llevan a Julio a la cita frustrada en la plaza del poema de Paz veinticuatro años antes. En el presente de la narración se da cuenta, de forma fortuita, que quizás en aquella ocasión se equivocó de plaza y de iglesia. Esa jugarreta del destino merece que se busque un culpable: "El catolicismo era una mierda que había construido una iglesia en cada esquina. Por culpa de esa furia edificadora no supo hallar a Nieves" (pp. 268-269); o "Perdió la cita más importante de su vida. La culpa era suya y de la mamonería de Nieves, dispuesta a complicar el destino con azares innecesarios y *Pasado en claro*" (p. 269). Todo ha sido fruto del azar y en la base de éste se halla la figura paterna (o la patria) que despidió a la sirvienta desencade-

nando todo: “Su padre provocó las casualidades que lo llevarían a él en vano a Mixcoac. Su legado fue esa plaza sin nadie. ¿Podía todo ser tan nimio y catastrófico?” (p. 270). El padre o la patria yerran y el camino de Julio adquiere aires tragicómicos. Lo absurdo, lo nimio o lo inútil se hallan presentes incluso dentro de toda una reflexión sobre el relato en sí. Para Ricardo Piglia existen dos grandes tipos de relato y de narrador. El primer narrador o fue un viajero (“alguien sale del mundo cotidiano, va a otro lado y cuenta lo que ha visto”) o fue un brujo que descifraba signos (“narrar fue la reconstrucción de una historia cifrada”). Tenemos así, según Piglia, dos bases narrativas: el relato como viaje y el relato como investigación, con dos prototipos de narrador, Ulises y Edipo[16]. En *El Testigo* la Ítaca de Ulises es la nada (Los Cominos) y el objetivo del trayecto es nulo (idea presente también en el epígrafe); todo esto aunado a la mala interpretación de claves que llevan al personaje a esa plaza vacía. En este sentido el devenir de Julio Valdivieso hasta este punto de la trama es una especie de “antirrelato”. Rovirosa le dice: "Tienes que seguir tu estrella; unos triunfan hacia arriba, otros hacia abajo. Tal vez seas el insípido mesías que este país necesita para reconciliarse” (p. 311). Hay una idea de predestinación trágica, de caída o de zozobra. Volveremos sobre este punto.

La preeminencia de la idea del *zapping* en la novela nos lleva a ahondar sobre el significado de esta forma de pensamiento.

Con su obra *Análisis del ser mexicano,* el filósofo Emilio Uranga se inscribe dentro de esa corriente de indagación sobre la identidad nacional. El libro se articula en un triple eje: Filosofía, Historia y Poesía, tres disciplinas al servicio del deslinde de “lo mexicano”. Casualmente el último capítulo se centra en la poesía de López Velarde, y no en el canónico *Suave Patria* sino en el poemario *Zozobra*. Así, Uranga parte del carácter oscilante o accidental del mexicano, recogido por el término *nepantla* y que tanto se ha adoptado para señalar la contradicción intrínseca del mexicano. Uranga va más allá diciendo que:

16. Piglia, Ricardo: “El arte de narrar”, *Revista Universum*, 22, núm. 1, 2007, pp. 346-347, http://www.universum.utalca.cl (cons. 26-XI-2010).

> […] lo que conviene retener como decisivo no es, empero, el contenido, cuanto el esquema, que llamamos […] de pendulación, de oscilación, de vaivén o de zigzag. En una palabra: la zozobra. […]. Este peculiar movimiento ontológico que es la zozobra no corresponde al lineal de la lógica formal, ni al espiral de la lógica dialéctica. […]. En la dialéctica, se superan los extremos, se ayuntan para dar origen a uno tercero […]. En cambio, la zozobra es un no saber a qué atenerse, o lo que es lo mismo, un atenerse a los dos extremos, un acumular, un no soltar presa, sino asir los dos cabos de la cadena.[17]

Uranga no utilizó el término *zapping*, que no existía en su tiempo, pero que muy bien encaja en las líneas anteriores. Éstas ilustran bien la condición de Julio Valdivieso, pero de forma exponencial debido a su condición del exiliado que regresa: es un *nepantla* en grado sumo.

Oscilación, movimiento pendular, ésta es la esencia de una de las enseñazas a las que cree llegar Valdivieso casi al final de su periplo de retorno a sí mismo: "[…] la gente se divide entre los que se van y los que se quedan" (p. 434); los primeros se caracterizan por "la falta de pertenencia como mayor seguridad" (*ibid.*).

He aquí un bello ejemplo de la zozobra velardiana. Lo mismo se puede decir del oxímoron "posesión por pérdida", título de la primera parte de la novela y que anuncia un tema central. En efecto, la condición del exiliado consiste en que quizás llega finalmente a poseer su identidad gracias a la mirada con perspectiva que otorga la distancia, es decir, gracias a haber perdido el contacto con su tierra. La "zozobra", condición intrínseca del mexicano, según Uranga, se condensa en Valdivieso, el mexicano que se va y regresa y que oscila entre estas dos condiciones.

La zozobra, tal como la define Uranga, la encontramos en una doble dimensión, intertextual y textual, en el episodio del radiostato: Julio y Alicia, la hija de Nieves, escuchan un "ruido monocorde" que proviene de un antiguo corral con cosas en desuso (p. 129). Se trata de una su-

17. Uranga, Emilio: *Análisis de ser mexicano*, México: Porrúa y Obregón, 1952, p. 82.

puesta grabación de la voz de López Velarde que la electricidad de una tormenta ha puesto en marcha. No logran distinguir nada de esa voz:

> La tos o el suspiro y su figuración no eran algo. La cinta seguía corriendo con su sonido sin forma. Salieron del galpón. A la intemperie Julio respiró la nuca de Alicia, y algo llegó del tiempo, un hálito intacto que en la justicia de la noche era «perfume y pan y tósigo y cauterio». (p. 132).

Se puede observar que hay una oscilación que va de la nada y lo impreciso, a lo sumamente preciso, la cita textual del poema "Hormigas" de López Velarde que se halla en su poemario *Zozobra*. Se trata de una doble metáfora: del mecanismo de la memoria y del pensamiento velardiano como substrato de la novela o, como ya ha sido señalado, como "artefacto"[18] que hace operativos ciertos resortes narrativos. También se aprecia en la cita la ambigüedad entre el deseo de Julio por su sobrina y la sublimación del recuerdo de Nieves. Unas líneas antes se había evocado a Fuensanta y el carácter paradójico de López Velarde, poeta oscilante entre piedad y erotismo (p. 131).

El sustrato poético velardiano más denso lo constituye la referencia al poema "El viejo pozo", también perteneciente al poemario *Zozobra*. Villoro utiliza las imágenes poéticas de Velarde para urdir la trama, construir sus personajes y establecer las relaciones entre ellos. Nieves le deja a Julio una serie de claves por descifrar en las cuales encontramos ecos del poema de Velarde. Así el agua del pozo es testigo de la historia familiar, a sus aguas una tía arroja un secreto. Estas aguas llaman, en vano, al yo poético a hacerse él mismo pozo para que la amada "pierda pisada"[19] en él. Todas las claves que Nieves le deja a Julio son una llamada para que se haga pozo; pero él, al igual que el yo poético del poema, no logra "hacer[se] abismo"[20].

---

18. Ruisánchez Serra, José Ramón: «Hacia la lectura ética de *El testigo* de Juan Villoro», *Revista de Literatura Mexicana*, XIX, núm. 2, 2008, p. 145, http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/19-2/ruisanchez.pdf (cons. 26-XIX-2010).
19 López Velarde, Ramón: *Poesías completas y El Minutero*, México: Porrúa, 1968, p. 129.
20 *Ibid.*

En efecto, a través de los cuadernos del internado de Nieves, Julio descubre que su prima era zurda: "Había estado años ante esa evidencia como ante un pozo al que no quería asomarse" (p. 283). Y entonces comprende el recuerdo del castigo de Nieves siendo niña, con la mano amarrada y él observándola pasivamente:

> Le gustaría pensar que la amó para desatar esa mano, pero sabía que se alejó de la ventana cuando vio la sangre en el labio y temió que escurriera hacia el cuaderno; no hubiera soportado un castigo mayor para Nieves, la crueldad que quizás ocurrió y él no llegó a ver, como tampoco llegó a la plaza donde lo citó años después, como el zurdo mental que era. (p. 286).

Las líneas paralelas de las vidas de Nieves y Julio nunca llegan a juntarse. El movimiento pendular entre los dos amantes se aprecia en el hecho que Julio "[c]om[ienza] la vida con el pie izquierdo, [lo que] podía ser una estupenda oportunidad de enmienda, para seguir, a partir del dolor primero, un camino de perfección" (p. 75). Por su parte a Nieves la obligan a comenzar su vida con la mano derecha pero se libera de esas cadenas de "perfección" en el internado, cuando una monja descubre que es zurda al lanzarle por sorpresa un manojo de llaves que ella apaña espontáneamente con la mano izquierda. Nieves le cuenta a su hija esta anécdota y ésta a su vez se lo cuenta años después a Julio: "Julio dormitó sin entender lo que se condensaba ahí, la trama que volvería con la letra rota en el cuaderno de escritura, el momento en que Nieves atrapó al vuelo lo que la mano podía abrir con esas llaves" (p. 287). La sintaxis desarticulada y la omisión de aquello que descubre Nieves en ese momento hace eco a ese agujero negro del pozo: "El agua del pozo seguía ahí. Algo le pedía desde lo hondo que deshilvanaran algunas cosas […]" (p. 286).

El desenlace logra que se deshilvanen, valga la redundancia, los elementos de la trama, produciéndose así en los últimos capítulos una suerte de efecto dominó. Hay una lógica interna de los capítulos en los que los elementos de la trama y los títulos de los capítulos ("Constantinopla", "En el desierto", "El viejo pozo", "Tierra adentro") se van enla-

zando, cual costura interna, a medida que las ocultaciones se van deshilvanando para culminar con un desenlace casi místico en el que el retorno de Julio Valdivieso cobra aires de muerte/renacer. Desde el momento en que Julio decide que ha regresado para quedarse, sólo le queda por descifrar las últimas claves dejadas por Nieves: una moneda arrojada a la poza con la mano izquierda. Se trata de una apuesta por el retorno, para abrir la puerta de Constantinopla a "otro relato" (p. 401), fundado en la dicha de "no estar en otro sitio" (p. 418). Este nuevo relato lo vivirá tentado en el desierto, cual "insípido Mesías", junto a Ignacia, una nueva María Magdalena, la contracara sencilla y ardiente de la opaca y confusa Nieves[21].

Julio retornará a la tierra y el pasado por fin queda atrás y "en claro":

> Sintió una energía salvaje, como si pudiera hacer buena esa tierra, como si el pasado hubiera al fin ocurrido y lo dejara ahí, en el brocal del pozo, para seguir, hacia delante, hecho abismo, aire que no encuentra fondo ni pisada, una casa en el viento, puras nadas: Los Cominos. (p. 464).

Se trata de una especie de muerte simbólica y de un retorno a la entraña en la que se funden varias referencias: Julio vive un "Idilio salvaje" en el que no sólo se aprecia la noción de caída (en el sentido bíblico) sino también la de mimetismo, tal como la expone Paz refiriéndose a la presencia de la pulsión de muerte en la poesía de Villaurrutia y Gorostiza. La amalgama con la tierra, el mimetismo y la pulsión de muerte, se enlazan con el título del último capítulo de la novela, "Tierra adentro", cuyo número, 33, habla por sí mismo: la muerte de Cristo y la de López Velarde se desdoblan en la muerte/renacer de Julio.

Nos hallamos ante una condensación, un deseo de expresar una totalidad llena de elementos heterogéneos que encontramos también en

---

21. Hay todo un juego con las onomásticas femeninas. Por un lado tenemos la paronomasia entre Ignacia, María Magdalena y la prima Ágata de los poemas de Velarde. Por otra parte Nieves podría remitir a Teresa Nevares, amor frustrado de Velarde. Estas semejanzas son otro medio para establecer una relación especular entre Julio y López Velarde.

las últimas líneas de la novela, de forma algo críptica. Julio se reúne con Ignacia que:

> […] sonrió, como si todo fuera normal, mientras él sentía sus inconcebibles ropas mojadas, aferrado a una moneda vieja, y también sentía la mano que lo sacaba de ahí y lo ponía en la orilla, fuera del mundo, donde se oía el paso de una carretela, con un estudiante de Santo Tomás al que un perro ladraba sin motivo. (p. 470).

Se juntan en la cita una serie de elementos dispares que aparecieron en uno u otro momento de la trama, como sugiriendo que el borrón y cuenta nueva no son enteramente posibles. Los elementos discordantes de la vida de Julio seguirán en él pues ésa es su totalidad, hecha de zozobra.

Este otro relato, que finalmente no es del todo "otro", es como la imagen novelesca o metatextual del otro relato posible para la literatura mexicana de finales del XX y de principios del XXI. La transitoriedad de esta generación tiene como fruto un objeto literario nuevo. Se dejan atrás moldes preestablecidos, se busca otro camino sin renunciar a un núcleo constitutivo que se nos aparece en la nueva narrativa de forma depurada, sin artificios y con sabor a tierra.

Bibliografía

Bourdin, Dominique: *De l'oubli*, Paris: Armand Collin, 2004.

Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil, 1977.

González, Carina : «El presente es un pasado: Juan Villoro y la escritura de la infancia», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 12, núm. 29, 2006, pp. 25-31.

López Velarde, Ramón: *Poesías completas y El Minutero*, México: Porrúa, 1968.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio: *Las libertades enlazadas: ensayo sobre literatura mexicana de Octavio Paz a Juan Villoro*, México: Ediciones sin nombre, 2000.

Mucchielli, Alex: *L'identité*, Paris: P.U.F., 2009.

Paz, Octavio: *El laberinto de la soledad*, Madrid: Cátedra, 2003.

—: *Postdata. Crítica de la pirámide*, Madrid: Cátedra, 2003.

Petit, Laurent: *La mémoire*, Paris: P.U.F., 2006.

Piglia, Ricardo: "El arte de narrar", *Revista Universum*, 22, núm. 1, 2007, pp. 343-348, http://www.universum.utalca.cl (cons. 26-XIX-2010).

Rodríguez Lozano, Miguel: «El proceso narrativo de Juan Villoro», en: *Desde afuera: Narrativa mexicana contemporánea*, México: Abraxas, 1998, pp. 74-81.

Ruisánchez Serra, José Ramón: «Hacia la lectura ética de *El testigo* de Juan Villoro», *Literatura Mexicana*, XIX, núm. 2, 2008, pp. 143-155, http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/19-2/ruisanchez.pdf (cons. 26-XI-2010).

Uranga, Emilio: *Análisis de ser mexicano*, México: Porrúa y Obregón, 1952.

Villoro, Juan: «Entrevista con Juan Villoro», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 561, marzo 1997, pp. 119-124.

—: "Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso", en: *Efectos personales*, México: Era, 2000, pp. 87-93.

—: *El Testigo*, Barcelona: Anagrama, 2004.

—: "El juego de las identidades cruzadas", en: Berg, Walter y Borsó, Vittoria (eds.): *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana: Géneros, identidades y medios*, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2006, pp. 19-30.