



Un viaje interminable hacia el pasado. *El testigo* de Juan Villoro

Carmen Perilli¹

Resumen. Juan Villoro transforma escritura y vida del poeta Ramón López Velarde en la trama de una metaficción que reflexiona sobre la literatura y la cultura nacional mexicana. El personaje Julio Valdivieso, que llega a México a seguir los pasos del escritor, acaba encontrándose consigo mismo en la medida en que acepta que el futuro es un viaje hacia el pasado. Villoro, en la mejor tradición latinoamericana, rescata la provincia como metáfora de la nación. Julio, una suerte de Juan Preciado, se interna en el paisaje familiar para aceptar la destrucción de los archivos y la ineptitud de los testigos. Encuentra su destino personal en un desierto donde sólo habitan las vidas desechadas y se escucha las voces de los muertos.

Palabras clave: poeta; testigo; desierto; México; violencia.

[en] An unending travel to the past. Juan Villoro by *El testigo*

Abstract. Juan Villoro transforms writing and life of the Mexican poet Ramón López Velarde in the *El testigo's* plot. *El testigo* is a metafiction that reflects about Mexican literature and culture. Julio Valdivieso comes to his country and follows the poet's steps. He finishes finding himself. The future seems a travel to the past. The novel rescue the value of the province as nation's metaphor. Julio, a sort of Juan Preciado, accept the destruction of archives and the impossibility of witness. His fate is the desert among dead and violence.

Keywords: poet; witness; desert; México; violence.

Sumario. 1. Los pasos perdidos. 2. Una Comala para Julio. 3. Las traiciones íntimas. 4. Las familias felices. 5. El poeta de la nación. 6. Los testigos en el desierto.

Cómo citar: Perilli, C. (2017) Un viaje interminable hacia el pasado. *El testigo* de Juan Villoro, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 46, 311-321.

El poeta dejó versos con huecos que convertían la lectura póstuma en una exhumación.

Los sobrevivientes agregaban la hez, la urna,
palabras guante en los dedos inertes del poeta...
sintió que algo esencial cristalizaba en el poema
que exigía ser completado como un velorio interminable.

El testigo, Juan Villoro

¹ CONICET-Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.
E-mail: carmenperilli@gmail.com

1. Los pasos perdidos

El escritor mexicano Juan Villoro convierte la vida de Ramón López Velarde en una de las tramas de la fábula literaria de *El testigo* (2005), una obra que usa la biografía literaria como pretexto para leer la cultura mexicana. Villoro reivindica la vocación de totalidad propia de las ficciones de la segunda mitad del siglo XX y convierte a su ficción en una ambiciosa máquina de lectura de la literatura y la historia mexicanas. Formula una suerte de antropología del imaginario nacional, trabajando no sólo el presente crítico del relato del PRI sino los diversos pasados que confluyen en un México atravesado por la violencia, la corrupción y el narcotráfico. Juan Villoro rescata la tradición del gran regionalismo latinoamericano al mismo tiempo que la densidad de la crónica urbana. Reinserta el paisaje de la provincia y la frontera en la nación y el mundo. Busca representar al México bajo el neoliberalismo, devastado por la narcopolítica, un país que “no se puede dar el lujo de banalizar la violencia”, que juega en un lugar extremo, el de las vidas desnudas.

El epígrafe de Constantino Kavafis “Cuando emprendas tu viaje a Ítaca...” adelanta la dirección del periplo, un regreso al origen, que puede ser también el fin. Un viaje que a lo largo de la fábula se asemeja al de Juan Preciado en *Pedro Páramo*. Julio Valdivieso, el protagonista, emprende un viaje en el espacio que es, de modo simultáneo un viaje en el tiempo, experiencia de los límites y en el límite. El pasado y el presente, modulados en plural son las dimensiones de un tiempo que se mueve hacia atrás y no hacia adelante. La historia del poeta López Velarde se difiere todo el tiempo, se dice sólo en atajos, enredándose en búsquedas delirantes y empresas descabelladas.

La travesía tiende líneas entre la megalópolis y el desierto, el contradictorio narrador (sus iniciales coinciden con las del autor) intenta encontrarse consigo mismo y se halla con las sombras del pasado: “Eso era el futuro: un viaje atrás, al punto donde la patria erró el camino” (36).

El testigo es una novela del regreso, que se arma como búsqueda y posee el aliento de relatos maestros como *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. El texto se inaugura cuando Ulises llega a México donde inicia un viaje en el espacio personal y nacional, una travesía sin retorno. El regreso de Julio, como el de Ramón López Velarde, está teñido de una sombría nostalgia. Los afectos se unen a una topografía particular que articula experiencia y literatura. Como si el mirar por sobre el hombro de ese otro que es el poeta, encontrara entre los huecos de textos y vivencias, una forma de encuentro con el sí mismo del biógrafo. El impulso del regreso teñido por las pérdidas acaba con el encuentro con las ruinas. El anhelo de ser “una casta pequeñez” en la “tarde inválida” arma “un teatro de imposibilidades”, una inocencia artificial, recuperada a voluntad:

El viaje al pueblo de su infancia en tiempos de Revolución fue aún más grave, un “retorno maléfico” que lo enfrentó con calles marcadas por la “mutilación de la metralla”. Ahí definió su “íntima tristeza reaccionaria”, las ganas de volver y preservar lo perdido como un novedoso atributo de los sentidos. La tentación del pasado y el fervor ante las cosas por venir se tensaban como otra de sus

contradicciones. El poeta que veía en la lluvia un bautizo y un baño lúbrico, apostaba al cambiante valor de los opuestos; su mito se complicaba por el rico tejido de sus versos y por la vida abierta que dejó a los treinta y tres años (294).

En la lectura del relato maestro de la nación moderna intervienen elementos de la tradición literaria y de la cultura popular y masiva. Juan Villoro pone en movimiento el archivo. Utiliza con libertad el yacimiento lírico mexicano desde Los Contemporáneos, Octavio Paz y José Emilio Pacheco. La trama actualiza las fabulaciones de Juan Rulfo y Carlos Fuentes; la narrativa de la revolución y la literatura de la onda. Refiere al lector al cine. Por ejemplo la historia de amor y desencuentro parodia la famosa escena de la película *Algo para recordar* (1957) protagonizada por Cary Grant y Deborah Kerr dirigida por Leo MC Carey.

2. Una Comala para Julio

Julio Valdivieso, alter ego del autor, está dominado por el deseo de pasado. Si cree poder conocer todo sobre López Velarde, lo ignora todo sobre sí mismo. En la tensión entre ciudad y frontera, el desierto revela una fuerza centrípeta inusitada. Allí “No estaba en un pasado inerte, sino ante un pasado actual, en tensión” (77). El espacio vacío y aterrador acaba por ser el espacio del archivo. Los Cominos, cuyo nombre significa las Nadas², contiene los restos de la historia de México, en tanto ruinas/ basuras. Un lugar fundado como confrontación con los mandatos paternos. El encuentro con los fantasmas se inscribe desde el inicio mismo del viaje:

En el funeral de Ramón Centollo Julio abrazó a conocidos que podían no serlo, veinticuatro años cambian tanto a las personas. Sonreía con la amabilidad descolocada de alguien que mira a extraños que sin embargo saben quién es él. Juan Preciado en Comala. Espectros. Sombras de voces. Rostros parecidos a los recuerdos. Apariciones. (2004: 322)

Un Juan Preciado que mira a los otros que lo fascinan y aterran, que dialoga con el escritor muerto y siente la presencia de fantasmas. Villoro conjura al protagonista de *Pedro Páramo*, para hacer más visible el extrañamiento. En su ensayo sobre la novela de Rulfo el escritor considera que en ella, “el proceso de extrañamiento, esencial a la invención fantástica, se cumple en el más común de los territorios” (2001 16). Una Comala desierta o una funeraria desangelada en el Distrito Federal pueden ser el espacio del extrañamiento, significante de la distancia en el tiempo. Villoro piensa que uno de los mayores logros de *Pedro Páramo* es “el desacuerdo entre la mirada del narrador y sus testigos” (2001: 21).

² “En el siglo XVIII fue una hacienda de beneficio que dependió de la minería. En el tercer patio estaban las muelas de piedra que molían el mercurio y la capellina de la que se sacaban bolsones de oro. En ese espacio se «beneficiaba» el mineral. El fundador del predio fue un asturiano rencoroso. Su padre le había dicho que su destino valía un camino. Cuando pudo hacerse de un latifundio lo bautizó con deliberada ostentación: Los Cominos. El plural aumentaba la venganza: muchas nadas” (Villoro: 245).

Julio es el testigo culpable que se distancia de los otros y asume el papel de espectador. La mirada del testigo lo define, y, al mismo tiempo, lo controla:

Julio no quería sustraerse a su último regalo, el dolor de no tenerla, su largo regreso, la opción de ir hacia atrás, o acaso, de pensar que en medio de las nadas Los Cominos podía evitar la repetición, lograr que algo continuara (2004: 435).

Los Cominos encierra no sólo los pasados sino los futuros incumplidos. La máquina de la memoria representada por el inactivo radiostato está estática, sólo encierra sonidos incomprensibles, en un lugar donde sólo puede haber lugar para fragmentos muertos, murmullos del más allá. En ese lugar se siente “la ausencia atronadora del pasado”. Hay un mal de archivo que constata la imposibilidad de construcción de una totalidad. No hay documentos ni testigos. Sólo quedan los hundidos, aquellos que no sobreviven enteros sino como condenados al margen. La Puerta de Babilonia y El Batallón de los Vientos forman parte de un territorio marcado por la muerte y el fanatismo.

En la dramatización de las relaciones de la vida y la literatura de Ramón López Velarde la provincia ocupa un lugar determinante. San Luis de Potosí representa el pasaje entre la gran ciudad y el desierto. Allí el tiempo ha quedado detenido en los comienzos del siglo XX, transformado en monumento al Poeta, artefacto cultural centro de espectáculo.

La ciudad no está ausente, el Distrito Federal encierra “los aromas de otros tiempos”. En Licenciado Verdad, cerca de Zócalo, está la casa donde Ramón López Velarde fue velado, en el mismo lugar donde estuvo la primera imprenta, la Casa de las Campanas, recogida en uno de sus versos. Allí tiene su sede el patronato que preside Félix.

El destino puede ser un “crupier bipolar”, continuamente atraído por el pasado. Pero la memoria traiciona, asesina, nada está como se lo recuerda. Todo presente está surcado por fisuras. La concepción de un México adensado en diversos tiempos recuerda la propuesta de Carlos Fuentes en sus ensayos sobre el tiempo mexicano. Impugnándolo como concepto universal y externo, Fuentes postula no sólo una calificación individual como Bergson sino una social. El tiempo mexicano se multiplicaría en estrecha relación con el espacio, donde se han depositado los distintos proyectos nacionales, los “edenes subvertidos” de los que habla López Velarde. En cada instante del tiempo mexicano coexisten diferentes espacios.

En México todos los proyectos confluyen en un mundo de virtualidades, de sueños no cancelados. El texto se produce en constantes espejos, debido a los desdoblamientos engañosos de personajes y acciones. Ese gesto barroco confluye con la ambivalencia del humor popular y la parodia y admite lógicas que contrastan. La historia de Julio Valdivieso, llena de pecados y proyectos incumplidos, como la de Ramón López Velarde, “Admitía en sus procesos las pugnas favoritas de la cultura mexicana: la provincia y la capital, los santos y las putas, los creyentes y los escépticos, la tradición y la ruptura, nacionalismo y cosmopolitismo, barbarie y civilización” (52).

El personaje debe reparar sus traiciones, reconocer lo que “posee por pérdida”: el archivo de la tribu, el amor de Nieves, la historia familiar; su propia historia. La posesión por pérdida es una figura jurídica que Villoro exacerba, Julio parece

poseer sólo por pérdida. Demis de Rougemont en *El amor y Occidente* se refiere a esta forma de amor, citada en un verso del poema "Irás y no volverás" de José Emilio Pacheco. La pérdida marca tanto la historia de amor como el destino de escritor.

3. Las traiciones íntimas

El sinuoso itinerario para poner el "pasado en claro", se inicia en el cuarto 33 de un hotel en el Distrito Federal. En ese lugar Julio Valdivieso siente el desconcierto sobre su propia identidad: "Su propio nombre, escrito en la tarjeta de registro del hotel, le produjo repentina extrañeza; 'Julio Valdivieso', leyó en silencio, como si tuviera que cerciorarse de que regresaba en representación de sí mismo" (Villoro 2004: 15). En ese estado tampoco recuerda a sus antiguos compañeros; asocia Juan Ruiz al Arcipreste de Hita y no al Vikingo; siente el desajuste entre las personas y los nombres: "Disponer de un nombre era como entrar al vestidor de una compañía de teatro para reconstruir a un personaje por una prenda. ¿Quién existía bajo un gorro verde? ¿Un duende, un cazador, un príncipe en desgracia?" (3).

Las primeras páginas apuntan a la "inquietante extrañeza" de la que habla Sigmund Freud en "Lo siniestro". Julio Valdivieso mantendrá esa vinculación como de incomodidad con lo real. Lo familiar provoca desconfianza, incluso temor. Uno de los temas reiterados en el texto es el desdoblamiento: Julio Valdivieso y Juan Villoro; Julio Valdivieso y el Niño de los Gallos³; Julio como doble de Monteverde; Julio como personaje del relato de otro; se sentía como "en una película en proceso de edición. Todo pasaba varias veces".

La estructura narrativa supone continuas idas y vueltas. En el presente el crítico, recién llegado de París, reencuentra sus sombras en México, donde, según le dice Félix, el PRI, en vez de la revolución, institucionalizó el rencor. Dos pecados lo asedian: la traición a la prima Nieves y el plagio de la tesis del militante uruguayo sobre Los Contemporáneos. Astillas de narraciones se reiteran, como fragmentos estallados de los espejos que aterran a la tía Florinda. La memoria literaria se construye en los restos de textos de escritores y críticos:

"Se sintió, por definirse de algún modo, como un "archipiélago de soledades". En su condición de profesor en éxtasis, nada se le ajustaba más que esa definición del grupo de Contemporáneos. Julio era la corriente que unía sus muchas soledades. No una isla mental, aislada por la droga, sino un archipiélago, un torrente, el agua quemante de tan fría que azotaba sus partes sueltas" (2004: 33).

³ la historia del Niño de los Gallos, un relato intercalado, proviene de los corridos. "También había domésticas fotos de la época, tal vez de parientes suyos. Hubiera pasado por alto una de ellas de no ser por la cuidada caligrafía al calce: "Julio Valdivieso, San Andrés, 1927". El Niño de los Gallos, fusilado a los once años por tratar de salvar a los animales en una iglesia convertida por el ejército federal en un establo donde los caballos comían hostias". Este episodio se relaciona con la historia de Frumencio y Florinda, quien puede verse como una moderna Fuensanta. Ambos son leídos como milagros de Ramón López Velarde por el padre Monteverde.

En la escritura de Villoro, ligado al teatro, al cine y al periodismo, la cultura masiva forma parte de su paisaje. La música del grupo pop *Supertramp*, se asocia al plagio y se convierte en el símbolo de lo impostado y ruin que lo habita: "El destino, ese croupier bipolar, convirtió las voces de esos castratti industriales en un imborrable símbolo de lo peor que había, no en el mundo, sino en Julio Valdivieso" (2004: 19).

Julio se identifica con el samurai, la figura tomada de la película de Melville protagonizada por Alain Delon⁴: "Un moderno samurai al margen de los otros, con un código de honor propio, una vida tristísima que engañaba a todo mundo. El atractivo de esa soledad consistía en que ellos la miraban en la compartida oscuridad de la sala" (49). En algunos momentos esa imagen del samurai, se acerca a la del cowboy, el hombre solitario de campo, representado por Eleno.

4. Las familias felices

Desde el pasado lo llama otra familia, "la familia" del taller literario un "archipiélago de soledades": Félix Rovirosa crítico estrella y asesor de empresarios; el Vikingo, publicitario, guionista y traficante de drogas; el maestro Olegario y Olga militantes del laicismo; el Flaco Cerejido, poeta y amigo de la infancia y, sobre todo, Ramón Centollo, un despojo humano, un verdadero negativo del otro Ramón. Allí encarna el mandato "armar el archivo de su tribu", una tribu vinculada a la guerra cristera y al poeta.

El taller puede ser leído como doble paródico del grupo de Los Contemporáneos que, es, en realidad, objeto de investigación de la tesis de Julio. Porque, como dice el Vikingo, "Queríamos ser escritores pero nadie la hizo". Ramón Centollo afirma "Yo tampoco sucedí —sonrió— Las mafias no me dejaron. Ya sabes cómo es esta pocilga. Si no le lames los huevos al príncipe, te jodes. Aquí sólo hay cortesanos. No hay lugar para los poetas de hierro. Nunca habrá genios indecentes, irregulares, hijos de la chingada" (2004: 181). Los poemas delirantes de Centollo grabados en el contestador del teléfono se convierten en un negativo de la voz de Ramón López Velarde encerrada en las cintas del radiostato. Centollo es "Un poeta sin obra, o sin otra obra que su muerte sin fin" (177).

Las reflexiones sobre el funcionamiento de la memoria y el olvido resultan constante recordatoria del paso del tiempo y de la imposibilidad del retorno, transformando el drama de la existencia en un escenario de cartón piedra. Más adelante: "Odiaba el oportunismo de su memoria, esa verdulera sin escrúpulos. Regresaba al pasado como a un dolor elegido, como si lo peor de esa tristeza fuera la posibilidad de perder su recuerdo" (2004: 46). La muerte a los 33 años es algo que define al poeta:

Nada tan decisivo como el fin de los poetas, la firma de su vida. Torres Bodet existió como burócrata, pero murió como poeta, de un tiro en su escritorio. La mitología popular juzgaba apropiados esos desenlaces para los ladrones del

⁴ *El silencio de un hombre (Le Samurai)*, fue dirigida y co-escrita por Jean-Pierre Melville en 1967, una de las obras maestras del cine policíaco y en obra de culto.

fuego. Asunción Silva pidiéndole a un médico que trazara un círculo sobre su corazón para no errar el disparo cuando se decidiera a hacerlo (2004: 184).

Julio se ha escondido durante 24 años en el exilio detrás de “autores caprichosos, minoritarios, que pactan bien con el misterio” (42) hasta que sus viejos amigos del taller lo rescatan: Félix Rovirosa le ofrece formar parte del patronato de la Casa de Ramón López Velarde y contribuir con la leyenda familiar a los planes de Gándara; Juan Ruiz lo presiona para escribir un guión para una telenovela *-Por el amor de Dios-* sobre la guerra cristera. “Hace falta un melodrama que una a México” (34); Orlando Barbosa le advierte sobre las conspiraciones de la derecha para apropiarse de López Velarde. Los amigos se cruzan una y otra vez en su vida, mostrándole un nuevo México, lejano y a la vez cercano al suyo y al de López Velarde.

Cuatro personajes femeninos refieren a distintos cronotopos: Nieves en la infancia y la adolescencia en provincia; Olga Rojas, la chilena, con la juventud militante en México; Paola, con los tiempos europeos; e Ignacia, una réplica de Rosario de *Los pasos perdidos*, con la tierra. Paola, su esposa, la que actúa a modo de la Mouche de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, la que guarda una imagen exótica de México, la que se aferra a sus representaciones imaginarias. Las cuatro novias de Ramón López Velarde murieron solteras: Josefa de los Ríos (“Fuensanta”), María Magdalena Nevárez, Margarita Quijano y Fe Hermosillo.

5. El poeta de la nación

El poeta mexicano transformado en mito nacional, es el aparato cultural necesario para los nuevos tiempos, donde se revisita la mitología revolucionaria, en el intento de recuperar el relato cristiano mexicano. Ramón López Velarde se convierte en un campo de batalla. Todos intentan usufructuar el potencial simbólico de quien murió en las puertas de las contradicciones, quien no alcanzó a vivir los desgarramientos de la pos-revolución: el tío Donasiano lo considera patrimonio familiar; el padre Monteverde le arma una hagiografía que permite una vuelta a las raíces católicas y una canonización; Olegario Barbosa quiere hacer del escritor un baluarte revolucionario y laico; el Vikingo decide resucitar la guerra cristera usándolo como pretexto de una telenovela y Félix Rovirosa y su jefe llegan a pensar en un *reality show*. La historia de vida transformada en espectáculo en un país dominado por la violencia del narcotráfico y el retorno de viejas iconografías. Julio, lleno de dudas, se debate entre estas opciones al mismo tiempo que recoge los pedazos de sus pasados a través de la escritura del poeta.

El autor de *La sangre devota...* había logrado el consenso de dos públicos rivales, el que celebraba su “íntima tristeza reaccionaria” y el que buscaba verlo “envenenado en el jardín de los deleites”, el católico atravesado de nostalgia y el dandy transgresor. Su rara autenticidad dimanaba de esas contradicciones como caso único en la historia para fundirse en la “lúcida neblina” de sus versos. En López Velarde la fe se tonificaba con “íntimo decoro”; al mismo tiempo, los habituales del *table-dance* podían encontrar en él a un cantor de las putas, “distribuidoras de experiencia, provisionalmente babilónicas” (2004: 52).

El astuto Félix Rovirosa designa a Julio porque, en vez de estudiar a López Velarde, conoció a sus contemporáneos, transformado en una suerte de testigo. Lo considera como el biógrafo objetivo ideal, no comprometido con los intereses ya que hay que cuidar las formas; el testigo, como tercero frente a las luchas culturales mexicanas. El mandato supone rescatar la “verdadera” vida de López Velarde, el poeta a la vez íntimo y nacional y emplear su aura impoluta para dotar de un mito a la luz de la nación de comienzos del siglo XXI. De modo agorero, Julio comienza su periplo en la tumba de Porfirio Díaz en París azorado ante la vigencia de esa figura. Entre las lápidas piensa en López Velarde y “El retorno maléfico”.

El padre Monteverde, hagiógrafo del poeta, pretende demostrar su santidad a través de tres milagros que son demolidos uno a uno, todos vinculados a una suerte de conversión final. A pesar de ello termina lleno de dudas ante la avidez por utilizar la historia del escritor: “A veces me pregunto qué hubiera sido de Ramón en caso de no morir a los treinta y tres años. Los buitres que nunca faltan dicen que su poesía ya acusaba cierto cansancio y se podía convertir en un poeta de feria, un pintoresco cantor de las esencias nacionales” (81).

6. Los testigos en el desierto

El pozo, el viejo pozo del poema de López Velarde, es el centro textual, donde se cifra la historia personal y familiar. En su superficie, se unen el mito del Niño de los Gallos y el secreto de la tía Florinda y Frumencio, la historia de la mano izquierda de Nieves, el amor oculto de los padres de Julio. Es “monumento a la mirada y álbum fotográfico”, testigo silencioso de la historia. En la familia materna el pasado con “su agraviada memoria dilatada las haciendas y hacía brotar viñedos en breñales más bien secos” (2004: 44). El pozo velardiano se transforma en metáfora del interior del biógrafo que no ha podido lograr, como lo proclama López Velarde, “hacerme abismo y que la estrella amada, / al asomarse a mí, pierda pisada”.

La historia nacional se dice como historia familiar, en la mejor tradición de Macondo. La vida de Los Cominos, llena de las sombras, es presidida por el tío Donasiano, quien maneja el enorme archivo familiar del poeta. Entre los muchos hombres que podría ser López Velarde, Donasiano “seguramente elegía al que volvió a su Jerez natal en tiempos de la Revolución y encontró un edén subvertido” (2004: 64). Todos son copias de copias, sombras de sombras.

Si en un punto la poesía de Ramón López Velarde adquiere más realidad que nunca en ese México en clave de melodrama, sus claroscuros y contradicciones encarnan en los ritmos de la provincia y, sobre todo, en la atmósfera de Los Cominos. La historia parece haber quedado en el pasado, en los tiempos incumplidos y negados por los tiempos post-revolucionarios como la guerra cristera. Una violencia no dicha, permaneció encubierta en ficciones amorosas y familiares. Mientras tanto el narcotráfico se apodera del desierto, la frontera, como una Puerta de Babilonia, es un lugar infernal y despiadado. La violencia que escalofraba en las fotos de la guerra cristera, donde se derramó la “sangre devota” de la que había hablado Ramón López Velarde en su poesía. Una violencia sobre la que ha tendido un manto de silencio y que asedia desde las fotografías encerradas

en la hacienda. El dilema es grande “Ser fieles a la realidad significaba comunicar un horror” (2004: 56). Los cuerpos muertos en los retratos forman parte de las apariciones del desván histórico mexicano y, al mismo tiempo, se reiteran en el presente:

Quienes fueron testigos de esos hechos reaccionaron con la perplejidad del adversario o la aceptación beatífica del militante y eso dificultaba entenderlos. Revisar lo que esa gente había comido, mirarlos en su día, ante el mudo horror o la incompatible entrega de sus miradas, producía el estremecimiento de adentrarse en territorio ilícito, una región que sólo se tolera a la distancia o en ausencia, como otra posesión por pérdida (2004: 236).

La narración pone en cuestión la veracidad de los testimonios visuales y orales ya que hay tantas versiones de la historia como testigos de la misma. El testigo puede ser como Julio de niño y “mirar a traición”. Los más importantes permanecen en silencio: el Vikingo, el “testigo necesario”; Saturnino y Eleno, los hombres recios de la hacienda que pueden cargar un piano a través del desierto; el cacomixtle embalsamado de la tía Florinda; los perros que colman las páginas de López Velarde y que pueblan el mundo mexicano de Julio desde su infancia; las sirvientas de Los Faraones que “atesoran su memoria, coleccionan fotos, las intercambian” (225); “son un pinche archivo del mundo”(229); la música de Supertramp que acompaña el plagio; el centro de la ciudad de México “el ojo inmóvil, silencioso, vacío, orbitado por el caos” (383). Los testigos tienen un secreto poder pero sienten vergüenza porque tienen la posibilidad de convertirse en traidores. El padre de Julio, un jurista, se especializó en los requisitos legales para que alguien sea un testigo confiable. La frase italiana “agua en boca”, significa llamar a silencio, “silenciar a un testigo, sobre todo a uno como él que estuvo a punto de morir ahogado” (265). Julio puede ser el testigo perfecto, como le dice Félix “el insípido mesías que este país necesita para reconciliarse” (311). Las sirvientas, testigos mudos, provienen de Los Faraones son pura mirada, pura oreja, almacenan sus conocimientos sobre los demás, desde sus vidas en sombra:

Después de lo que escuchó en Los Cominos, Julio no podía leer a López Velarde *sin más*; participaba de ese enredo irrenunciable y gratuito, la sobrevida del poeta. Incluso cuando se sintió al otro lado de la investigación cristera y la lectura de *Zozobra*, y quiso volver a sus islas de siempre... Desde el futuro del poeta, Julio rebobinaba, sabiendo que su propio futuro corría hacia atrás (294).

México, un país que “sólo tiene una división geográfica importante: los cárteles” (221) vuelve sobre su pasado cristero. Lo hace para convertirse en locación exótica, refugio de gringos raros⁵. Quizá, como descubre Julio, el poeta

⁵ Villoro juega con la idea de una Disneylandia del rezago latino, un parque temático donde “los visitantes conocieran dictadores, guerrilleros, narcotraficantes, militantes del único partido que duró setenta y un años en el poder, mujeres que se infartan al hacer el amor y resucitan con el aroma del sándalo, toreros que comen vidrio, niños que duermen en alcantarillas, adivinas que entran en trance para descubrir las cuentas suizas del presidente” (Villoro 2001 114). La construcción de un paraíso turístico es el centro de la trama de *Arrecife* (2012) donde se comercia con los placeres del miedo.

que fundó “la suave patria”; el escritor que defendió a Madero y atacó la revolución, expiró antes de que la realidad lo forzara a simplificar su espíritu escindido. Por eso su biografía ha quedado en el misterio: “fue débil en los conflictos. Un guerrero desarmado o quizá encontró una forma sinuosa de transformar la lucha en aparente cortesía” (291). La escritura del poeta imagina la ciudad de México “como el más bien muerto de los mares muertos”, una profecía que su biógrafo siente cumplida.

Los perros ciegos son los incómodos testigos en la noche; sus ojos fijan los hechos y así los trastoran: si la escena no fuera vista, los protagonistas serían menos culpables. Ocultos, ubicuos, intrusos. El perro flaco que Florinda mandó disecar es el testigo muerto, exhibido como pieza extraña del recuerdo del falso prodigio, el milagro de la poza. Testigo y testimonio de la vergüenza y del amor.

Entre los significados que el Diccionario de María Moliner consigna en la palabra testigo se destacan: persona que ha presenciado una cosa y puede dar a otras seguridad de que ha ocurrido y noticias de cómo ha ocurrido; persona que está presente mientras ocurre cierta cosa, con o sin intención de dar fe de ella. Se aplica también a cosas inanimadas que sirven para confirmar o para conservar un dato o noticia que interesa o la verdad de un hecho. Hito de tierra que se deja a trechos en las excavaciones, por ejemplo de las minas, para facilitar el cálculo del volumen de tierra extraída. Extremo de una pieza de cuerda en que el cáñamo o esparto se ha dejado sin retorcer y sirve para probar que no se ha cortado nada de la pieza. Parte de un material sobre el que se experimenta que se deja sin someter a la prueba de que se trata, a fin de poder después compararlo con el que es sometido a ella. Hoja que se deja sin cortar por la parte inferior para que acuse el tamaño original de los pliegos. Piedras que se arriman a los lados de un mojón para indicar la dirección que sigue el lindero y, por tanto, la situación del mojón siguiente.

El desierto es una página escrita por los cuerpos de los muertos y los vivos. En ese desierto se pierden los cuerpos de las muertas de Ciudad Juárez y se agitan las ropas destrozadas del Batallón de los Vientos y las sombras de Damián el Solo y La Puerta de Babilonia. Los Cominos es frontera y lugar sagrado del relato narco. Villoro denuncia la condición artificial de todo discurso biográfico y reflexiona sobre los usos del museo y el archivo. El protagonista Julio, doble de Juan Preciado, se interna en el paisaje familiar para destruir los archivos y acepta su destino en un desierto donde sólo se escucha las voces de los muertos.

El paisaje se transforma en intimidad y se complementa con una concepción anti-ética de la literatura. Si López Velarde opone a la virilidad de la literatura revolucionaria el lirismo de la palabra poética, Julio Valdivieso elige el reencuentro con la patria íntima, aún a costa de la destrucción de la letra. La reconstrucción histórica es imposible ya que todas las versiones son falsas. “El pasado está de moda” como lo reconoce el mercado cultural; la novela debe terminar antes de que comience la telenovela.

El protagonista se pierde en la tierra, en los brazos de Ignacia, mientras arden documentos, historias, verdaderas y falsas, la supuesta voz de ultratumba del poeta, los tormentosos cuadros de Florinda y la tesis plagiada. En cualquier regreso a Ítaca no se puede ser testigo sino de uno mismo. Por lo tanto “el misterio de Ramón es uno de los secretos que tendrá que esperar” (2004: 400). Porque, como le señala Monteverde, quizá no son todavía los tiempos “Ahora la mejor manera de

divulgar una verdad, una verdad fuerte, resistente, esconderla, guardarla hasta que encuentre su propio espacio y estalle” (392).

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Barcelona: Taurus, 1982.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo Veintiuno, 1982.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano* Tomo I. *Las artes del hacer*, México: Universidad Iberoamericana, 2004.
- Des, Milahy, “Juan Villoro. Paisaje del post-apocalipsis”, *Revista de Cultura Lateral* 122 (2005), pp. 11-15.
- Freud, Sigmund, “Lo siniestro”, en *Obras Completas* Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- Fuentes, Carlos. *Tiempo Mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1983.
- Levi, Primo. “Los hundidos y los salvados”, en *Trilogía de Auschwitz*. México: Océano, 2006.
- Rodríguez, Gabriel Andrés Eljaiek, “Extrañamiento y retorno siniestro en *El testigo* de Juan Villoro”, *Itinerarios* 12 (2010), pp. 249-263.
- López Velarde, Ramón. *Obra Poética*. Ed. crítica de José Luis Martínez, México: Colección Archivos, 1998.
- Paz, Octavio. *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- Perilli, Carmen. *Países del deseo y la memoria: Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes*. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, 1994.
- Sombras de autor. La narrativa latinoamericana entre siglos (1990-2010)* Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- Phillips, Allen W. *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1962.
- Quintana Isabel, “Topografías urbanas de fin de siglo: Las formas de “La mirada” en la literatura mexicana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 59 (2004), pp. 249-266.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Rodríguez Castro, Jorge, “La figura de Ramón López Velarde en *El testigo* de Juan Villoro”, *Konvergencias, Literatura*, Año 3 II Semestre (2009).
- Ruisánchez Serra, José Ramón, “Hacia la lectura ética de *El testigo* de Juan Villoro”, *Literatura Mexicana*, 19(2) (2008), pp. 143-155.
- Sheridan, Guillermo. *Un corazón adicto: La vida de Ramón López Velarde*. México: Fondo de Cultura Económica/Investigación Iconográfica Xavier Guzmán Urbiola, 1989.
- Villoro, Juan. *Efectos personales*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- El testigo*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Arrecife*. Barcelona: Anagrama, 2012.