

# “Ver al mundo es deletrearlo”: figuración literaria de la identidad mexicana en *El testigo* de Juan Villoro\*

Solange Victory  
Universidad de Buenos Aires  
*solangevictory@gmail.com*

“No veo con los ojos: las palabras/ son mis ojos. Vivimos entre nombres;/ lo que no tiene nombre todavía no existe” declara Octavio Paz en “Pasado en claro” (1974), uno de los tantos poemas que la prosa de *El testigo* (2012 [2004]) del mexicano Juan Villoro se dedica a releer y a reelaborar a lo largo de sus más de cuatrocientas páginas. Treinta años después de la composición de esa poesía, cincuenta y cuatro años más tarde de la publicación de *El laberinto de la soledad*, ensayo por excelencia de definición de la identidad nacional mexicana, Juan Villoro reactualiza las palabras de “Pasado en claro” proponiendo una ficción en la que la única herramienta que los personajes tienen para mirar a México son los nombres y las palabras que la literatura les brinda desde sus bibliotecas.

En “Iguanas y dinosaurios: América Latina como utopía del atrasado” (2001 [2000]), Villoro comenta un episodio biográfico que lo marcó: tuvo que transitar toda su vida escolar en un colegio alemán en el DF donde, entre los descendientes germánicos y las familias inmigrantes, no solamente su primer idioma leído y escrito fue el alemán, sino que también su persona valía como reservorio de color local azteca frente a los ojos de los extranjeros: “yo representaba la otredad, nada podía beneficiarme tanto como las rarezas. Mientras más picaran nuestros chiles, mejor sonarían mis informes” (109). La experiencia, sigue Villoro, derivó en dos resultados definitivos: “nada me gusta tanto como el español y detesto cualquier idea reductora de la identidad nacional” (107).

La postura crítica ante los discursos nacionalistas e identitarios ya no resulta novedosa contra el telón de fondo de la globalización, que diluye las definiciones inamovibles de “lo propio” y “lo ajeno” y en el marco de la cual el arte latinoamericano busca “ser parte visible” ya no como fetiche de “lo otro” o como diversidad exótica sino intentando reconfigurar a su manera el mundo, sin tener que esgrimir pasaportes de identidad (Speranza, 2012: 13). La respuesta de muchos escritores contemporáneos ante el imperativo extranjero (europeo o norteamericano) de incluir rasgos de “latinoamericanismo” en sus textos es una suerte de negativa rebelde que remata en producciones alejadas del color local, que evaden los paisajes y la historia de sus países o que encuentran “formas errantes” (Speranza, 2012) de traducir su experiencia de lo contemporáneo. Pienso en primer lugar, por ejemplo, en Patricio Pron, ese escritor “apátrida” que decide hacerse cargo, desde su condición de argentino, de la his-

\* Solange Victory realizó una adscripción a la cátedra de Problemas de Literatura Latinoamericana A de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) entre 2012 y 2014, bajo la dirección de la Prof. Marcela Croce.

toria de Alemania, pero también podrían citarse muchos otros escritores contemporáneos relacionados con esta tendencia que tiene su clímax durante la década de los noventa con el movimiento McOndo.

A diferencia de estos “desarraigados”, Juan Villoro vuelve una y otra vez sobre el tema de lo propio mexicano o lo nacional, pero para tratarlo desde la perspectiva de la ironía, el humor o la parodia. Basta un breve recorrido por su obra para que cualquier lector reconozca que la identidad nacional es una de sus obsesiones o, al menos, uno de sus temas más recurrentes. Por ejemplo, el volumen de cuentos *Los culpables* (2008 [2007]) contiene dos relatos que operan en este sentido. En “Mariachi” Villoro reflexiona con humor sobre el estereotipo viril del cantante típico mexicano hasta llegar al extremo de declarar que “ser mariachi es ser un prejuicio nacional” (15). “Amigos mexicanos” presenta una problemática condensada, en *El testigo*, en el personaje de Paola, quien encarna la mirada exótica o “exotista” que el extranjero tiene sobre la realidad mexicana. En el cuento, un norteamericano viaja a México enviado por una revista de su país para hacer un reportaje sobre la violencia y le pide su guía a un mexicano que, sin embargo, no logra nunca satisfacer su insaciable “apetito de autenticidad” y “folklor” (80). La solución vuelve a tocar el extremo paródico: el mexicano decide fingir un secuestro *express* para que el yanqui experimente la tan ansiada “violencia” que la realidad mexicana se rehúsa a darle. En la novela *Materia dispuesta* (2011[1997]) un grupo de teatro vanguardista es invitado a una gira por Europa y, para satisfacer los deseos de “mexicanidad” del extranjero, debe dorarse la piel en cámaras de bronceado artificial y agregar a sus trajes plumas para parecer más “indígena”.<sup>1</sup> Y, así sucesivamente, los ejemplos podrían multiplicarse.

Sin embargo, ese mismo autor que declara con vehemente convicción que “la única patria verdadera se asume sin posar para la mirada ajena” (Villoro, 2001: 115), ese mismo autor que detesta los productos culturales del Tercer Mundo que “se convierten en meros vehículos de identidad nacional” (110), vuelve en la que, si no queremos aceptar que de buenas a primeras es su mejor novela, al menos sí (con seguridad) es la novela que lo consagró,<sup>2</sup> sobre todos los tópicos que definen lo típico y hasta estereotípico mexicano para la mirada extranjera. En efecto, *El testigo* revisa tanto la Revolución Mexicana, la guerra de los Cristeros, la figura del poeta cívico Ramón López Velarde, como el premio Nobel Octavio Paz o el narcotráfico, ese rasgo que ya califica a México frente a la mirada del resto del mundo... ¿Por qué? ¿Por qué un autor como Juan Villoro, que ha dedicado gran parte de su obra a parodiar o a rechazar la posibilidad de la existencia de una identidad nacional fija e inamovible retoma, en la novela que lo consagró, todas las problemáticas de la identidad nacional mexicana? Y por añadidura, entonces: ¿qué es lo que esta novela nos quiere decir sobre la construcción de una identidad (colectiva, nacional, individual, etcétera)?

Un primer acercamiento a una respuesta aparece cuando atendemos a la coyuntura de publicación: 2004, cuatro años después de que por primera vez, luego de setenta y un años de gobiernos del PRI, se produjera en México el “recambio democrático” con el viraje a la derecha que se produce con el triunfo del PAN (Partido Acción Nacional, con Vicente Fox a

---

1. La contracara de este episodio en la historia del espectáculo mexicano la encontramos en la anécdota que cuenta la actriz Rosaura Revueltas sobre su debut en las tablas del teatro germánico: el reparto de actores sajones, todos rubios, debieron “oscurecerse” para que la mexicana pareciera más blanca.

2. *El testigo* gana el XXII Premio Herralde de Novela por unanimidad en 2004, galardón que hoy en día significa una consagración en el campo literario no solo a nivel académico sino, ante todo, editorial.

la cabeza). Se trata de un momento ideal para revisar los temas “reprimidos” del país, sobre todo los relacionados con el cristianismo, y en este sentido la novela podría ser tildada de oportunista.

Otra posible respuesta, que no clausura la anterior, implica, como adelanté en el primer párrafo citando a Paz, que en *El testigo* la identidad nacional no solamente es una construcción (decir esto sería incurrir, simplemente, en un acto de sentido común) sino ante todo y particularmente una *construcción literaria*, dado que en esta novela la identidad se fundaría siempre en un acto de lectura o en una operación sobre ciertos textos. *El testigo* propone la relectura no solamente de una serie de poemas de López Velarde (texto o pretexto que instala en el centro de su trama), sino que instala a la lectura y a la relectura (*amateur* o profesional, en tanto lectura de la crítica literaria) como sus ejes o actividades centrales y se dedica a revisar una serie de textos de la tradición mexicana. Es posible recorrer un conjunto de escrituras anteriores con las cuales la novela no solamente dialoga (otro lugar común, desde Bajtín en adelante) sino sobre las cuales se teje la trama y se construye la diégesis del libro.

De esta manera, la novela de Villoro se propone como una suerte de manual contemporáneo para ingresar al México literario o como una invitación a revisar el pasado mexicano a partir de sus grandes clásicos. Los diversos autores citados, aludidos implícita o explícitamente, evocados, convocados y hasta invocados en *El testigo* pueden ir recorriéndose como escalones de la historia mexicana vista bajo la luz que arrojan las letras. Intentemos reconstruir ese recorrido y la forma en que *El testigo* lo elabora.

## Recordar es leer

### *La pupila líquida de la memoria: Ramón López Velarde*

A medio camino entre la irreverencia de la parodia y el gesto de homenaje de la estilización (Bajtín, 1988), las repercusiones de Ramón López Velarde en *El testigo* se producen en multiplicidad de niveles y de modo complejo. Por un lado, la relación transtextual puede definirse en términos de paralelismo entre muchos de los tópicos de la poesía de López Velarde y la biografía literaria que construye en sus textos, y la trayectoria personal de Julio Valdivieso. Tanto el yo lírico velardiano como el personaje de Villoro se definen por la posesión por pérdida, la figura de la amada enlutada que es Fuensanta se repite en Nieves (aunque, a su vez, puede decirse que Nieves combina los dos extremos contradictorios que definen el amor en la poesía de Velarde: la pasión casta o ideal y el erotismo terrenal o carnal). La novela *contiene* poemas de López Velarde, es decir, López Velarde es, asimismo, un texto dentro de la novela, y diferentes personajes ensayan lecturas, la mayor parte de las veces contrapuestas, de esos textos (Monteverde, Donasiano, el “colectivo” de Orlando Barbosa, etcétera).

Por otra parte, López Velarde es también un personaje dentro de la novela. De un lado, personaje *de ficción* que participa del pasado familiar de Julio y se imbrica en la historia de su familia (sobre todo en lo que se relaciona con lo que el texto denomina los “tres milagros” de López Velarde); pero, por otro lado, dado que funciona como nexo individual que reenvía a la historia mexicana, también personaje *histórico*.<sup>3</sup> No obstante, no solamente el poeta es un

.....  
3. Por ejemplo, la novela propone que durante aquel período de la vida del poeta que ninguna biografía registra

personaje (ficcional e histórico) sino, a su vez, aparece en *El testigo* como el “poeta nacional”, es decir, el signo literario en el que se espera poder leer *un secreto*, descifrar las claves de la historia mexicana. Al significante “poeta nacional” la novela de Villoro agrega un giro humorístico: no solo poeta, López Velarde quiere ser transformado directamente en el “santo nacional”.

Algunos rasgos tomados de la poética de Velarde constituyen la trama de *El testigo*, sobre todo a partir de la relectura de los tres poemas más famosos del jerezano. Las poesías de López Velarde aparecen en la novela siempre asociadas a algún episodio de la vida de Julio Valdivieso, resignificándola y a su vez resignificándose.<sup>4</sup> En primer lugar, si en “La Suave Patria” la epopeya se transforma en cotidianeidad en el tono intimista y atemporal del poema y la patria pasa a existir no como mito sino en y por los pequeños gestos de sus habitantes,<sup>5</sup> es justamente el gesto de imbricar lo público en lo privado, de hacer de la intimidad de los habitantes la cifra de la patria total, el mismo que realiza la novela de Villoro, ¿O acaso la historia de la familia de Julio no es una excusa para hablar de la historia de México, un intento de “inscribir un puñado de terrenos en la historia grande” (Villoro, 2012: 41)?

“El retorno maléfico”, escrito en 1917, es tal vez el poema que guarda relaciones más obvias con la trama de la novela dado que su tópico es el regreso. En el caso de López Velarde, el regreso del hijo “pródigo” seducido por la revolución al espacio “subvertido” de su antiguo pueblo, descrito como un edén perdido. En *El testigo*, es el retorno de Julio a México tras veinticuatro años de exilio voluntario en Italia y Francia. Como recupera Gabriel Zaid (1997) en “López Velarde reaccionario”, esta lira es la composición que más polémica causó con respecto al posicionamiento político de López Velarde, sobre todo a causa del último verso que evoca el sentimiento de “íntima tristeza reaccionaria” (López Velarde, 2006: 170) del revolucionario nostálgico del régimen porfirista perdido. Evidentemente, tal como la misma novela plantea, la poesía de López Velarde habilita estas polémicas y estas lecturas en sentidos opuestos: ¿Era López Velarde un revolucionario o un reaccionario? ¿un santo o un lujurioso? La riqueza formal y semántica que el poeta nacional deja en sus textos es tal

---

y que coincide con los meses posteriores al asesinato de Francisco Madero en 1913, López Velarde se refugia en Los Cominos, la hacienda de los Valdivieso.

4. Por ejemplo, la alusión al poema “Tierra mojada”: “Esa mañana, rodeado de lluvia, evocaciones velardianas y una vieja materia perfumada, también él se sentía un poco acólito de alcanfor” (Villoro, 2012: 443).

5. “Suave Patria: te amo no cual mito,

sino por tu verdad de pan bendito;

como a niña que asoma por la reja

con la blusa corrida hasta la oreja

y la falda bajada hasta el huesito.

Inaccesible al deshonor, floreces;

creeré en ti, mientras una mejicana

en su tápalo lleve los dobleces

de la tienda, a las seis de la mañana,

y al estrenar su lujo, quede lleno

el país, del aroma del estreno” (López Velarde, 2006: 244-245). La cita es elocuente. López Velarde podría haber cantado en su “epopeya” a la Independencia o a la Revolución (o, al menos, a lo poco que llegó a vivir de ella) y sin embargo no lo hace. Como dice Octavio Paz en el ensayo “El camino de la pasión: Ramón López Velarde” (1965) y como insiste el mismo Velarde en “Novedad de la patria” (2006: 282-284), en este poema la patria es una realidad no histórica ni política sino íntima.

que, como propone Carlos Real de Azúa en su ya clásico ensayo “Modernismo e ideologías” (1986) cuando habla de la ambigüedad o indeterminación ideológica de las escuelas literarias, habilita que diferentes grupos socio-políticos se lo apropien y ensayen lecturas contrapuestas tal y como sucede en *El testigo*.

El elemento “reaccionario” de López Velarde, su catolicismo, su incompreensión del costado más radical de la Revolución, hace espejo en el conservadurismo de la familia de Julio. Lo que define a esta familia es su acérrimo catolicismo y, por lo tanto, toda medida política que haya tendido durante la historia mexicana a una laicización de la sociedad fue percibida por los Valdivieso como contraria a sus convicciones y rechazada. El tío Donasiano profesa un odio ambiguo por los “homínidos” agraristas que poblaron la provincia durante la Revolución y el reparto de tierras, y “Los Cominos” estuvo a favor de los cristeros durante las guerras. Pero su conservadurismo avanza un poco más allá de la Revolución: no solamente se oponen a ella sino también a Benito Juárez y a Porfirio Díaz. Es decir, los Valdivieso sostienen el regreso a un orden que solo puede ser descripto como cuasi-colonial, dado que es pre-liberal y pre-Reforma.

De “El viejo pozo”, poema de 1919, *El testigo* reelabora el universo simbólico construido en torno al agua, en una particular trama que, como veremos más adelante, relaciona este poema velardiano con otros textos de la tradición mexicana. En dicho poema, se produce un contraste entre la segunda y tercera estrofa, por un lado, y la cuarta, por el otro. Si en la segunda y tercera estrofas leemos una enumeración de lo que se espejaba o reflejaba en “la pupila líquida del pozo” (López Velarde, 2006: 129), es decir, de lo que estaba fuera del agua y de lo que el pozo era una especie de testigo mudo, por el contrario en la cuarta estrofa se diseña una escena diferente que evoca una referencia histórica precisa, la guerra de reacción conservadora que se desató tras las leyes de la Reforma. En la estrofa, se describe a una tía arrojando al fondo del pozo, durante esta guerra civil, cuatro talegas llenas de plata para salvarlas del saqueo. Entonces, podemos identificar un contraste entre lo que está fuera del pozo y del agua, y lo que está dentro, hundido. En esta dialéctica entre lo que entra al pozo y se hunde para siempre en él y lo que el pozo hace emerger, reflotar o reflejar, la novela de Villoro instala la problemática de la memoria. Podemos seguir a lo largo del texto muchos momentos en que la subida de las aguas o el ahogo en ellas supone la sepultura de aquello que los personajes quieren olvidar o reprimir de sus recuerdos, y otros momentos en que de modo siniestro y amenazante las aguas devuelven a la superficie de la memoria aquello que se había sepultado. El agua, entonces, es metáfora de la memoria y se usa como término de comparación en las diferentes actividades que los personajes realizan para recordar el pasado: el regreso, la lectura, la rememoración... Caso paradigmático de esto es el “tercer milagro” de López Velarde, cuando Florinda aborta el fruto de su pasión prohibida con el maestro comunista Frumencio en las aguas de la poza. Pero asimismo se podría reconstruir fácilmente una larga cadena en la novela: la esposa de Julio, cuando ve a este perdido en sus pensamientos y recuerdos, le dice “te fuiste al pozo”; en la biblioteca, cuando Julio descubre la verdad sobre El Niño de los Gallos, el agua de lluvia empieza a entrar por la puerta y a desbordar los recipientes que contienen las goteras del techo (como si quisiera impedir el afloramiento de las verdades del pasado); el Vikingo es clavadista; Florinda pinta cuadros con mares convulsos, etcétera.

El agua es un elemento fundamental dentro de la trama de la novela, un tópico insistente, que aparece constantemente y en diferentes planos. En el espacio seco de “Los Cominos”,

donde la posesión del agua produce conflictos entre los pobladores desde los tiempos de la Revolución, donde raramente llueve y se producen “tormentas secas” de electricidad, dos depósitos de agua son protagonistas: el pozo (aljibe) y la poza (laguna).

La falta de agua es un factor presente en el imaginario mexicano. En realidad, antes que la falta de agua, la presencia del agua siempre como un elemento natural “maldito” que castiga, cuando no con su ausencia causante de esterilidad, con su devastación. En el fondo de las elaboraciones literarias basadas en este motivo podemos pensar que se encuentra la leyenda de fundación de Tenochtitlán, la capital mexicana sobre cuyos cimientos se fundó la actual Ciudad de México, DF. La broma de mal gusto de Huitzilopochtli y la mala suerte de encontrar al águila devorando a la serpiente sobre un islote del lago Texcoco condenó a los mexicanos a ser ciudadanos de una ciudad signada por la desgracia de haber tenido que secar, mediante sucesivas obras hidráulicas que comenzaron en la época anterior a la Conquista, la cuenca de lagos del valle de México sobre la que se asentó. Si en “Visión de Anáhuac” Alfonso Reyes (1995 [1915]) se refiere a “la consigna de secar la tierra” que “de Netzahualcōyotl al segundo Luis de Velasco, y de éste a Porfirio Díaz” corre y abarca “la desecación del valle desde el año de 1449 hasta el año de 1900” (14-15), también en Juan Rulfo (que desplaza su escenario literario hacia el norte, a la región de Jalisco) el agua es un elemento siempre causante de desgracias que, cuando no inunda y arrasa (“Es que somos muy pobres”), solo llueve sobre o riega un suelo estéril, sembrado no de semillas sino de cadáveres (*Pedro Páramo*, “Luvina”, “Nos han dado la tierra”...).<sup>6</sup>

Si en *El testigo* la “maldición” del DF aparece apenas aludida (Cf. Villoro, 2012: 362), es en *Materia Dispuesta* donde esta cuestión aparece en todo su esplendor:

Las desgracias de México tenían que ver con la muerte del agua; lo sabíamos por los maestros que comparaban a Tenochtitlán con Venecia (otra confusión en la Ciudad Ideal) y por las anécdotas de mi padre sobre las pirámides hundidas en el subsuelo. Xochimilco era otra prueba del fracaso; en unos años solo quedaría un ojo de agua que adoraríamos como un altar (Villoro, 2011: 29).

Es decir, gravita en este texto, como en el imaginario mexicano en general, la idea de que la ciudad ha sido fundada sobre cimientos móviles, acuáticos e inseguros y que no es del todo “tierra firme” sino que en cualquier momento puede ceder provocando una catástrofe o haciendo emerger los vestigios del pasado. En sus crónicas Villoro suele volver sobre la idea. Por ejemplo, en “El cielo artificial” dice:

De acuerdo con el sismólogo Cinna Lomnitz, el 19 de septiembre de 1985 la ciudad de México se comportó como un lago: el terremoto desconcertó a los especialistas porque sus ondas se desplazaron a la manera de olas. Desde el punto de vista sismológico, la ciudad debe ser

6. Juan Rulfo aparece en *El testigo* tanto citado explícitamente como de modo tácito en ciertas alusiones. En el capítulo 20, “Ogarrio”, Julio Valdivieso se siente como Juan Preciado al llegar a Comala en el velorio de Juan Ruiz, es decir, “alguien que mira a extraños que sin embargo saben quién es él” (Villoro, 2012: 312). En otros momentos de la novela Julio vuelve a ser observado en diferentes lugares del interior de México por personajes que parecen recordarlo o conocerlo pero que sin embargo él no identifica (Cf. 55). Asimismo, la tradición del “regreso”, centro de esta novela, no puede evadir el antecedente que encuentra en *Pedro Páramo*. Si bien en esta novela Comala no es su pueblo natal, Juan Preciado vuelve en busca de su padre y de respuestas sobre su pasado. El aspecto fantasmagórico de los personajes de *Pedro Páramo* también aparece en *El testigo*, sobre todo en la figura de la prima muerta, Nieves, y en los sueños recurrentes que Julio tiene con ella.



estudiada como una cuenca de agua. La tierra aún recuerda el paisaje que encontraron los aztecas. Secamos el agua, pero el reloj telúrico da otras horas: nuestros coches viajan sobre un lago implícito. Aquí todas las eras se mezclan en un presente abigarrado (Villoro, 2002a).

La cadena metafórica asociada a la profundidad y a la superficie que se puede leer en la última oración de la cita en relación a las diferentes “eras” que conviven en el DF se enlaza con la problemática del agua y reenvía a otra novela unos años anterior que, si bien no dialoga con *El testigo*, podría ser puesta en paralelo con el libro de Villoro para establecer una serie de comparaciones. En *Y retiemble en sus centros la tierra* de Gonzalo Celorio (1999) no solamente aparecen elementos de la poesía de López Velarde (memorable es el episodio en que el profesor Barrientos cree ver a Fuensanta en un club de *stripers*) sino que también el protagonista deambula por la capital buscando, por detrás de los detritus, carteles y cables de la metrópolis moderna, las bóvedas y la arquitectura barroca del México colonial.

### *La escritura, entre Paz y Othón*

Como maestro de López Velarde, *El testigo* cita varias veces al poeta romántico-modernista Manuel José Othón (1858-1906), sobre todo a partir de su poema más conocido, “Idilio Salvaje” y otra composición titulada “Remember” que por evocar el acto de la memoria como un hecho trágico dialoga con *El testigo*. Pero también, vía Othón y su poema “El afilador”, ingresa en la novela otro de sus tópicos recurrentes e insistentes, junto con el agua, esto es el filo y sus variantes (el cuchillo, la aguja, el punzón):

Afilador que paseas  
Mi calle, a la luz del sol,  
Anunciando tu presencia  
Con tan lastimero son  
Ven, agúzame un cuchillo,  
Porque quiero, afilador,  
Clavárselo a la traidora  
En medio del corazón  
(Othón *apud* Villoro, 2012: 303)

La cadena que se abre en relación a este poema en torno a los filos y a los instrumentos afilados es amplia en *El testigo*. Con un punzón matan por la espalda a Centollo, el Vikingo y Félix se practican acupuntura, Monteverde le regala un cuchillo a Julio. Además, una daga o un cuchillo es la jota, la inicial del nombre de Julio Valdivieso (de Juan Villoro también), que él ve reproducida en dos fotos de El Niño de los Gallos que le sirven para aniquilar esa leyenda. La jota también es la daga que lo lleva a descubrir el secreto de Nieves, el hecho de que tuvo que volver a aprender a escribir con la mano izquierda porque de niña se lo habían prohibido.<sup>7</sup> La escritura, entonces, asociada a un arma, es un medio de descubrimiento de lo real, permite establecer un orden en el desorden del mundo y plantear asociaciones; así como también es una aguja que permite destejer la trama de fantasía que se fabricó sobre los hechos y que promete el acceso a algún secreto del pasado. El tópico nos lleva a un tercer poeta leído en la novela, que nos permitirá desarrollar esta idea de escritura: Octavio Paz. En

7. “El agua del pozo siguió ahí. Algo le pedía desde lo hondo que deshilara algunas cosas, con la inicial de su nombre, el flaco cuchillo” (Villoro, 2012: 277)

particular, el poema “Pasado en claro” que aparece asociado al amor de Nieves y Julio y a la plaza de Mixcoac en la que debían encontrarse. La evocación constante de Octavio Paz juega con la presencia de López Velarde en la novela dado que se trata de los dos poetas “nacionales” por excelencia: uno, autor del poema cívico o patriótico más representativo, que los niños recitan en la escuela primaria, el otro, premio Nobel de literatura en 1990 y portavoz central del campo intelectual mexicano por años. Son el contrapunto poético con el que la novela trama su red intertextual.

En 1950, Paz publica el famosísimo *El laberinto de la soledad*, un ensayo central de la reflexión sobre el ser nacional no solo mexicano sino también latinoamericano. En el marco de la eclosión de los ensayos sobre el ser latinoamericano durante las décadas del cuarenta y el cincuenta, la propuesta de Paz de que la historia de México es la historia del hombre que busca su filiación u origen es representativa del sesgo esencialista que esta ensayística tenía, la cual pretendía no solamente encontrar en los pasados nacionales (indígenas, coloniales o modernos) una raíz u origen de lo “propio” sino también definir rasgos apriorísticos que caracterizaran a los nacidos en una determinada tierra. En el capítulo seis de ese ensayo, “De la independencia a la revolución”, Paz dice que el triunfo del liberalismo con la Reforma en México supuso la consumación de la Independencia pero también la negación del pasado mexicano basada en los proyectos de una minoría que se afirma sobre una mayoría religiosa en tanto instaura una concepción universal del hombre exportada de los principios burgueses europeos. Sin embargo, según Paz, *bajo* esas formas occidentales, *laten* las creencias y costumbres precortesianas y, también, el sustrato católico de la sociedad mexicana. En este análisis, la Revolución aparece como un movimiento por medio del cual “el pueblo mexicano se adentra en sí mismo, en su pasado y en su *sustancia*, para *extraer de su intimidad, de su entraña, su filiación*” (Paz, 1995: 161).<sup>8</sup> Como vemos, es fácil apreciar en este ensayo la apelación a la búsqueda de una raíz o un origen, ligada a una alegoría de la superficie y la profundidad que recurre al pasado precolombino para construir la verdad del ser nacional. Esta retórica simbólica en torno a lo superficial y a lo profundo no es exclusiva de Paz sino propia del esencialismo de los ensayos sobre el ser nacional latinoamericano y puede, por ejemplo, reencontrarse en *La cabeza de Goliat*, libro de 1940, cuando el argentino Ezequiel Martínez Estrada propone que, aunque a la pampa se la tape con adoquines, el pasto seguirá emergiendo a la superficie con la fuerza de lo telúrico, entre las grietas del concreto.

Frente a esta propuesta esencialista que a nuestros ojos actuales puede sonar caduca o al menos *demodé*, Villoro en *El testigo* aboga por la postulación de identidades móviles desde una visión que se ubica dentro de una órbita de construcción de lo identitario más familiar a nuestro siglo,<sup>9</sup> en tanto en la novela el ser siempre se muestra construido por el entramado textual de la literatura o los medios masivos de comunicación, producto de sucesivas operaciones de interpretación detrás de las cuales no hay una verdad revelada. Pura superficie textual, el regreso a su pueblo por parte de Julio Valdivieso deja al descubierto solamente

.....  
8. Las bastardillas son mías.

9. Villoro declara en una entrevista: “En la primera mitad del siglo XX, México vivió desvelado por la búsqueda de su identidad, del rostro auténtico que nos definiera detrás de las máscaras sucesivas impuestas por las culturas prehispánicas, la conquista y el México independiente. El saldo más conocido de este empeño es, por supuesto, *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. Años después, Paz matizó esta indagación y señaló que el mexicano no es una esencia, sino una historia. Las máscaras no encubren: son identidad. Toda conducta es híbrida y sólo puede aspirar a la paradójica autenticidad descrita por el Pingüino en *Batman regresa*: ‘Me encanta la franqueza de un hombre enmascarado’” (Villoro, 2000).



la construcción de su pasado sobre la base de sus lecturas (las que ya tiene hechas o las que debería hacer). Ya en la “Postdata” a *El laberinto de la soledad*, escrita en 1969, esta primera concepción tan rígida de Octavio Paz cede. Dice Villoro en la crónica “Mexicamérica: La frontera de los ilegales. La literatura y la frontera”: “En *Posdata* Paz fue de los primeros en matizar las exploraciones nacionalistas: no hay una ontología nacional, como no hay un Mexicano Ideal, capaz de ser típico para sí mismo” (s/a).

“Pasado en claro” no solamente ingresa a la novela bajo la égida de lo tragicómico y de la ironía (dado que si hay algo que, a lo largo de todo el relato, Julio Valdivieso no logra, es sacar algo *en claro* de su *pasado*, por lo cual la lectura del gran poeta mexicano del siglo XX se revela como contradictoria y fácil de malentender) sino que propone un modo de comprender la memoria y el pasado nacional que entra en correlato con la apuesta de *El testigo* en relación a los mismos temas. Este poema, que dramatiza el acto de recordar, ya desde su primera estrofa propone que el ejercicio de la memoria (y el discurrir de los nombres que el pensamiento trae a ella) es una producción de la escritura, como si fuera en la elaboración del mismo poema donde la memoria puede surgir:

Oídos con el alma,  
pasos mentales más que sombras,  
sombras del pensamiento más que pasos,  
por el camino de ecos  
que la memoria inventa y borra:  
sin caminar caminan  
sobre este ahora, puente  
tendido entre una letra y otra.  
[...]  
Nombres: en una pausa  
desaparecen, entre dos palabras.  
El sol camina sobre los escombros  
de lo que digo, el sol arrasa los parajes  
confusamente apenas  
amaneciendo en esta página,  
el sol abre mi frente,  
balcón al voladero  
dentro de mí.  
(Paz, 1974)

Asimismo, como en *El testigo*, en “Pasado en claro” la memoria es figurada en relación al agua mediante la metáfora del “charco” y es a la vez representada como un espejo o reflejo (lo mismo que pasaba con la “pupila líquida” del pozo de López Velarde):

Un charco es mi memoria.  
Lodoso espejo: ¿dónde estuve?  
Sin piedad y sin cólera mis ojos  
me miran a los ojos  
desde las aguas turbias de ese charco  
que convocan ahora mis palabras.  
No veo con los ojos: las palabras

son mis ojos. Vivimos entre nombres;  
lo que no tiene nombre todavía  
no existe: *Adán de lodo*,  
No un muñeco de barro, una metáfora.  
Ver al mundo es deletrearlo.  
Espejo de palabras: ¿dónde estuve?  
Mis palabras me miran desde el charco  
de mi memoria. Brillan,  
entre enramadas de reflejos,  
nubes varadas y burbujas,  
sobre un fondo del ocre al brasilado,  
las sílabas de agua.

El instrumento de esa memoria son las palabras, nombrar es recordar y traer a la existencia (o “ver al mundo es deletrearlo”, como reza la frase que da título a este trabajo), por lo cual el verso se presenta como el puente o el nexo entre los recuerdos. Podemos ir viendo cómo, de esta manera, la memoria es, en las redes textuales que traman estos textos (López Velarde, Octavio Paz, Juan Villoro) una construcción discursiva o literaria, y la identidad (nacional o individual, siempre pensada como revisión de un pasado) por lo tanto también lo es.

Basado en el motivo del tiempo como río, de raigambre heracliteana y una de las bases de la poética de Octavio Paz, este poema cargado de referencias literarias, donde también aparece un patio de infancia y un pozo, donde las lecturas se presentan como parte del recuerdo personal, se imbrica en *El testigo* de modo solapado, sin ser nunca citado explícitamente pero aportando al hilado de la trama desde sus versos.

### ¿Cosmopolitismo o nacionalismo? La relectura de los Contemporáneos

Hay otro grupo de poetas que *El testigo* evoca todo el tiempo. Esta vez, como sucedía con “Pasado en claro”, no “cita” sus textos sino que los trae al cuerpo de la novela para presentarlos como *lectores* de López Velarde (lectores pioneros, que inauguraron los estudios sobre esa figura) y como *objeto de lectura crítica*. Los Contemporáneos son los poetas que Julio lee para escribir (en realidad, plagiar) su tesis de licenciatura.<sup>10</sup> Julio Valdivieso describe la prosa del verdadero autor de la tesis, un uruguayo, como plagada de adjetivos exuberantes, una escritura crítica con visos literarios que tiende a transformar a sus objetos de estudio en “personajes de una gesta rabiosa” con “atributos homéricos” (Villoro, 2012: 65). Mediante

---

10. Los Contemporáneos fueron un conjunto de jóvenes agrupados en torno a revistas como *La Falange* (1922-1923) y *Ulises* (1927-1928), pero sobre todo alrededor de la revista homónima, *Contemporáneos* (1928-1931). Sus libros culminantes son de la década del treinta. Su principal aporte a la poesía mexicana fue el de difundir las innovaciones del arte mundial, la denominada “modernización”, en estrecho diálogo con la generación española del '27. Sin embargo, fueron un “grupo sin grupo”, como los llama la novela y como ellos mismos se llamaban, en tanto nunca redactaron un manifiesto colectivo. Por eso la tesis de Julio se titula, sucesivamente, “Máquinas solteras de la poesía mexicana” y “Archipiélago de soledades” (así los definió uno de sus miembros, Xavier Villaurrutia) Los participantes más famosos del grupo fueron Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José Gorostiza, Salvador Novo, Carlos Pellicer y Enrique González Rojo, entre otros. Para seguir pensando los movimientos mediante los cuales las novelas contemporáneas releen una poesía anterior, se publicó en 2011 una novela de una escritora muy joven mexicana llamada Valeria Luiselli titulada *Los ingravidos* donde la protagonista, justamente, *relee* y estudia la obra de Gilberto Owen.

esta mención la novela propone que la crítica literaria, también, puede construir sus *mitos* de identidad y colaborar en el armado de héroes poéticos nacionales.

Durante la década del treinta, los Contemporáneos protagonizaron un debate que si bien no remitía directamente al concepto de identidad sí giraba en torno a la idea de “lo nacional”. En marzo de 1932, el periodista Alejandro Núñez Alonso realizó una encuesta entre los poetas Contemporáneos que inició la polémica mediante el siguiente interrogante: “La literatura en México ¿debe seguir un ritmo universal, mejor dicho europeo, o por el contrario debe ir hacia el último eslabón de la tradición literaria mexicana?” (Sheridan *apud* Houvenaghel, 2002: 46). Ellos representaban al grupo de los “cosmopolitas”, que traían los nuevos movimientos artísticos europeos y que buscaban una expresión mexicana en diálogo con la perspectiva occidental o universal, y se oponían a los “nacionales”, encabezados por Ermilo Abreu Gómez y Héctor Pérez Martínez, entre otros, para quienes la literatura se debía relacionar esencialmente con la realidad mexicana inmediata.

La polémica sobre Contemporáneos giró en torno al hecho de que su poesía raramente tocaba temáticas político-sociales, por lo cual, en el marco de una literatura “mexicana” que se definía por la poesía comprometida y la narrativa de la Revolución, eran tildados de europeizantes y extranjerizantes. No es casual, entonces, que Julio Valdivieso, suerte de alter ego de Juan Villoro, se interesara por estos autores que se opusieron a una literatura basada en el color local y en la temática nacional.

### *Una patria de la imaginación: Roberto Bolaño y los talleres literarios*

Si podemos coincidir en que la novela tiene tema eminentemente “literario”, es decir, en que la mayor parte de sus personajes son miembros del campo literario y en que se reflexiona constantemente en ella sobre la dinámica del ambiente intelectual, puede suponerse que en la representación de este espacio social hay un autor, si bien no citado, sí implícitamente aludido por *El testigo*. Aunque el azar de su nacimiento sitúa a Roberto Bolaño en la literatura chilena, es difícil negar que, tanto por su repercusión sobre el resto de los autores de la literatura mexicana como por las temáticas aludidas en muchos de sus cuentos y novelas (*Los detectives salvajes*, 2666, *Amuleto*, “Fotos”, etcétera), Bolaño ya forma parte de la tradición y del canon literario mexicano.

En el caso de Juan Villoro, puede decirse que Bolaño está dentro de la órbita de autores que han repercutido en su literatura. En el artículo “El copiloto del Impala”, compilado en *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia* de Celina Manzoni (2002b), Villoro dice:

*Los detectives salvajes* recupera un país único y espectral. En este sentido, *estamos ante una de las más brillantes novelas mexicanas*. Poco importa que alguno de nuestros presuntos paisanos diga “atasco” por “embotellamiento” o “guardabarros” en vez de “salpicadera”. A la distancia, *Bolaño atesoró una patria memoriosa hasta convertirla en atributo de su imaginación*. El resultado: un paisaje preciso y enrarecido, *la descolocada veracidad de la ficción* (78).<sup>11</sup> En la cita podemos identificar no solamente el movimiento mediante el cual Villoro instala a *Los detectives salvajes* como “novela mexicana” sino que también, a través de la relación que establece entre memoria e imaginación, propone la posibilidad de que la ficción engendre

---

11. Los subrayados son míos.

una “descolocada veracidad”, es decir, la construcción de una posible “patria literaria”. No mucho más es lo que estamos leyendo en *El testigo*. Asimismo, como *El testigo*, según Villoro *Los detectives salvajes* “es la aventura de un regreso. Roberto Bolaño ha vuelto, para siempre, a la indescifrable realidad que por convención llamamos ‘México’” (79).

Tanto en *Los detectives salvajes* como en *El testigo*, hay personajes que viajan y van tras los pasos de un poeta (en Villoro, el poeta “real” López Velarde, en Bolaño, la poeta “inventada” Cesárea Tinajero) y también en ambas novelas asistimos al movimiento por el cual la prosa relee a la poesía. Del mismo modo, el tema del “taller literario”, tan presente en *El testigo*, es caro a Bolaño. En *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* los talleres de literatura son espacios infernales,<sup>12</sup> potenciales contenedores de asesinos seriales o realizables en casas donde mientras en los salones se discute literatura, en el sótano se tortura a presos políticos. En *El testigo*, si bien un poco menos apocalíptico en su propuesta, es notable el derrotero de fracasos que los integrantes del taller de Orlando Barbosa recorren. Ramón Centollo pasa de ser la promesa poética del grupo a un casi mendigo alcohólico, habla de “todos los que no sucedimos” para referirse a sus compañeros talleristas. El Vikingo Juan Ruiz termina aplicando los preceptos poéticos de Mallarmé a la producción publicitaria y a la “telebasura”, y Félix Roviroza involuciona de crítico reconocidísimo a asistente del magnate del espectáculo, Gándara.

Podemos ir viendo, entonces, cómo en esta gran máquina de lecturas y relecturas que es *El testigo*, para cada momento de la historia y de la vida de Julio hay un poema, una novela o, en su defecto, un autor que se corresponde. Vida y poesía establecen una trama de relaciones y la literatura aparece como *mediación* que permite experimentar lo real. Estamos ante una novela que *ostenta* sus lecturas y que se articula sobre un personaje protagonista que piensa su pasado y su presente a través de esas mismas lecturas.

Hemos recorrido una serie de textos con los que la novela no solo dialoga sino sobre los cuales se construye. Al menos a primera vista, pareciera que no hay una realidad que pudiera experimentarse sin apelar a esa memoria libresco-literaria que constituye a los personajes y, sobre todo, al protagonista. El regreso, entonces, que en un primer momento se presentaba como la posibilidad de revisar en el pasado la existencia de algún origen, identidad o verdad, se revela como un regreso a las lecturas. Al volver, frente a cada acontecimiento que México trae a su memoria o frente al cual lo sitúa, Julio *recuerda* alguna lectura: cuando piensa en Nieves, viene a su mente Octavio Paz, los habitantes de Jerez lo hacen pensar en los personajes fantasmáticos de Juan Rulfo, la hacienda de su familia le trae fragmentos de los poemas de López Velarde y recordar su época de universitario es rememorar a los Contemporáneos. Es decir, que en ese presunto origen ya hay una lectura o una interpretación. Tal vez es por eso que los tres fragmentos poéticos que sirven de epígrafes a la novela (K. Cavafis, A. Porchia y F. Pessoa) proponen la posibilidad de un regreso (al origen o al hogar) primero largo y, finalmente, al mejor estilo nietzscheano, *eterno*.

## Leer y escribir: identidades dislocadas

La figura del lector y la lectura como actividad no solamente están presentes en la trama de *El testigo* a partir de las citas de autores literarios variados que venimos evocando, sino que

.....  
12. En *Nocturno de Chile*, antes que de “taller literario”, sería necesario hablar de “veladas literarias” en casa de críticos o aficionados.

también hay otras actividades de lectura y hay otros lectores, otras escenas en donde la letra y la escritura están implicadas. En primer lugar, el archivo del tío Donasiano, como la gran memoria escrita de San Luis Potosí, recoge de modo fragmentario y desordenado millones de documentos frente a los cuales Julio aparece como el indicado por las expectativas colectivas para ordenarlos y clasificarlos, tanto para dar un sustento teórico al proyecto televisivo en torno a la Guerra Cristera y López Velarde como para intentar dar nuevas respuestas sobre el pasado mexicano en un momento de encrucijada política y cultural. En este sentido, el trabajo de lectura se transforma en otorgador de sentido y edificador de la historia. Dice Donasiano sobre el trabajo de Julio con el archivo: “Todo el mundo tiene historias pero muy pocos tienen destinos” (Villoro, 2012: 225). Como en “Pasado en Claro”, donde nombrar es traer a la existencia, el tío Donasiano es también un lector de “Los cominos”, dice la novela:

Quedaba claro por qué no había abandonado Los Cominos. Los accidentes del terreno, los brotes de las plantas, el reclamo distante de un pájaro eran el mundo que sabía leer. En ese entorno no podía mirar algo sin nombrarlo. Ciertos nombres de plantas o animales sólo existían en ese sitio, como un lenguaje en extinción (137).

En segundo lugar, hay en *El testigo* una serie de escenas asociadas a la caligrafía y a la escritura. La primera es aquella en la que se describe un castigo que Florinda le impone a Nieves por haber roto una jarra. Su tía le ata la mano izquierda a la espalda y la obliga a llenar un cuaderno con la frase “La letra es mi alma pura”. Si hay algo que Nieves *no* es a lo largo de la historia, es una muchacha “pura”; la novela la construye más bien como una adolescente díscola y rebelde, por lo cual puede decirse que, en el castigo, simbólicamente, *se compensa con la escritura lo que en la realidad ha fallado, fracasado o falta*. Tiempo después, Julio entiende lleno de espanto que su tía había obligado a Nieves a desaprender el uso de la mano izquierda (su mano hábil natural) y a aprender a escribir con la derecha. La segunda escena en realidad se divide en dos partes simétricas en las que, por igual, la escritura dota a Julio Valdivieso de una *vida vicaria*. Dentro de la serie de actos infames que definen su vida (entre los cuales está, además de este, acusar a su tía de adulterio) Julio plagia una tesis sobre la generación de los Contemporáneos. Esa tesis le permite viajar a Italia y consagrarse como profesor de literatura. En el presente de la novela, nuevamente Julio es “autor” de una escritura ajena cuando Constantino Portella escribe por él los informes para el Canal de Gándara. Es decir, se producen dos suplantaciones más, como la suplantación entre la mano derecha por la izquierda de Nieves. Podemos ver cómo en la novela la realidad en sí y la vida nunca aparecen sino mediadas por lecturas, como ya dijimos, pero también por escrituras. Se vive por experiencias volcadas en poemas ajenos, sí, pero también *se vive en y por escrituras ajenas*. La identidad, entonces, está siempre en un lugar dislocado: no en lo más propio del ser sino en la ajenidad de la escritura y la lectura. Dice Donasiano con respecto a un viejo amor: “Te hablé hace un rato de la chinita y sus brazos transparentes contra el sol. Esa imagen me cautivó antes en la Ligia de *Quo Vadis?*, una belleza pálida como un ánfora. Mi chinita era de otro barro, pero tal vez me gustó tanto porque ya venía leída” (451).<sup>13</sup>

13. Las referencias se van cruzando: Donasiano también podría haber recordado a la Ligia de López Velarde (2006), “la mártir de pestaña enhiesta” (219) de su poema “Treinta y tres”. Si en el pasado de Julio y en el campo intelectual las mediaciones son siempre literarias, en el caso de la actualidad que la novela relata, los nuevos encargados de construir la realidad son los medios masivos de comunicación. En el pasaje se ve una degradación: de la interpretación de la Revolución que puede brindar la poesía de López Velarde o los cuentos sobre la Guerra Cristera de Rulfo, se pasa a la telenovela *Por el amor de Dios*, cuya protagonista es la ridícula actriz Vlady Vey, y a un *reality* show acerca del rodaje y de la beatificación de López Velarde. El mundo del espectá-

La última escena de lectura, que cierra la novela, supondría una aparente contradicción con respecto a la omnipresencia de la cultura letrada o escrita que vengo identificando como predominante en *El testigo*. ¿Acaso al final de la novela Julio no emprende un camino de progresiva “desindividuación” por el que *abandona* ese pasado cargado de referencias bibliográficas para acercarse a algún tipo de esencialidad, originalidad ligada a la tierra, a lo natural, a esa mujer rústica que es Ignacia? De hecho, se dice que en ese momento Julio comenzará a “echar raíces” (451), en contraposición a Monteverde, que es el personaje “desarraigado” por excelencia de la historia. Desde que Julio regresa a “Los Cominos” para asistir al rodaje de la telenovela *Por el amor de Dios* emprende un camino de olvido de sus lecturas que culminará en la escena de la quema del archivo del tío Donasiano. Ese archivo, verdadera memoria escrita de San Luis de Potosí, se destruye y, al destruirse, libera de un gran peso a los personajes. El final trae una suerte de realidad “no mediada” por la literatura, acompañada de un hartazgo frente a la “cita” literaria. Cuando Constantino le dice a Julio: “Hablas como uno de mis personajes ‘La realidad imita...’, éste responde: “La realidad no da para más, Constantino” (337).

Sin embargo, al final de la novela (y me refiero a los párrafos finales, para ser más precisos), en el espacio menos pensado, la biblioteca reaparece. Julio llega a la casa de Ignacia y encuentra a su amante ayudando a escribir a su hijo. El protagonista queda fascinado ante la caligrafía redonda e infantil que lo atrae nuevamente al mundo escrito. Luego, Ignacia le da para beber agua de semillas y le pregunta a qué “sabe”: Julio responde “Sabe a tierra”. Y allí, en el lugar mismo donde el significado literal de la frase, su contenido, nos sitúa en el espacio de lo más local, identitario, original y radical (en el sentido de raíz) que es la tierra, se instala la cita literaria con la que *El testigo* se cierra. “Sabe a tierra”, lo sabemos porque la misma novela nos lo dijo en otro capítulo (Cf. 359), es lo que le responde Octavio Paz a Borges cuando éste le pregunta qué gusto tiene el agua de chíá que López Velarde nombra en “La suave Patria”. Como expresa claramente Ruisánchez Serra: “el virus de la cita aguarda; el niño escribe sus primeras letras y la cultura quemada, al parecer finalmente clausurada en tanto deuda, no acaba de cerrarse” (2008: 154).

Habría, sin embargo, otra línea de lectura (sí, otra más, en esta novela donde las lecturas y las escrituras proliferan y parecen no “cerrar” nunca) que puede ser el punto en el que mi hipótesis se quiebra y el libro puede ser leído de otra forma. Hay en *El testigo*, toda una serie de figuras que escapan a la omnipresencia libresca o de la cultura escrita: se trata de las sirvientas y de los peones como Eleno o Saturnino. En ellos se percibe una cultura oral que escapa al libro, son el archivo oral de la provincia. Cuando Julio le pregunta a Eleno si conoce los poemas que recita su compadre Librado en el teatro de Jerez, éste contesta: “Los libros no

---

culo también construye sus castillos sobre la historia y la ironía que la novela de Villoro maneja al respecto es grande. A esa situación irónica se le añade el hecho de que los fondos para filmar el proyecto parecen venir del narcotráfico. El Cártel del Pacífico quiere invertir en la zona de Los Cominos, perteneciente al Cártel de Juárez. Los narcos son descriptos como los modernos cristeros, hombres fanáticos capaz de invertir millones en el disparatado proyecto para ganar su salvación. Un dato muy peculiar que aparece en una crónica de Villoro sobre narcotráfico, “La alfombra roja” (2010), es que el grado de mitificación al que los narcos han llegado produjo el surgimiento de los llamados “narcocorridos”. Las radios los pasan y las antologías de literatura los incluyen, según Villoro. Si se realiza una búsqueda en *YouTube*, la mitificación de los personajes del narco no solo se vehiculiza en la composición de estos “narcocorridos”, sino también en el magnífico despliegue de efectos especiales de corte hollywoodense que se invierte en sus videoclips, los cuales coronan el proceso de construcción heroica de estos nuevos “cristeros” contemporáneos.



son mi fuerte. He cargado todos los de su tío y sé lo que pesan. Nada más” (455). Asimismo, al ser el “archivo oral”, los sirvientes ponen en escena los hechos “crudos”, descarnados, sin la mediación poética de la palabra literaria o de los medios masivos de comunicación y, por la cantidad de información que acumulan, son el lugar del posible regreso ominoso de lo reprimido. Esta característica los convierte en seres siniestros para los patrones (es esto, por ejemplo, lo que sucede con Vivian, la criada de Julio en el DF, o con Fulgencia, la sirvienta que delata su amorío con Nieves). Sin embargo, si algo nos enseña la escena del radiostato donde se oye la “tos” de López Velarde en el capítulo seis de la primera parte del libro, es que ese registro oral es inaccesible. La voz real (donde se espera escuchar un secreto) es irrecuperable, y por ende, solo quedan los textos.

## Anotaciones finales

Repasemos: un hombre viaja de regreso a México y a su pueblo natal, San Luis Potosí, en busca de explicaciones sobre su pasado y sobre el pasado de su país, las cuales pretende encontrar en esa tierra de origen y en una serie de documentos (el archivo de Donasiano) cuya lectura y ordenamiento no logra realizar. Sin embargo, al volver, solo se encuentra con su propia biblioteca y con las mediaciones contemporáneas de lo real (por ejemplo, la de los medios de comunicación).

Mediante el concepto de lectura y de texto que instaura, *El testigo* se ubica en las antípodas de las concepciones esencialistas acerca de la superficie y la profundidad que leíamos en *El laberinto de la soledad* y otros ensayos del “ser nacional” latinoamericano. A diferencia de Octavio Paz, en Villoro el regreso al pasado no es un regreso a la profundidad (la raíz, la entraña, la filiación) sino *un regreso a la superficie*. ¿Por qué? Porque es un regreso a la literatura, fenómeno *superficial* por excelencia, no en el sentido de banal o frívolo sino porque se trata de un acontecimiento puramente lingüístico, un tejido de signos debajo de los cuales no hay nada a interpretar o no hay un sentido último a develar.<sup>14</sup> Al final del viaje de Valdivieso, no hay una profundidad ideal y primigenia sino que la profundidad es, como decía Foucault, “restituida ahora como secreto absolutamente superficial” (s/a: 39): la realidad (individual y nacional, pasada y presente) es una red de textos, de tramas de interpretación, de documentos esperando ser leídos.

---

14. En este punto sería necesario hacer referencia a un abanico amplio de cierta teoría literaria, por comodidad denominada “posmoderna”, que sostiene una concepción de la literatura en este sentido (Susan Sontag, Roland Barthes, Michel Foucault, etcétera).

## Bibliografía

- BAJTÍN, Mijail. 1988. “La palabra en Dostoievski”. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D.F.: FCE.
- CELORIO, Gonzalo. 1999. *Y retiemble en sus centros la tierra*. Barcelona: Tusquets.
- FOUCAULT, Michel. s/a. *Nietzsche, Freud, Marx. Eco*. N° 113/5. Bogotá.
- HOUVENAGHEL, Eugenia. 2002 “Alfonso Reyes y la polémica nacionalista de 1932”. *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*. N° 22, 45-56.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón. 2006. *Poesía y poética*. Caracas: Ayacucho.
- PAZ, Octavio. 1965. “El camino de la pasión: Ramón López Velarde”. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 67-130.
- \_\_\_\_\_. [1974]. “Pasado en claro”. <<http://www.poesi.as/op16001.htm>> [Consulta: 18 de octubre de 2014].
- \_\_\_\_\_. 1995 [1950]. *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a el laberinto de la soledad*. México D.F.: FCE.
- REAL DE AZÚA, Carlos. 1986. “Modernismo e ideologías”. *Punto de Vista*. Año X, N° 28.
- REYES, Alfonso. 1995 [1915]. “Visión de Anáhuac”. *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. II. México, D.F.: FCE, 13-34.
- RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón. 2008. “Hacia la lectura ética de *El testigo* de Juan Villoro”. *Literatura mexicana XIX*. N° 2, 143-155.
- SPERANZA, Graciela. 2012. “Prólogo: Atlas de Atlas”. *Atlas portátil de América Latina*. Buenos Aires: Anagrama, 9-19.
- VILLORO, Juan. 2000. “La realidad no tiene obligación de parecer verosímil”. Entrevista realizada el 2 de junio en la 59ª Feria del Libro de Madrid. Entrevistador: Ignacio Echeverría. <[http://elpais.com/diario/2000/06/02/cultura/959896804\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/06/02/cultura/959896804_850215.html)> [Consulta: 20 de octubre de 2014]
- \_\_\_\_\_. 2001 [2000]. “Iguanas y dinosaurios: América Latina como utopía del atraso”. *Efectos personales*. Barcelona: Anagrama, 107-115.
- \_\_\_\_\_. 2002a. “El cielo artificial” (Conferencia leída en el festival *MEXartes-berlín.de*). <<http://www.mexartes-berlin.de/esp/prog/index.html>> [Consulta : 20 de octubre de 2014]
- \_\_\_\_\_. 2002b. “El copiloto del Impala”. En Manzoni, Celina (ed.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 77-79.
- \_\_\_\_\_. 2003. “El eterno retorno de la mujer barbuda”. *El Malpensante*. N° 47. <[http://elmalpensante.com/articulo/1780/el\\_eterno\\_retorno\\_a\\_la\\_mujer\\_barbuda](http://elmalpensante.com/articulo/1780/el_eterno_retorno_a_la_mujer_barbuda)> [Consulta: 20 de octubre de 2014]

\_\_\_\_\_. 2008 [2007]. *Los culpables*. Buenos Aires: Interzona.

\_\_\_\_\_. 2010. “La alfombra roja”. *El Malpensante*. N° 105. <[http://elmalpensante.com/articulo/825/la\\_alfombra\\_roja](http://elmalpensante.com/articulo/825/la_alfombra_roja)> [Consulta: 20 de octubre de 2014]

\_\_\_\_\_. 2011 [1997]. *Materia dispuesta*. Buenos Aires: Interzona.

\_\_\_\_\_. 2012 [2004]. *El testigo*. Buenos Aires: La Página.

\_\_\_\_\_. s/a. “Mexicamérica: La frontera de los ilegales. La literatura y la frontera”. <<http://www.zonezero.com/magazine/essays/distant/zmexi.html>> [Consulta: 20 de octubre de 2014]

ZAID, Gabriel. 1997. “López Velarde reaccionario”. *Tres poetas católicos*. México, D.F.: Océano, 182-201.