

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

Juan Villoro: cuatro cuentos y un guión cinematográfico

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR

INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA E HISTORIA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

HERNÁNDEZ MENDIOLA GONZALO

ASESOR: MTRO. JORGE OLVERA VÁZQUEZ

MÉXICO, D.F.

NOVIEMBRE 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Flor, Gonzalo, Leslie, Ernesto y Bruno
por la vida, la sabiduría, el ímpetu, el orgullo y la alegría.*

A la mujer que con su fe veló por este sueño.

*A nuestro Gladiador,
in memoriam.*

*Podemos perdonar a un hombre el haber hecho una
cosa útil mientras que no la admire. La única disculpa
de haber hecho una cosa inútil es admirarla intensamente.
Todo arte es completamente inútil.*

Oscar WILDE

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULOS	
I. Juan Villoro	8
A. La originalidad estilística	14
B. Elementos y recursos narrativos	20
II. Villoro: puro cuento	31
A. El descubrimiento de una historia	33
a. La cotidianidad, un entorno que damos por dominado	37
b. El trasfondo inadvertido, la atmósfera sugerente	41
c. El humor y la ironía	48
B. Cuatro cuentos y un corolario	61
a. La ciudad, un escenario conocido: “Después de la lluvia”	63
b. La mujer y la fatalidad: “La orilla equivocada”	69
c. El ser fracasado y el autodesprecio: “La alcoba dormida”	78
d. La narración triste y las pequeñas derrotas: “Orden suspendido”	84
e. Virtud de maduración y fidelidad	89
III. Villoro interdiscursivo	94
A. Literatura y cine: ¿cuento <i>vs.</i> guión?	98
B. El guión de la película <i>Vivir mata</i>	104
CONCLUSIONES.	117
BIBLIOGRAFÍA	119
APÉNDICE	124

TABLA DE ABREVIATURAS

ARS: Juan VILLORO. *Albercas*

LCS: Juan VILLORO. *Los culpables*

LCP: Juan VILLORO. *La casa pierde*

LNN: Juan VILLORO. *La noche navegable*

VVM: Guión de la película *Vivir mata*

Para una rápida ubicación de las fuentes estudiadas a las que nos referimos constantemente, se citarán las siglas de cada obra y a continuación el número de la página (sobre el cuerpo de tesis) que corresponde al texto citado.

INTRODUCCIÓN

Juan Villoro es un autor contemporáneo que escribe principalmente crónica, ensayo y cuento. Ha escrito novela e híbridos de crónica y cuento, guión para cine y recientemente su primera obra dramática. También ha sido traductor, locutor de radio, comentarista deportivo, reportero y articulista. Ha escrito un gran número de relatos para niños y algunas novelas.

Aunque es un autor que en fechas recientes ha sido reconocido por su obra literaria y ha obtenido numerosos premios se ha escrito muy poco de él. La crítica apenas lo empieza a tocar con la seriedad que se merece y las entrevistas son —principalmente— las fuentes de acercamiento a este escritor tan prolífico. En cuanto a la investigación académica, afortunadamente ya existe un trabajo de titulación anterior a éste; se trata de una tesis de licenciatura de una de sus novelas y, que por lo tanto, no tiene una relación estrecha o semejanza con la investigación que ahora nos compromete. Sin embargo, sí será nuestro antecedente, en la medida de lo posible, para apuntalar nuestra teoría.

“Juan Villoro: cuatro cuentos y un guión cinematográfico” pretende mostrar de manera panorámica la trayectoria de este autor y las características de su narrativa; sin dejar de hacer un estudio crítico y formal de su género más logrado: el cuento. Revisaremos cuatro muestras que nos ayuden a distinguir las etapas que justifican su trayectoria literaria y las principales temáticas que invariablemente están presentes en ellas. Aunado a esto pretendemos relacionar su experiencia cuentística con su trabajo cinematográfico, en particular con su participación en la elaboración del guión de la película *Vivir mata*.

Este trabajo se sustentará en un análisis interdiscursivo, que pretende ir construyendo las semejanzas estilísticas, estructurales y temáticas que vinculan su obra cuentística con la cinematográfica. A partir de este punto lanzaremos algunas hipótesis:

1. Juan Villoro es un escritor contemporáneo que se distingue por una original estilística.

2. A partir de los elementos y recursos narrativos que caracterizan a nuestro autor, distinguir los tópicos que invariablemente aparecen en cada una de sus etapas.

3. Juan Villoro es un escritor al que se le puede estudiar desde la interdiscursividad, partiendo del estilo empleado en sus cuentos que se aprecia en su trabajo cinematográfico.

Los cuentos seleccionados pertenecen a cada uno de sus libros, que para nosotros representan diferentes etapas de su trayectoria cuentística. El guión de la película *Vivir mata* lo hemos conseguido de manos del autor, pues éste nunca se publicó para venta o consulta; en III.B. profundizaremos al respecto y justificaremos la inclusión del Apéndice que contiene algunas muestras materiales del guión y que nos permitirán observar el trabajo cinematográfico de nuestro autor.

Lo anterior propone una seria metodología que busca dejar un antecedente formal para los próximos estudios que se hagan de este prometedor autor; no obstante, antes de pretender dejar bases indiscutibles sobre él, este celoso trabajo es una invitación a la lectura y a la interpretación que cada lector pueda encontrar en su obra, tanto cuentística como cinematográfica.

I. JUAN VILLORO

Juan Villoro nació en la ciudad de México el 24 de septiembre de 1956. Estudió la licenciatura en sociología en la Universidad Autónoma Metropolitana, en el plantel Iztapalapa y fue alumno del taller de narrativa de agosto Monterroso. Condujo el programa de Radio Educación, “El lado oscuro de la luna”¹ de 1977 a 1981 y fue agregado cultural en la Embajada de México en Berlín, dentro de la entonces República Democrática Alemana, de 1981 a 1984.²

Fue director del suplemento “La Jornada Semanal” de 1995 a 1998. Además de impartir talleres de creación literaria y cursos en instituciones como la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Nacional de Bellas Artes, ha colaborado en las revistas *Cambio*, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Universidad de México*, *Crisis*, *La Orquesta*, *La*

¹ Quizás no hace falta decir que esta referencia es demasiado obvia al álbum *The dark side of the moon* de Pink Floyd y al que hace alusión directa de alguna de sus canciones en cuentos como “Después de la lluvia”, que se analizará en II.B.a. Villoro como se verá tiene, entre otras pasiones, la música rock. Se puede leer su crítica musical en diferentes publicaciones, principalmente en el tiempo que colaboró en el *Unomásuno* y del que se desprende su trabajo *Tiempo transcurrido. Crónicas imaginarias*, del que se hablará un poco en I.A.

² Cf. “La estatua descubierta”. Este cuento es un claro ejemplo de la experiencia literaria de Villoro y de lo que algunos críticos como Barthes llaman la “etimología personal” que cada autor inconsciente o conscientemente deja en sus textos. *Vid.* Roland BARTHES en *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI, 2000.

Palabra y el Hombre, Nexos, Vuelta, Proceso, Letras libres y Pauta, de la cual fue jefe de redacción, así como en los periódicos y suplementos *La Jornada, Uno más uno* y *Milenio*, entre otros.

Además de su labor periodística donde destacan sus artículos de literatura, ha escrito también sobre rock, fútbol y cine. Fue profesor de literatura en la Universidad Nacional Autónoma de México y profesor invitado en la Universidad de Yale, en Boston, y en la Universidad Pompeu Fabra. Una de sus grandes pasiones, el fútbol, lo ha llevado como enviado especial a las copas del mundo desde 1990, por lo que ha publicado numerosos artículos y relatos con temas futbolísticos.³

De 1976 a 1977 fue becario del INBA en el área de narrativa y del Sistema Nacional de Creadores Artísticos de 1994 a 1996. Obtuvo el premio Cuauhtémoc de traducción en 1988, el Premio Xavier Villaurrutia en 1999, el premio Herralde, el premio IBBY en 1994 y en marzo de 2008 el premio Antonin Artaud en la embajada de Francia por su más reciente libro de relatos, *Los culpables*.

Entre sus obras más representativas encontramos los libros de crónicas *Tiempo transcurrido, Palmeras de la brisa rápida, un viaje a Yucatán, Safari accidental, Dios es redondo*; de cuento, *La noche navegable, El cielo inferior, Albercas, La casa pierde, Los culpables*; de literatura infantil, *Autopista sanguijuela, El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica, El té de tornillo del profesor Zíper, Baterista numeroso, Las golosinas secretas*; de ensayo, *Los once de la tribu, Efectos personales, Domingo breve, Funerales preventivos: fábulas y retratos (ensayos políticos acompañados por caricaturas de Rogelio naranjo, De eso se trata*, de novela, *El disparo de argón, Materia dispuesta, El*

³ *Dios es redondo*, un libro dedicado completamente a este deporte, indaga en la pasión futbolística, no es periodismo deportivo ni historia del fútbol. Lo que hace en él nuestro autor es, a partir de la manera en que un escritor encara las emociones y las pasiones colectivas, tratar de indagar por qué el fútbol le atañe a tanta gente, por qué les interesa, por qué otros lo repudian y cuáles son las zonas donde nosotros de manera colectiva podemos organizar estas emociones. *Vid.* VILLORO Juan. *Dios es redondo*. México, Planeta, 2006.

testigo, *Llamadas de Amsterdam*, de traducción, *Engaños*, cuentos de Arthur Schnitzler, *El general*, de Graham Greene, *Memorias de un antisemita* de Gregor von Rezzori, *Aforismos*, de Georg Christoph Lichtenberg. Ha escrito los guiones para cine *El mapa movedizo* y *Vivir mata* —este último se logró filmar bajo la dirección de Nicolás Echevarría y del cual nos ocuparemos en esta investigación—. Recientemente incursionó en el género dramático con la obra titulada *Muerte parcial*, bajo la dirección de Regina Quiñones. En la actualidad publica todos los viernes una columna en el periódico *Reforma*.⁴

Para ubicar mejor la narrativa de Villoro es indispensable delimitar un contexto donde se ha desarrollado su creación literaria. Esta panorámica —posiblemente arbitraria— no pretende hacer un recuento de historia de la literatura del último cuarto del siglo XX y continuar con lo que va del presente, sino mencionar posibles paralelismos, escuelas, influencias o corrientes que comparte nuestro autor.

Una de las influencias y maestro de Juan Villoro fue el escritor Augusto Monterroso. En 1959 publica *Obras completas (y otros cuentos)*, en 1969 *La oveja negra* y en 1972 *Movimiento perpetuo* (ya se mencionó que Villoro estuvo en su taller de creación literaria). José Emilio Pacheco publica en 1981 *Las batallas en el desierto*.⁵ Otro de los autores que están presentes en la narrativa de Villoro es Jorge Ibargüengoitia; su sentido del humor, basado en la ironía, el sarcasmo y la crítica visceral provocan la risa del lector. En casi todas su obra podemos leer

⁴ Es importante hacer una aclaración en este momento acerca de las publicaciones de nuestro autor que mencionamos en este trabajo. Existen distintas publicaciones de cuento de Villoro que consideramos *menores*, como aquella de *Zeppelin compartido*, *El mariscal de campo* o la misma *Alcoba dormida* que publicó la UNAM en el 2000, porque contienen solamente algunos cuentos que aparecerán posteriormente en *La noche navegable* y *La casa pierde*, respectivamente.

⁵ Emiliano GOPAR, en su tesis de licenciatura: *Una lectura de materia dispuesta de Juan Villoro a partir del análisis de la figuración irónica producida por la perspectiva narrativa* hace una comparación acertada entre esta novela de Pacheco y *Materia dispuesta* de Villoro. Como se aprecia en su trabajo, no es gratuita la referencia literaria que caracteriza a los personajes principales de ambas novelas.

el sentido humorístico; por ejemplo, *La ley de Herodes*, *Maten al león*, *Dos crímenes* y *Los relámpagos de agosto*.

Carlos Monsiváis es fiel seguidor del lenguaje irónico en su escritura. En lo que escribe se mezcla lo real con la ficción; por ejemplo, en 1970 se publica *Días de guardar* donde hace de la crónica un espacio literario libre.

La Onda fue un movimiento literario que buscó abordar la contracultura norteamericana. Sus exponentes principalmente buscaron retratar la vida de los jóvenes, usando su lenguaje y demostrando sus inquietudes; el rock, las drogas, la liberación sexual y la ruptura del orden social. Éstos fueron los temas recurrentes de escritores como Gustavo Sainz y José Agustín. El lenguaje que emplea este movimiento es principalmente humorístico y jovial, pues su principal intención es introducir a los adolescentes a la literatura mexicana. Villoro no fue la excepción. Resulta curioso como en varias entrevistas no pierde la oportunidad —cuando se lo preguntan— para hablar de su identificación con la novela *De perfil*, donde básicamente cuenta cómo, al parecer, en sus páginas encontraba pasajes de su vida, tan similares, que sospechaba que José Agustín había escrito la novela pensando en él.

La noche de Tlatelolco, escrita por Elena Poniatowska en 1971 retrata el movimiento estudiantil. En ella la voz narrativa es la de los oprimidos y marginados de la ciudad, tono que conservará en *Hasta no verte Jesús mío* donde las víctimas de la represión son sus principales personajes. Otros autores como Agustín Ramos, Fernando del Paso, Juan García Ponce y Jorge Aguilar Mora también abordaron el tema del 68. Pero fue *El apando* de José Revueltas quien, prisionero en el palacio negro de Lecumberri, escribe la novela que mostró el terror infundido por la fuerza opresora que invade y carcome simultáneamente la vida de los presos políticos.

Luis Zapata publica en 1979 *El vampiro de la colonia Roma* tratando un tema homosexual; Ignacio Trejo Fuentes retrata en 1990 la marginación de la sociedad en *Crónicas romanas*; y Armando Ramírez renueva en 1972 el género picaresco con *Chin Chin el teporocho* y en 1983 con *Tepito*. Más tarde José Joaquín Blanco nos impresiona con la fascinación del habla popular en *Calles como incendio* publicado en 1985.

Un grupo de escritores que últimamente se han preocupado por ofrecernos una literatura llena de humor e ironía son Alejandro Rossi, Manuel Mejía Valera, Lazlo Moussong, Agustín Monsreal, Bárbara Jacobs y Hugo Hiriart, por mencionar algunos. En sus trabajos sobre cuento mexicanos contemporáneo,⁶ Lauro Zavala menciona otros recursos como el tono coloquial, la articulación irónica de la expresión íntima con el contexto cultural de los personajes, dejando estos últimos de ser tratados como arquetipos, al ser tamizados por una subjetividad que los personaliza, no importando que se trate de quienes han sido objeto de cualquier clase de lugar común (como las mujeres, los escritores, los locos), o bien al tratarse de un elemento claramente estereotípico como la ciudad, pues ésta adquiere una identidad entrañable, individualizada por la perspectiva de cada autor.

Algunos autores han explorado al individuo en situaciones incómodas como el exilio; por ejemplo, Federico Patán en *Nena, me llamo Walter* (1985); otros como Enrique Serna exploran en su obra los sentimientos mal sanos y escondidos de las relaciones humanas, las pasiones turbias, los odios, los amores; Ignacio Trejo Fuentes en sus *Crónicas romanas* nos muestra al individuo corrompido: el ratero, el asesino, el violador, la golfa; *Un hombre cerca*, de Silvia Molina, explora el desfallecimiento de la institución familiar desde la mirada femenina.

⁶ p. ej. Lauro. ZAVALA. *Paseos por el cuento mexicano*. México, Nueva imagen, 2004., y Lauro. ZAVALA. *Relatos mexicanos posmodernos*. México, Alfaguara, 2001.

Hay autores que en su quehacer literario continúan con una denuncia política contra el gobierno, entre ellos Héctor Aguilar Camín con *Morir en el Golfo*, Salvador Castañeda en *¿Por qué no dijiste todo?*, o el mismo Juan Villoro en *El disparo de argón* donde habla abiertamente de la corrupción política y social de nuestro país.

La ciudad de México aparece en la narrativa de varios autores como un tema recurrente, incluso obsesivo, desde mediados de siglo. Como muestras están *Y retiemble en sus centros la tierra* de Gonzalo Celorio; *La banda de los enanos calvos* de Augusto Mosreal; o *Materia dispuesta* de nuestro autor.

A muy grandes rasgos este es un humilde panorama de la literatura de los últimos años. Para concluir con ella mencionaremos algunas de sus características generales que están presentes en la cuentística de Villoro: el lenguaje de los personajes marginados, tendencia hacia lo popular, la presencia de la cultura de consumo, mayor participación de la figura femenina, la irreverencia hacia las instituciones, la crónica urbana, el privilegio de los espacios urbanos sobre los rurales, la diversidad sexual, el erotismo, la desmitificación de versiones históricas, la tendencia hacia la parodia, la combinación de géneros y una fuerte inclinación hacia el humor y la ironía.

A partir de aquí podemos vislumbrar cuáles son los escritores que posiblemente influyeron en la obra de nuestro autor, aquellos con los que comparte estilos y que juntos pertenecen a una corriente o movimiento llamado posmodernismo literario.⁷ A continuación trataremos de distinguir las diferencias entre autores con una narrativa y estilos similares al de Villoro, esto para proponer una originalidad en su estilo y diferenciar los elementos y recursos narrativos que caracterizan su obra cuentística.

⁷ Lauro ZAVALA en *Paseos por el cuento mexicano*. México, Nueva imagen, 2004. pp. 17.

A. LA ORIGINALIDAD ESTILÍSTICA

Una de las características principales en la prosa de Villoro es su lenguaje, sutilmente humorístico y extremadamente preciso. Guillermo Samperio reconoce en su narrativa un delirio de recursos formales como la ironía, el juego de palabras y el chispazo festivo. Es, sin duda, uno de los escritores hispanoamericanos más originales y versátiles de nuestro tiempo. A partir de su primera publicación: *La noche navegable* (1980) no ha dejado de escribir ficción y se puede decir que casi ha incursionado en todos los géneros.⁸ Tal versatilidad lo acreditan como un escritor que independientemente del formato en el que se desenvuelva, casi nunca defrauda al lector culto y exigente.

Su necesidad de escribir literatura surgió en él después de leer *De perfil* de José Agustín. Sus primeras creaciones en el terreno literario fueron tres cuentos incluidos en *Zeppelin compartido*, que fue una antología del taller dirigido por Miguel Donoso Pareja; es ahí, en esa publicación, donde se inicia su carrera como escritor.

Juan Villoro menciona que los orígenes de su literatura pertenecen más a la cultura popular; es decir, creció sin una infancia libresca: viendo televisión y cine, escuchando rock y las crónicas deportivas de Ángel Fernández y del Mago Septiem, “leyendo historietas y periódicos, y que a diferencia de sus escritores contemporáneos que se acercaron a la

⁸ Aunque Villoro nunca ha tenido la intención de incursionar en el género poético, alguna vez publicó un soneto que se llama “Góngora de remate” y que en palabras de su autor es la historia de un futbolista sumamente exagerado que caracolea y caracolea en la cancha y sostiene el balón en su empeine, como si fuera el mundo mismo. Es un Góngora del área chica que hace florituras de lo más barrocas.

literatura por medio de los clásicos, él encontró sus primeros contactos —sin saberlo aún— en la narratividad cotidiana”.⁹

Villoro, en su primer libro de ensayos: *Efectos personales*, confirma su biografía más íntima y razona sobre sus pasiones estudiando la obra de narradores iberoamericanos y europeos que se convirtieron en sus señas de identidad: Rulfo, Monterroso, Pitol, Fuentes, Arthur Schnitzler, Vladimir Navokov, Calvino, Burroghs, Thomas Bernhard.

A los 16 años escribió tres cuentos que se publicaron en *Zapelin compartido* y pasados los 20 termina *La noche navegable* que lo publicó Joaquín Mortiz en su serie “El Volador”: “Esperé dos años a que se publicara [...] con la misma paciencia con que lo hubiera hecho para debutar en el Botafogo de haber sido futbolista”, declara Villoro, manifestando su ya conocida vocación frustrada.¹⁰ Años más tarde Fernando Benítez y Humberto Batiz lo contratan para que hiciera crítica musical en el suplemento *Sábado del Unomásuno*. Ahí escribe sus famosas crónicas “La rebelión gandalla” y “Crónicas de los setentas”, que después se publicarán con otras en *Tiempo transcurrido*.¹¹

Para ese entonces Villoro, como algunos autores nacidos en los cincuenta, es ya mencionado por la crítica y aparece en las antologías de cuentistas jóvenes mexicanos. Por ejemplo Luis Leal lo sitúa junto con Oscar de la Borbolla, Felipe Garrido, Guillermo Samperio y Daniel Sada,¹² refiriéndose a él como un representante de las tendencias

⁹ Segio CORREA en “Juan Villoro: entre los pies y la cabeza”. *BBC Estudio 834*. BBC Mundo.com. Berlin, Alemania, viernes, 4 de agosto de 2006. Publicada en:
http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_5242000/5242270.stm

¹⁰ Pedro Angel PALOU. “Juan Villoro: sueños y representaciones”. *Vivir del cuento: la ficción en México*. Coord. Alfredo Pavón. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.

¹¹ Juan VILLORO. *Tiempo transcurrido (crónicas imaginarias)*. México, SEP/CREA/FCE, 1986.

¹² Luis LEAL. “El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad” en Alfredo Pavón *et al. Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*. Ed. Prol. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala, UAT/UAP/INBA/CNCA, 1991. p. 41.

narrativas que constituyen el relato alrededor de las últimas manifestaciones culturales y que, aprovechándose de los *mass media*, transforma a las personas en autómatas, pues son un producto más de la excesiva mecanización de la cotidianidad.¹³

Dentro de la actual cuentística mexicana, Villoro pertenece por edad a la misma generación de escritores como Francisco Hinojosa, Emiliano González, Carmen Boullosa y Emiliano Pérez Cruz. Por algunos es considerado como el más apreciable heredero de la Onda. Si bien nosotros también podemos encasillar a un autor por su generación o estilo narrativo, también podemos de manera más razonable destacar aquellas diferencias que lo separan de esos mismo grupos.

Es cierto que la narrativa de Villoro se puede rastrear desde los textos que lo influenciaron, también hay que reconocer que desde su primera publicación: *La noche navegable*, “se reconocen características peculiares que la destacan de sus precedentes narrativos”, como bien dice Mónica Bernal.¹⁴ Y continúa diciendo que las huellas de los “onderos” son claras en este primer libro; sin embargo, el tono personal e intimista que pone en evidencia las relaciones sentimentales de amistades y de pareja —la mayoría conflictivas— (como lo veremos en II.B.d.) se mantiene casi por sistema hasta los últimos relatos de *Los culpables*.

Una firme características de la prosa de Villoro son sus personajes, que por llamarlo así, son estereotipos de un grupos social claramente identificable: la clase media urbana; aunque no necesariamente los nacidos en el D.F., sino todos aquellos que han elegido este lugar para vivir.

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ Mónica BERNAL. “La voz en el espejo: reflejos de la narrativa de Juan Villoro” en *Vivir del cuento: la ficción en México*. Coord. Alfredo PAVÓN. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999. p. 68.

Algunos críticos como Christopher Domínguez ponen en duda la originalidad de nuestro autor, basando su juicio en una serie de opacas comparaciones con los escritores de la Onda, diciendo que lejos de aportar algo novedoso a su literatura la dejan en “un costumbrismo que asume pocos riesgos”.¹⁵ Esto en parte es cierto; hay que considerar la originalidad como el valor más apreciado de la literatura, pero hay que tomar en cuenta la continuación y la profundización de los cánones literarios —hablando específicamente del movimiento de la Onda— que nutre las producciones que se derivan de ellos y que aporta novedad al punto de volverse original. En el caso de nuestro autor, la originalidad consiste en la construcción del discurso; si bien algunos de sus temas son comunes, el lenguaje no lo es; es decir, su voz narrativa.

La voz narrativa de la que hablamos es aquélla que a diferencia de otros tipos de discursos es la voz que produce la ficción; es decir, la que presupone grados de inventiva. Por lo que el autor de una obra literaria es un escritor que se enfrenta a sí mismo para crear una voz o voces distintas a las suyas. Es la voz de quien a creado una realidad que ya no le pertenece, separada del escrito real. Las voces que usualmente Villoro ocupa en sus cuentos están en primera o tercera persona, cada uno cumpliendo la manera de relatar y de ver la historia; es, por llamarla de otra forma, la mirada del narrador.

Lo importante es reconocer aquellas observaciones que pueden no ser propiedad del personaje, siendo ahí donde puede interferir la voz del autor. En la prosa de Villoro es posible encontrar voces que no son exclusivas de la lógica narrativa sino de un mundo extraliterario, pues pertenecen a la complicidad entre autor y lector.

¹⁵ Cf. *La Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Selección, introducciones y notas de Christopher Domínguez. México, Fondo de Cultura Económica. 1996. p. 502.

El empleo del humor y la ironía, ya sea en un narrador neutro (en tercera persona o heterodiegético) o en primera persona o autodiegético, surgen en su narrativa cuando el punto de vista del enunciador se aleja del personaje y del texto mismo. Para Bernal, Villoro es “[...] irónico, en cierta medida sarcástico, propietario de un humor corrosivo bastante eficaz que conserva su frescura debido a la consistencia que posee al plantear frases directas, en algún sentido desnudas, pero que dejan entrever la firmeza narrativa de una prosa segura”.¹⁶

La prosa de Villoro lleva al lector por caminos complicados, llenos de paisajes realistas y surrealistas que devienen en la historia, la literatura, las crónicas y sus vivencias. Sus historias están acompañadas por la jovialidad de su lenguaje, las ideas y las imágenes. Su prosa es ágil, concreta y sugerente, que no escatima en provocar la risa en sus lectores, la contemplación y la desilusión también; en otras palabras, le gusta jugar con las situaciones.

La facilidad con la que se leen los relatos de Villoro, había ensombrecido un tanto su trabajo frente a la crítica, pues el ritmo que impone su estilo a menudo deja pasar al lector el tenaz trabajo literario que lo soporta: “Su prosa es impertinente, que no rinde su profundidad crítica a la ligereza de un ritmo narrativo indispensable para trasladar al lector a un mundo en el que la verdad tangible se desmorona frente a la agudeza del juicio literario”.¹⁷

Otra de las características que el mismo Villoro considera atractivo de sus narraciones es “la indagación sobre el sistema escatológico decadente que viven a diario las

¹⁶ BERNAL, *ob. cit.*, p. 69.

¹⁷ Alvaro ENRIGUE. “La alcoba dormida” en *Vuelta*, abril de 1993, núm. 197. pp. 46-47.

víctimas de la ciudad de México”;¹⁸ por ejemplo, en el cuento “La alcoba dormida” el narrador se refiere a ella de la siguiente manera:

Recordé mi primera caminata por las calles del centro, entre ciegos y vendedores andrajosos. Vi a una mujer enorme, sucia, muy rubia, orinar incansablemente en la banqueta; vi a un oso llagado bambolearse al compás de un pandero; vi a una anciana que sostenía una vitrina con gelatinas plagas de moscas; vi a los desempleados en el patio de la Catedral, vi sus herramientas en el piso, junto a un gato muerto, y no me atreví a decir que la capital de mi país era una mierda (*LCP* p. 150).¹⁹

Sus relatos tratan de descifrar una parte —ínfima o grandiosa— de la vida de sus personajes. Los personajes de Villoro se ven afectados por situaciones concretas a través de las cuales el autor juzga irónicamente a la realidad:

La vida se aficionó al fútbol americano en mi familia. Con frecuencia me sentía como un corredor que recibe el balón en *tercero y diez* y tiene que atravesar la línea de golpeo de los Acereros de Pittsburgh. Cuando mis papás olieron algo que no sabía si era marihuana o cigarros Carmelitas, recurrí a una patada de despeje: acepté volver al pueblo y fingí que aún me divertía jugando *adivínalo con mímica* (*ARS* p. 82).

La comparación recurrente ilumina los puntos en que la realidad hace crisis y distancia al ser del debe ser. Sus personajes están hechos con una ternura difícil de ocultar, nada que ver con el sentimentalismo, que conquistan al lector con dosis de humor y sufrimiento. Esta conquista se obtiene por el uso acertado de la ironía del narrador, que ya sea en primera o tercera persona logra observar rasgos y sentimientos de él mismo o de otros tan opuestos como el amor y el odio, o relaciones de traición y amistad.

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ Ver también pp. 67 y 68.

En estos fragmentos se puede ver que la escritura de Villoro nos revela una impecable técnica narrativa, una prosa clara y concentrada, de una adjetivación contenida y certera, de un rico y variado catálogo de recursos, de un atinado sentido del ritmo y las jerarquías; de unas maneras, en definitiva, de buen narrador que pocas veces coinciden de forma tan armoniosa y fecunda en un mismo escritor.

La prosa de Villoro tiene la experiencia de la libertad, dejando impresa su sensibilidad y humildad hacia su entorno y a la compleja humanidad. Hay en ella una tímida frontera entre la realidad y la fantasía, más notoria en sus cuentos, donde la nostalgia es una forma de la tristeza crítica, siendo su rasgo más característico el sarcasmo, utilizado como autoironía y ejercicio de autognosis; es una afirmación amarga mezclada con un tono en broma: “No volví a la prepa donde un maestro nos decía: ‘Estudien, muchachos, o van a acabar de periodistas’. Yo quería hundirme como periodista. En vez de eso, ascendí en un andamio como limpiavidrios” (*LCS* p. 70).

En toda su narrativa podemos encontrar este tipo de contrastes, logrando una combinación de vivacidad, astucia narrativa y sentido del humor.

B. ELEMENTOS Y RECURSOS NARRATIVOS

Algunos de los recursos que Villoro comparte con algunos de los escritores del siglo XX son el uso informal de la voz narrativa, una temática real cargada de conflictos que apuesta por las problemáticas juveniles en un cerco dominado por la cotidianidad, la mezcla de géneros y escrituras, el uso del humor y la ironía, la crónica urbana y el privilegio por estos espacios;

como heredero de la literatura de la Onda, la parodia y crítica de los valores de la clase media mexicana, el desastre afectivo, psicológico, personal, social de aquéllos que habitan en las ciudades industriales. La ingenuidad adolescente y su explosivo humor, si bien lo identifican con una retórica de la Onda, en sus relatos pretende más que un encuentro con la realidad; es un instrumento que anhela buscar temas de mayor complejidad.

Para continuar ubicando la narrativa de Villoro tendremos que hablar de las características de la cultura contemporánea. Una de ellas —si no es que la más significativa— son sus paradojas, como un elemento central de esas contradicciones que provocan la disolución y las constantes redefiniciones de “las fronteras convencionales y simbólicas, lo mismo espaciales y temporales que conceptuales o artísticas”.²⁰ En la narrativa, estos procesos se manifiestan muchas veces empleando el humor y la ironía, además de la participación activa del lector. Estamos de acuerdo con Zavala en que el rasgo dominante de la narrativa contemporánea es “la fragmentación de la disolución lúdica de las fronteras genéricas”.²¹

Esta manera de escribir crea espacios de incertidumbre en el lector, obligándolo a practicar diversas estrategias de lectura para “la construcción, desconstrucción y reconstrucción del sentido, así como de su propia conceptualización del espacio de la escritura literaria”.²² En este contexto, la ironía sirve no sólo para fundir las fronteras entre distintos géneros de la escritura, sino también las fronteras entre lo literario y lo

²⁰ Lauro ZAVALA. *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*. México, UAM, Unidad Xochimilco, 1993.

²¹ *Op. cit.* p. 7.

²² *Loc. cit.*

extraliterario, y en general, entre distintas convenciones acerca de las funciones del autor, texto y lector.

Arriba hablamos que uno de los rasgos generales de la obra de nuestro autor es que la mayoría de sus personajes pertenecen a un grupo social claramente identificable: la clase media urbana. Hemos llegado a esta conclusión después de generalizar elementos distintivos de diferentes relatos. De la misma forma se distingue la voz narrativa a partir de un tono peculiar que caracteriza al autor. Esta es la voz que justifica la elección de las cuatro cuentos en II.B., y que además está presente en los dos narradores de la película *Vivir mata*. Villoro, para distinguir estas dos voces, la del autor y la del narrador, utiliza la ironía narrativa, obteniendo con ella otra visión del mundo narrativo.

Otra de las características en el lenguaje narrativo de Villoro es el uso de la analogía ligada a la ironía. La correspondencia entre dos cosas distintas unidas por el humor irónico dan como resultado enunciados como el siguiente: “Ella seguía poniendo su lugar en la mesa y no dejaba de repetir la frase ritual: ‘él cenará después’. El Difunto era adorado en un altar de platos fríos” (*LCP* p. 146). En los ejemplos de los cuentos seleccionados encontraremos ironías similares (crítica a la vulgaridad, apreciación de detalles concretos, desprecio, juicios implícitos a los seres humanos basados en particularidades materiales, etc.). Lo anterior nos permite afirmar que nuestro autor utiliza narradores irónicos, sarcásticos por momentos, con un estilo directo, lleno de humor corrosivo, pero que sostienen una firmeza narrativa.

También abundan los comentarios internos que los personajes formulan sobre sus actitudes y sentimientos, así como las frases ocurrentes: “[...] en todo caso padezco de un amor excesivo de la realidad: la he inventado. En el encierro uno se permite este tipo de frases” (*ABS* p. 102). La escritura de Villoro muestra invariablemente ironía, humor,

sarcasmo y autocrítica, pero no sólo por diversión, sino para criticar algunos valores y mostrar la corrupción y degradación del ser humano.

Otros elementos y recursos narrativos son las vinculaciones con elementos de la cultura de masas; por ejemplo, el fútbol o el rock. Además de una especie de melancolía, un incesante vuelta al pasado y en algunos temas, cierta frustración por no haber vivido plenamente décadas como los setenta.

Su escritura es, por lo regular, sintética, fluida, desenfadada; el terreno del humor, el ingenio y la ironía es siempre marcado, con él critica en ocasiones a la sociedad, la familia y al individuo, que no es el protagonista de grandes hazañas, sino el de las pequeñas derrotas, cuya tristeza y desaliento provienen de los fracasos (pérdidas mínimas o interminables contratiempos cotidianos).²³ Estos seres fracasados habitan usualmente en espacios cerrados —probablemente un recurso de nuestro autor para que sus protagonistas no tengan la posibilidad de salvarse—, nocturnos, confundidos por los sueños que simbolizan la amargura y lo fantástico, sin olvidar el ingrediente pesimista, los finales abiertos, sorprendivos, que aspiran al desconcierto del lector, cuyas expectativas de sentido se rompen.

Otro de los recursos más usados en su narrativa son los símiles, aunque a veces exagere demasiado en la comparación: “Felipe tenía la voz meliflua de una azafata que anuncia lo que uno tiene que hacer en el improbable caso de una descompresión en la cabina” (*ARS* p. 11); en otras el efecto logrado es sorprendente: “para sentir [...] las manos de Adriana que avanzan despacio como un barco de vela que desaparece en la oscuridad cargado de pan, de miel, de flechas y de ánforas de vino” (*LNN* p. 84). Hinojosa señala esas continuas comparaciones —permanentes en su prosa— que “buscan siempre una certeza en

²³ *Vid.* II.B.c. y II.B.d.

la percepción de los sentidos y se amparan en una ingenuidad involuntaria: ‘Metí la cabeza por el hoyo como si fuera el león de las películas gringas’, ‘exactamente como si estuviera atrapado en una nebulosa o en un gran malvavisco’, ‘sudando como si me rostizaran’, ‘unas nubes chicas como palomitas de maíz’ etc.’.²⁴

Estas comparaciones las emplea con tanta frecuencia que son un recurso constante de su estilo, aunque —tenemos que decirlo— a veces sean repetitivas, incluso casi textualmente: “Felipe abrió la puerta. De estar borracho, lo que vio en el quicio le habría devuelto la sobriedad” (*ARS* p. 20) y “Vivíamos en la calle Licenciado Verdad, muy cerca del almacén. De haber estado borracho el día de mi llegada, la vista del edificio me habría vuelto a la sobriedad” (*LCP* p. 147). O “No te preocupes: los mexicanos sólo matan a sus mejores amigos” (*LCS* p. 88) y “Los mexicanos de hoy son violentos, pero no tengan miedo: sólo matan a sus mejores amigos” (*VVM* 00:25:20). Incluso sus personajes suelen aparecer en diferentes historias: Bruno, el comentarista deportivo que después de su *muerte parcial* pretende tomar el nombre de Gil Miranda, podemos decir que es el mismo hombre que lanza premoniciones en Radio Enlace en la película *Vivir mata*.²⁵ Hay comparaciones situacionales que también se repiten; por ejemplo: “Y ya estaba hecho un galanazo cuando sucedió lo que siempre sucede en la ciudad de México: un apagón que hizo que Claudia se fuera” (*LNN* p. 50) y “Una noche nos quedamos viendo la televisión. [...] Pensaba en la forma de acercarme cuando se fue la luz” (*LCP* p. 156).

²⁴ Francisco HINOJOSA. “Juan Villoro: El mariscal de campo”. *Revista de la Universidad de México*. 1978. Vol. 32, núm. 11, p. 44.

²⁵ Un dato curioso: Gil Miranda, el locutor ciego de *Vivir mata* es interpretado por el escritor Guillermo Sheridan, que fue coguionista de *Cabeza de vaca* del mismo director, Nicolás Echevarría. Además hay una referencia interesante a este autor en el cuento “Noticias de Cecilia” que aparece en el volumen de *Albercas*. Ver también nota 107.

El recurso que utiliza Villoro con mayor frecuencia para contar sus historias es el uso de un narrador protagonista, esto le sirve para que el narrador observe la acción desde dentro de la acción misma, además de contar sus propias historias en primera persona y analizar los procesos mentales de los personajes secundarios, instalándose en la intimidad de ellos. Este “yo” del que se sirve este narrador nos ofrece un punto de vista muy particular de la historia, pues con sus propias palabras nos dice lo que siente, piensa, desea y hace; nos cuenta qué es lo que observa y a quién observa. Es, pues, el personaje central, cuyas observaciones constituyen todas las pruebas en que se basa la verosimilitud de su relato. La personalidad del protagonista del cuento se sostiene en los elementos del inconsciente; en el relato están presentes la duda y la ambigüedad y ello se refleja en el mensaje de la voz narrativa. Por momentos tenemos la impresión de que son dos personalidades distintas en un solo ser; es el acoplamiento de voces que hablan de una misma persona; en la escritura del inconsciente, del diálogo interno del hombre consigo mismo, con otro diferente.

Otro recurso de la voz narrativa que tenemos que mencionar porque llama bastante la atención, además de que no se ha vuelto a repetir en algún otro de sus libros posteriores a *La noche navegable* es el uso del pronombre en segunda persona para un destinatario interno. Analicemos este ejemplo:

En el patio Samuel se le acerca a Adriana y sabe que lo inevitable se debe cumplir, el Evangelio según el caos, la tempestad. Adriana llora y *tú* le dices que se calme un poquito, que vayan a dar una vuelta.
Sientes que salen a un país repleto de polvo y de perros callejeros *La tomas* de la mano y sobre *tu cabeza* flota una mancha negra, el remordimiento porque *le estás* bajando la chava a tu mejor amigo (*LNN* p. 82).²⁶ [las cursivas son nuestras]

²⁶ Ver también nota 82.

Este recurso sólo está presente en la primera etapa cuentística de Villoro y con él, tanto en “Después de la lluvia” como “La noche navegable” el narrador lejos de complicar el punto clásico de narrador personaje busca suscitar un sentimiento de compañerismo entre el lector y el protagonista. Este “tú” de estos relatos está apuntando a la conducta normal de un adolescente. El narrador nos dice “todos somos —en este momento— iguales y en las mismas circunstancias actuamos de forma similar”. En otras palabras es un *quid pro quo* con el lector.

Para entender este recurso sólo basta recordar la edad que tenía nuestro autor en esta etapa de su narrativa y su consideración al pensar muy probablemente en sus destinatarios. El efecto que causa en el lector es la presencia del protagonista a su lado; es una búsqueda cuerpo a cuerpo con el lector para volverlo cómplice de la acción. Intenta además una identificación emocional (miedo, simpatía, deseo, duda, arrepentimiento) entre el lector y protagonista.

Un recurso que contrasta en los cuentos de Villoro es la selección de los hechos narrativos. No sólo en la caracterización de los personajes,²⁷ sino en los temas y estilos que nos ayudan a analizar un cuento. En ocasiones nuestro autor, para controlar la trama y las relaciones del lector, practica una doble estrategia con pronunciamientos y silencios. Si seguimos la premisa en que lo más importante de un cuento es lo que no se dice, Villoro va revelando el propósito de sus verdaderas historias con detalles que se destacan contra un fondo de omisiones. Estos detalles en función son muestras de una intención poética.

²⁷ *Vid.* II.B.b. p. 71 (caracterización de las personajes femeninos) y II.B.c. p. 79 (caracterización de los personajes masculinos).

Los personajes narradores que manipulan las historias de Villoro sólo nos ofrecen un punto de vista desde la posición en la que se encuentran —siempre dentro de la acción—, demostrando su interés, más por una cosa que por otra; sin embargo, algunas declaraciones u omisiones pueden crear dudas o intrigar al lector, que lejos de ser descuidos estilísticos son intenciones provocadas que nuestro autor va dejando en el camino; eso que en II.A.b. llamamos “el trasfondo inadvertido”.

Si bien los elementos que están presentes en todo cuento son principio medio y fin, hay que considerar cómo están manifestados dentro de la estructura de él; es decir, cómo están relacionados o quién tendrá que estar detrás del otro. Aunque toda narración es posterior a la acción, hay ocasiones en que el cuento se desarrolla al revés. Lo importante es identificar estos puntos principales.

Los recursos más usuales que Villoro utiliza en sus cuentos para ordenar sus historias es el uso de la retrospectión o *analepsis* y la prospección o *prolepsis*. Por lo general, la retrospectión se presenta por medio de los recuerdos voluntarios o involuntarios del narrador; en el menor de los casos, por confesiones de otros personajes. Las prospecciones se presentan siempre por medio de los sueños del protagonista. Ambos recursos sirven como pausa descriptiva, además de hacer una narración sumaria; es decir, en pocos párrafos se describe la acción de muchos días, meses, años sin cuidar los detalles.

La retrospectión en los cuentos de nuestro autor es identificable cuando el narrador, después de una exposición de una situación crítica donde pretende continuar hacia el punto culminante o desenlace, tiene que referirse a una situación del pasado para que su historia se justifique y sea comprendida en la medida de lo posible. Esta retrospectión aparece en cuentos comenzados no en *ab ovo*, sino en aquellos que la historia empieza *in media res*, y es el

narrador omnisciente quien después de contarnos un hecho del protagonista, lo justifica con acciones anteriores. Si el narrador es el protagonista, se detiene en medio de su relato, evocando el pasado. El caso de “Después de la lluvia”²⁸ es interesante por las constantes retrospectivas, y las que existen dentro de ellas mismas. En el caso de “La orilla equivocada” a pesar de que el relato es una gran retrospectiva, existen pequeñas referencias al pasado del protagonista con las que intenta justificar su conducta. En “La alcoba dormida” es una completa retrospectiva por parte del narrador, que tomando en cuenta el estilo directo de los personajes da un final sorprendente, y nuestro autor un claro ejercicio de metaficción: un cuento que al final es el cuento mismo.

Los narradores de Villoro también ocupan estas retrospectivas para ocultarnos información temporalmente y hacer pequeñas digresiones. Decimos que ocultar información temporalmente porque estas interrupciones provocan la curiosidad del lector, además de que éstas, a su vez, son también interrumpidas por la continuación del relato. Por su parte las pequeñas digresiones que se mezclan con estas retrospectivas son básicamente para reflexionar en el comportamiento del narrador o algún personaje en particular; en el menor de los casos para analizar una situación:

Muchas de mis lecciones terminan en una cercanía de la que juro, casi nunca soy responsable. [...] Ninguna de mis alumnas es una belleza, la mejor puede ser descrita como “meramente guapa”, pero he llegado a un nivel de cómoda neurosis [...] las mujeres se orientan en mi vida como una conspiración necesaria. Si no añado un elemento a la trama sería incomprensible: soy muy guapo. Es una confesión antipática, lo sé, pues odio a todos los hombres más guapos que yo (*ARS* p. 95).

²⁸ *Vid.* II.B.a.

En contraste, la prospección en sus cuentos son utilizadas para crear atmósferas extrañas, se manifiestan por sueños del protagonista, como en “Después de la lluvia” cuando Claudia le anuncia al narrador que “se va a matar”; o por la revelación de otro personaje hecha al protagonista, como en “La orilla equivocada”, donde el “improbable compositor” —el *alter ego* del narrador— le revela cómo matará a Elena, su alumna. En otro maravilloso cuento, “La estatua descubierta”,²⁹ los sueños del narrador le van advirtiendo el instinto asesino de su novia, Maura.³⁰

Las prospecciones de Villoro, lejos de restarle curiosidad al relato o quitarle sentido por anunciarnos un posible desenlace, crean un ambiente de suspenso (pues como se mencionó arriba, el sueño es un elemento característico de lo extraño), que al final buscará una explicación que no siempre se encuentra.

También hay que mencionar la importancia de la introspección, que en los cuentos seleccionados el narrador la utiliza para autoexaminarse; es un discurso racional y razonable que no va dirigido a nadie dentro del relato. Esta introspección, la voz del personaje a manera de monólogo que se estudiará en II.B.c., será principalmente para señalar el autodesprecio del narrador.

Por último nuestro autor conoce perfectamente el poder del desenlace en sus cuentos, que por lo regular es más intenso que la realidad que configura al cuento, pues de ese final dependerá la victoria o derrota del personaje. El final en los cuentos villorianos es la descarga de la energía acumulada a lo largo de la historia, que por lo regular y por el tipo de

²⁹ Este relato a pesar de no estar dentro de la cuatro muestras seleccionadas en II.B. se abordará en III.B. por encontrar en él una estrecha relación con el la película *Vivir mata*, además de cumplir también con lo estudiado en II.B.b.

³⁰ *Vid. LCP.* p. 43-62.

historia son finales infelices, pero siempre inevitables e imprevistos. Villoro gusta de los finales que dejen una impresión suspendida de un dilema y que sugieren más de una interpretación.³¹

³¹ *Vid.* II.A.b. p. 43.

II. VILLORO: PURO CUENTO

Nos parece prudente —al igual que lo hicimos en I.— presentar un panorama del cuento mexicano contemporáneo. Lauro Zavala³² menciona su antecedente inmediato: el cuento moderno. Los escritores que pertenecen a esta etapa son aquellos que además de empezar a publicar a partir de 1950, retoman las tradiciones literarias más valiosas de las generaciones anteriores, entre ellos están Inés Arredondo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Juan Rulfo y Juan José Arreola.

Al cuento moderno lo ubica a partir de 1970 se identifica por el juego entre las fronteras genéricas tradicionales y el tratamiento de los grandes problemas sociales que se hace mediante el uso del humor y la ironía. Ibarguengoitia, Monterroso, Avilés Fabila, Agustín y Castellanos se caracterizan por su ironía lúdica. Para distinguirlo del clásico, sigue el modelo borgesiano, que afirma que en los cuentos conviven dos historias; la primera superficial y la segunda con un carácter alegórico que no siempre surge a la superficie del texto (al menos no en forma clásica al final del relato). Sus principales características estructurales son que el *tiempo* está reorganizado desde la perspectiva subjetiva del narrador o

³² Lauro ZAVALA. *Paseos por el cuento mexicano*. México, Nueva imagen, 2004.

protagonista, y que a diferencia del tiempo lineal del cuento clásico, el tiempo narrativo se reorganiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio. El *espacio* se presenta desde la perspectiva distorsionada del narrador o protagonista, son descripciones poco realistas, opuestas a las tradiciones clásicas y que se dirigen sólo a elementos específicos del mundo exterior. Los *personajes* están contruidos desde el interior de sus conflictos personales, por lo que son poco convencionales y “las situaciones adquieren un carácter *metafórico*, como una alegoría de la unión del mundo del protagonista o de la voz narrativa”.³³ El *narrador* puede adoptar distintos niveles narrativos que se contradicen, por lo que es poco confiable y frecuentemente irónico. El *final* es abierto, opuesto al epifánico, contiene epifanías de manera sucesiva e implícitas a lo largo del relato, lo cual obliga al lector a releer irónicamente el texto”.³⁴

Como se puede apreciar, los elementos señalados pertenecen a una tradición de ruptura con los cánones clásicos. Su intención es cuestionar las convenciones que presentan la realidad, por lo que cada texto es irrepetible, siempre y cuando continúe la experimentación y el juego.

Por su parte, en el cuento posmoderno coexisten elementos clásicos y modernos en el interior del texto, que confieren un carácter paradójico. Al cuento contemporáneo lo distingue a partir de 1990 por una ibridización de géneros literarios y extraliterarios, en particular con el ensayo y la crónica. Tiene como rasgo común “el ejercicio sistemático del humor y la ironía. Entre los cuentistas de este periodo está nuestro autor junto con Oscar de

³³ Lauro ZAVALA. “El cuento clásico, moderno y posmoderno (Elementos narrativos y estrategias textuales)” en *Cuento y figura: la ficción en México*. Coord. Alfredo PAVÓN. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999. p. 58.

³⁴ *Ibíd.*

la Borbolla, Francisco Inojosa, Agustín Monsreal, Enrique Serna, Martha Cerda, Luis Miguel Aguilar, Lazlo Moussong. Y con los que comparte el uso del humor y la ironía son Alejandro Rossi, Hugo Hiriart, Guillermo Samperio, Barbara Jacobs, Manuel Mejía Valera y Guillermo Pérez Cruz. Estos cuentistas además comparten dos grandes preocupaciones generales expresadas a través del humor y la ironía: la literatura y la sociedad. Aunque en Villoro se distingue mejor el registro de la identidad urbana asociado al sentido del humor. Por este rasgo característico también se asemeja al estilo e ideología de algunos cronistas agudos e irónicos de nuestra identidad urbana contemporánea como José Joaquín Blanco o Carlos Monsiváis. Pero sin duda el rasgo más usual que identifica a este grupo de escritores es la combinación de técnicas y estructuras de géneros en prosa diferentes al cuento tradicional; por ejemplo, el cuento y la crónica de Villoro.

A grandes rasgos este es el panorama que caracteriza al cuento contemporáneo, mostrándonos la intensa complejidad del género en el México actual. A continuación iremos profundizando en las particularidades de nuestro autor.

A. EL DESCUBRIMIENTO DE UNA HISTORIA

El arte busca compensar una realidad incómoda. Si viviéramos en el paraíso no habría novelas, su existencia comprueba que la realidad debe ser complementada con un mundo imaginario.

Juan Villoro

Nuestros cuentistas han explorado en sus narraciones todas las fases de desarrollo del individuo y sus pasiones: infancia, adolescencia, juventud, madurez, vejez, amor, pasión,

culpa, violencia, odio, traición, muerte, locura, amistad, soledad, hastío, etc. La ubicación de esas historias ha sido igualmente variada: la urbe, la ciudad provinciana, el pueblo viejo, los barrios, los arrabales, las selvas y costas, los valles, etc. Y el discurso se ha caracterizado por una configuración de esas realidades humanas y físicas, articulándose con tintes poéticos, irónicos, humorísticos, sarcásticos; se organizó con la mezcla de diferentes sistemas discursivos y en ocasiones aparentemente opuestos: epístola, ensayo, crónica, diario, etc. Se fundó con el recurso de la intertextualidad, la autorreferencialidad, la metafictionalidad.

En cuanto al tipo de cuento, éste ha opacado los límites de los códigos provenientes del fantástico, maravilloso, policiaco; y adopta técnicas y ambientes de “otros géneros (ensayo, viñeta, telenovela, guión cinematográfico, minificción, epigrama, etc.)”.³⁵ Su estructura respeta la construcción básica: presentación, nudo y desenlace, alternando el desarrollo lógico de ésta, en los finales abiertos, sorprendidos o ambiguos, incluso combinando estos tres. En el mecanismo narrativo se destaca el uso del personaje narrador o autodiegético, el neutro y el homodiegético, olvidándose casi por completo de la “existencia de los narradores puros, detentadores de la verdad textual y de la verdad humana”.³⁶

Villoro nos ha dicho que el cuento es el género de la prosa más exigente. Platica que cuando estudiaba en el taller de Augusto Monterroso y alguno de sus discípulos le llevaba una novela le decía a modo de broma: “Ah, te estás preparando para escribir cuentos”. Con esto el maestro quería decir que en el cuento nada puede ser superfluo; por lo tanto el sentido de la eficacia puede ser muy importante.

³⁵ Alfredo PAVÓN. “Prólogo” en *Cuento y figura: la ficción en México*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999. p. xxi.

³⁶ *Ibíd.*

Pero, ¿por qué escribir literatura? ¿De dónde surge la necesidad de contar historias? Villoro dice: “La literatura surge de la constatación de que el mundo está mal hecho. La realidad está descompuesta y la literatura es su ventanilla de quejas. Algo nos frustra y la compensamos con un mundo paralelo que esperamos mejor, que es la literatura”.³⁷

Nuestro autor ha confesado abiertamente que sus historias surgen a partir de una imagen, como de una fotografía. Sus temas frecuentes son la muerte, amor, sexo, infancia, soledad, desencuentro, traición, ilusiones, etc. Para Villoro elegir uno de ellos para un cuento no es problema o varios de estos temas en uno solo (como veremos en II.B.). Son temas que pretenden contar una verdad y confrontar a los lectores con sus temores y deseos; probablemente por eso algunos de sus cuentos ya son inolvidables, maravillosos y ya todos unos clásicos en las antologías más recientes.³⁸ Por ejemplo, en *Muerte parcial*, Regina Quiñones, a partir de una fotografía donde varios judiciales yacían muertos sentados sobre sillas frente a una botella de tequila, 200 pesos y una nota que decía “lo siento, bye”,³⁹ le pidió a Villoro que escribiera el drama mencionado.⁴⁰ Al respecto nuestro autor afirma: “Cuando escribo un cuento suelo partir de una escena que es muy parecida a una fotografía. Yo me pregunto cómo llegaron (quienes aparecen ahí) a esa foto y qué va a pasar después”⁴¹ y “Creo que la escritura de cuentos trata de eso, de develar algo que suele ser explicado a partir de una historia y que al cuentista le llega por primera vez como una imagen misteriosa,

³⁷ Mauricio FLORES. “La literatura comprueba que el mundo está mal hecho: Villoro”. *Milenio*, 15 de septiembre de 2007, Cultura, p. 44.

³⁸ p. ej. Juan VILLORO. “El domingo de Canela” en Russell M. CLUFF, comp. *Cuento mexicano contemporáneo*. México, UNAM/Universidad Veracruzana/Aldus, 2000.

³⁹ Berenice ANDRADE. “¿La muerte les sienta bien?”. *Reforma*, 9 de noviembre de 2007, Primera fila, pp. 34-35.

⁴⁰ Este *thriller* es la ópera prima de Villoro en el teatro, y aunque la trama no expone la vida de estos judiciales, si reflexiona en el tema de una muerte comunitaria y provocada, donde destaca parte de la realidad violenta de este país, también reflexiona un poco sobre la impunidad y la manipulación política, pero también sobre distintos destinos humanos, sobre la amistad, el amor, el engaño y la lealtad.

⁴¹ ANDRADE *art. cit.*, p. 34.

una estampa soñada, que sin saber porqué lo perturba, pero que sólo se explicará a partir de una trama”;⁴² en el cuento, la fotografía es el título, y el desarrollo es la lenta explicación de ese título. Por ejemplo “Orden suspendido” es un cuento que toma su nombre del cuadro de Manuel Felguérez.⁴³

Villoro prefiere situar sus historias en alguna parte del Distrito Federal. Utilizando un discurso intimista, humorístico y sarcástico nos relata las relaciones de pareja, los conflictos adolescentes y las aventuras juveniles de sus protagonistas, a veces, estereotipos de la clase media urbana. Dos son sus narradores comunes: el autodiegético y el neutro. Mientras que en el personaje narrador —siempre en primera persona— los sentimientos, actitudes, juicios y reflexiones tiene un origen preciso; en el segundo caso crea zonas inciertas entre la voz del enunciador y las percepciones de los personajes, pues aquél emite juicios o apreciaciones que pueden pertenecer a él o al protagonista, mezclándose las posiciones valorativas, creando una cierta ambigüedad y llevando al lector al desconcierto y a cuestionarse sobre quién enjuicia los hechos, las personas o circunstancias. Veamos el siguiente ejemplo:

Jorge trató de contenerse, pero se puso a llorar, sintiéndose un idiota por hacerlo tan seguido. Willy terminó consolándolo Subieron juntos hasta el departamento. La mamá del flaco los recibió con gritos de terror y Jorge se fue a su edificio. Ahí estuvo pensando en Sandra, en su piel suave y en sus senos pequeños (aunque a lo mejor con el tiempo se convertían en auténticas toronjas). Le pareció absurdo haberse peleado tantas veces con Willy (*LNN* p. 18).

Este tipo de narraciones involucran la participación del lector en el destino del personaje. Con ingredientes irónicos: significados opuestos y frases en doble sentido, Villoro

⁴² Guadalupe SÁNCHEZ. “La baraja perdida”. *La alcoba dormida*. Comp. Juan Villoro. México, UNAM, 2000. p. 237.

⁴³ *Vid.* nota 109.

logra un mensaje sarcástico para la autocrítica o la burla, ocultando así el sentido de su segunda historia, pero no sin dejar pistas, pequeñas muestras que una vez descubiertas aseguran la complicidad con el lector.

Aunque los cuentos de Villoro no son biográficos e intenta que no se parezcan a su vida, no puede evitar proyectar en ellos algunos de sus recuerdos, fobias, pasiones y vivencias; es una manera, a menudo inconsciente, de acercarse al lector. Por ejemplo en “El anillo de cobalto”, una de sus fobias personales: la repulsión por las mariposas negras, se convierte en un deseo turbio del protagonista, Antón. Como se ha mencionado, dentro de su propia intertextualidad, este elemento aparece nuevamente en *Vivir mata* en el que se burla de sí mismo, al punto de resultarle ridícula su propia aversión por estos insectos: “Es una mariposa muerta y ya. Asquerosa como cualquier mariposa muerta asquerosa!” (VVM. 00:37:58).⁴⁴

Villoro cubre de ambigüedad sus situaciones dramáticas, transforma realidades conocidas, sugiere ambientes extraños, deja finales abiertos y confunde la interpretación de los hechos, como veremos a continuación.

a. La cotidianidad, un entorno que damos por dominado

En todo *Homo sapiens* existe la concepción del mundo, cuando este hombre —*Homo scriptor*— escribe un cuento, la modifica, pues su intención es estética, no lógica. Su percepción de la vida se modifica en la voz del narrador; y éste a su vez la continúa modificando para caracterizar el pensamiento de sus personajes. En un cuento conviven, por

⁴⁴ Ver también Apéndice, p. 128.

lo tanto, una concepción del mundo, proyectada a través de lentes filtrantes. El tema de un cuento será el producto de las generalizaciones que haga el lector de ese mundo creado por el escritor. El tema, motivo, leitmotiv o tópico que se mantiene en la cuentística villoriana es muy diverso. Nosotros revisaremos algunos —por ejemplo los que parecen en II.B.: amor, amistad y traición, temas abstractos, exentos de valor narrativo— que no podríamos atrevernos a decir que son el componente elemental de las historias de nuestro autor. En el mejor de los casos podemos ver una crítica social que motive algunos de sus relatos, siempre que sea una constante en su obra.

Si ya nuestro autor nos ha dicho que sus cuentos parten de imágenes concretas, como fotografías, que, además, no le gustan los cuentos filosóficos y las alegorías, y que prefiere las historias que se desarrollan con gran intensidad. Entonces, ¿a qué llamamos nosotros “cotidianidad”? Textualmente *quotidianus* significa diariamente. Si tomamos literalmente esta definición, podemos identificar una trayectoria de relatos con diferentes temas que caracterizan a Villoro por su aparente sencillez y la familiaridad que provoca en el lector. Cuando hablamos de cotidianidad en la narrativa de Villoro nos referimos al ambiente donde ocurren sus historias; es decir, no sólo al lugar, sino a los personajes, al diálogo que utilizan y a las situaciones que pudieran estarse desarrollando, además del *tono*. Éste puede ser sentimental, intelectual, cómico, solemne, alegre, triste, moralizante, trágico, grotesco, etcétera. También la cotidianidad a la que nos referimos aquí y que ha sido una constante desde su primera publicación es la relación que existe entre los personajes de sus cuentos y los ambientes conocidos por el lector. Como veremos en II.B.a. el ambiente principal será la ciudad de México.

Otro elemento que ayuda a la identificación de los espacios es el lenguaje de Villoro que, lejos de concentrarse en una fácil recuperación del habla coloquial, sus personajes reproducen un registro lingüístico representativo de un sociolecto particular: el sector de la clase media urbana. A pesar de que se ha dicho y se dirá muchas veces que la narrativa de Villoro prefiere los espacios urbanos, a lo largo de su obra aparecen también escenarios que abandonan el centralismo capitalista o el cosmopolitismo europeo para fijar sus historias tanto en el norte y sur de la República Mexicana como en sus periferias; por ejemplo, “Campeón ligero” y “Pegaso de neón”, aunque nunca son lugares claramente identificables.

Los siguientes relatos nos pueden servir como puntos de referencia para continuar estudiando su obra cuentística. En su primer libro de cuentos, *La noche navegable*, aparece el relato que le da nombre a la colección y se ubica en la ciudad de Oaxaca; en *Albercas*, se incluye “Noticias de Cecilia” que se sitúa al norte de la República; en *La casa pierde*, tanto “Coyote” y “La casa pierde” hacia el norte, mientras que “El anillo de cobalto” y “El extremo fantasma” están hacia el sur (Veracruz y Yucatán, respectivamente); en *Los culpables*, “El silbido” en Mexicali, “Los culpables” en la frontera norte, y finalmente “El crepúsculo maya” regresa a su paso por Oaxaca y Yucatán. Cuentos como “Un pez fuera del agua”, “El verano y sus mosquitos”, “El cielo desnudo” y “La época anaranjada de Alejandro” de *La noche navegable*; “Baterista numeroso” y “El silencio de los cristales” de *Albercas*; “La estatua descubierta” y “El planeta prohibido” de *La casa pierde*; y “Patrón de espera” de *Los culpables* están situados en diferentes partes del mundo. Sin embargo, en la mayoría de los cuentos

citados carecen de señalamientos geográficos precisos, como bien señala Ana María Rosa Domenella en el análisis de “Coyote”⁴⁵

En algunos cuentos de Villoro el paisaje es espectral: la habitación del general en “La orilla equivocada”, la casa de Laura en “Después de la lluvia”, el andamio en “Orden suspendido” o el cuarto del escritor en “La alcoba dormida”; la atmósfera que rodea a los personajes y al lector es inquietante y casi irrespirable. Sin embargo, estas historias en algún momento nos resultan familiares por el lugar donde transcurren, pero también por cómo el narrador y sus personajes las perciben.

Si dichas descripciones nos hacen reflexionar en las cosas que nos resultan familiares y que en la medida de lo posible dominamos, tendríamos que darle un crédito al narrador, o cuestionarlo si su aparente agudeza quedara imperceptible en el relato. Los cuentos de Villoro nos hacen sentirnos cómodos, seguros con los ambientes a donde nos transporta. Esta cotidianidad o “marco espaciotemporal”⁴⁶ es la esencia del material temático de nuestro autor; es decir, su significación principal. Su principal función es dar verosimilitud a la acción y acusar la sensibilidad de los personajes. Por su parte, el lector se siente atraído por esos lugares. En algún sentido es turista de la geografía y la historia del relato. Leemos para conocer esa realidad. Si ya la conocíamos, para reconocerla. Algunos de estos lugares no sólo nos atraen, sino nos provocan sentimientos. No es lo mismo la sensación que nos provoca un paisaje boscoso como el de “La estatua descubierta” al de los arrabales de “El mariscal de campo”, por ejemplo.

⁴⁵ Ana Rosa DOMENELLA. “El espacio bárbaro (Daniel Sada, Mónica Lavín y Juan Villoro)”. *Cuento y Mortaja: la ficción en México*. Coord. Alfredo PAVÓN. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2001. p. 106.

⁴⁶ Enrique ANDERSON. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel, 1999.

Cuando Villoro sitúa a uno de sus personajes en un lugar común, el lector le da una mayor verosimilitud a la acción que transcurre ahí; pues cree que cierta acción es o pudo ser probable. Los datos precisos del lugar crean una realidad creíble, como la pensión en la calle Licenciado Verdad de “La alcoba dormida”. Esta realidad se asocia con la experiencia social, histórica del lector, evocándole un mundo familiar. Ya no se trata sólo de credibilidad sino de emoción estética.

Por otra parte, la sensibilidad de los personajes muchas veces está relacionada con el lugar donde se desarrollan sus historias. Por ejemplo, en el cuento “Después de la lluvia”, la madrugada, la ciudad aplastada por el smog, el vaho y la lluvia acompañan los tormentosos sentimientos del protagonista. En los cuentos de Villoro difícilmente encontraremos un ejemplo contrastante a éste. Sus ambientes que se identifican fácilmente son los nocturnos, reflejando los principales estados de ánimos de sus personajes.

b. El trasfondo inadvertido, la atmósfera sugerente

*La profundidad se encuentra en los valles donde la buscamos,
pero no en las cumbres de las montañas que es desde donde la vemos.*

Edgard Allan Poe

Villoro en diferentes entrevistas habla de una “claridad asociada a una profundidad”⁴⁷ que no le gustan los cuentos filosóficos o pedagógicos ni las alegorías, que cree más en la fuerza perturbadora de las historias sencillas que se desarrollan con gran intensidad: “una de las

⁴⁷ Guadalupe SÁNCHEZ NETTEL. “La baraja perdida”. *La alcoba dormida*. Comp. Juan Villoro. México, UNAM, 2000. p. 244.

cosas más difíciles de la literatura consiste en darle valor a los asuntos pequeños [...] No creo que existan los grandes temas, los asuntos prestigiados de antemano [...] Me gusta estar en esa liga de autores que dan otro valor a lo que parece nimio o frívolo”⁴⁸

Para entender esto podemos empezar por revisar sus escenarios, esos espacios ricos en iluminación natural y artificial, donde la dejadez humana, el desencuentro, el último derrumbe discurren apresados por el entorno vulgar, sin proyectar mayor drama hacia afuera, pero creando profundas huellas interiores que uno sospecha sin poder certificar. Nuestro autor al presentarnos ambientes sórdidos, vulgares y a veces de mal gusto, busca que ese mal gusto, el deterioro, la degradación encuentren otros valores y otras formas de ordenarse en esas historias.

En el desarrollo de estas historias existe una gradación; es decir, a partir de una situación cotidiana o sin importancia surge una atmósfera que se complica poco a poco o que se torna violenta o fantástica. El narrador que se preocupa por dejar esas pequeñas migajas de pan por lo regular está en primera persona, lo cual permite una relación íntima entre éste y el lector, provocándole una lectura obligadamente cuidadosa del texto, ya que a nuestro autor le gusta utilizar detalles para entregar información imprescindible para la comprensión del cuento; por ejemplo: “Y como no pensar en otra cosa que no sea eso [...] Eso que ella pudo haber echo y yo no pude evitar” (*LNN* p. 43), “Mi situación era apremiante al llegar a casa de Elena. No esculco las fibras sensibles del lector; mis penurias eran de una crueldad objetiva” (*ABS* p. 89), “Mi vida de entonces me parecía disminuida [...] Desconfiaba de todo y de todos, como si eso le pudiera dar relieve a mi destino; la

⁴⁸ *Charla con Juan Villoro*. 9 de diciembre de 1999, encontrado en: <http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?cat=miscelanea&doc=282>.

sospecha era una piedra de afilar ideas” (*LCP* p. 147), “Odio las manchas. Inhalé demasiado cemento en la preparatoria y una noche entendí que las manchas eran arañas metidas en mi piel” (*LCS* p. 70). Si hablamos de una atmósfera sugerente, hay que darle la importancia debida a diálogos como éstos, pues es común que los personajes de Villoro cuando hablan de sí mismos y cuentan muchas cosas para justificarse o excusarse, terminan revelando, sin darse cuenta, algo distinto de ellos mismos.

En las partes finales de sus cuentos siempre aparecen algunas claves de lo que nos ha querido decir su historia. Obviamente nos son mensajes demasiado explícitos para invitar al lector a pensar y a que él encuentre sus propios significados. Como se podrá ver no le gusta escribir relatos planos que se puedan entender sólo de una manera; siempre busca que sus cuentos ofrezcan diferentes interpretaciones y lecturas. Sus finales, por lo tanto, son inconclusos; al principio las historias buscan inquietarnos con presentaciones directas, apenas veladas por chispazos argumentativos: “Y cómo no pensar en otra cosa que no sea eso”, “Cada vez que hay un silencio absoluto pienso en el fuego”. Estos inicios seducen al lector, pero luego esta seducción se tornará en una tranquilidad narrativa que mostrará al lector caminos seguros y libres por los cuales continuar el relato; sin embargo, estos caminos están llenos de imprecisiones o de neblina que impiden continuar con esa idea precisa que se tenía de la historia y de los sujetos. Esta ambigüedad en la lectura provoca el efecto de un final sin terminar y dejará más que certezas, incógnitas. Son finales breves, fuertes, relativamente sorprendidos e iluminan una parte oculta del relato: es y no es lo que esperábamos. En un momento la historia se desvía en forma sorprendente, pero no arbitraria; el final, por desconcertante que parezca, exige una coherencia psicológica o simbólica. Lo que ocurre en los finales de este autor revela además la verdadera naturaleza de los

personajes. Villoro, con pocas frases, da a través del relato algunas de las múltiples claves y formas del juego que lo han caracterizado. Nuestro autor ha trabajado para que su cuentística tenga un triunfo simultáneo: un trasfondo sorpresivo y al mismo tiempo congruente con el planteamiento. Por lo general, cuando terminas de leer un cuento, esperas que se aclaren ciertas dudas; pero en el caso de los cuentos de Villoro no siempre es así; incluso el final puede sembrar nuevas dudas. Es cuando nos damos cuenta que el relato visible esconde otro secreto; es decir el trasfondo que habíamos advertido. Creyendo leer un cuento hemos leído otro. Villoro lo explica de esta manera:

El narrador trabaja como el mago que coloca una moneda en la oreja de un niño y sigue haciendo trucos. Al término de su rutina, el mago vuelve al niño del principio: en la inquietante espera, la moneda se ha transformado en un gorrión. Las pistas del cuentista se acuñan del mismo modo; a medida que avanza el relato, las monedas sueltas aumentan de valor.⁴⁹

Sus cuentos se caracterizan por engañar al lector, por contar una historia mientras se cifra otra; sabe que el cuento nos hace descubrir lo desconocido no en una tierra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato. El cuento moderno depende de esta segunda historia. La historia enterrada en la anécdota; lo que se expresa de manera muy clara en la oralidad. Por ejemplo, en el cuento “Después de la lluvia”⁵⁰ donde a partir de una historia superficial —un adolescente que se dirige a casa de su novia— se nos cuenta algo más de manera silenciosa y secreta: la historia de la timidez y el fracaso;⁵¹ de la soledad y el dolor del pasado;⁵² es también una historia con tintes fantásticos.⁵³ En este sentido Pedro Ángel Palou

⁴⁹ Juan VILLORO. Prologo. *Cuentos con dos rostros*. México, UNAM, 1999. p. 11.

⁵⁰ *Vid.* II.B.a.

⁵¹ *Vid.* II.B.c.

⁵² *Vid.* II.B.d.

⁵³ *Vid.* II.B.b.

encuentra una similitud de nuestro autor con Antonio Skármenta, desde el punto de vista “de una poética del asombro, una narrativa impulsiva, que avanza con sensualidad rabiosa, febril. Además el tratamiento de sus personajes que conquistan al lector con dosis de humor y sufrimiento”.⁵⁴

En los cuentos de Villoro están presentes la “Tesis sobre el cuento” de Piglia y el “Decálogo del perfecto cuentista” de Horacio Quiroga, que básicamente argumentan que un cuento siempre cuenta dos historias: una simple, en primer plano y otra secreta, que el lector construye a partir de claves que va interpretando y que el narrador no explica del todo, pero que obviamente están ahí para darle mayor profundidad al relato. Por lo tanto el verdadero cuentista tendrá que cifrar la historia oculta en las entrañas de la historia superficial. De inmediato el lector reconoce una superficie anecdótica, la secuencia de los hechos; sin embargo, en forma secreta, el relato va insinuando una segunda historia. El “efecto sorpresa” se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie. Ambas historias se cuentan de manera distinta, por lo que trabajar con ellas es hacerlo con dos sistemas diferentes de causalidad.⁵⁵ Algo similar a lo dicho por Hemingway sobre la importancia que tiene lo que no se cuenta y de lo que está hecha precisamente esa segunda historia —secreta—: de los silencios del relato. Por ejemplo, en “Pegaso de neón” creemos leer la tranquila descripción de un amor veraniego y, poco a poco, advertimos una tensa historia de parricidio. El gozo estético proviene, precisamente, de desentrañar un secreto turbador de una anécdota que parecía fluir con la vaga monotonía de la vida cotidiana.

⁵⁴ Pedro Ángel PALOU. “Juan Villoro: sueños y representaciones” en *Vivir del cuento: la ficción en México*. Coord. Alfredo Pavón. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999. pp. 99-125.

⁵⁵ Ricardo PIGLIA. “Tesis sobre el cuento” en Edgar Allan Poe *et al. Teorías del cuento 1. Teorías de los cuentistas*. Comp. Lauro Zavala. México, UNAM, 1995.

Villoro, en ocasiones utiliza el humor para contarnos esa doble historia; una historia que pudiera ser tan simple como una competencia en patineta, resulta ser una verdadera confesión de la visión del mundo, una impactante mirada a la nostalgia. Para él lo más interesante —aunque arriesgado— es relatar las extrañas sorpresas de la vida, tomando el amor como el máximo acto de invención, mientras que el humor nos permite acercarnos a sus personajes y comprenderlos:

La música que sale del tocadiscos me empieza a transportar hasta el delirio haciendo que me recuerde en la fiesta, el día que conocí a Claudia [...] se sienta y yo a su lado y poco a poco se empieza a meter en mi vida porque es todo lo contrario a lo que soy yo [...] Ella me abraza y sigue metiéndose en mi vida porque la siento muy diferente [...] y ya sólo falta un violín para completarla escena [...] hago el intento de besarla con ganas de que ella me rechace porque es la primera vez que nos vemos, pero se queda quieta [...] (mirándome con una neutralidad que ya quisieran las Naciones Unidas y que me hace sentir que un frío enano recorre mi cuerpo) (*LNN* pp. 45-46).

En el apartado anterior y como veremos en II.B.a., los cuentos de Villoro transcurren en determinados lugares y quizás en un tiempo reconocible. Pero lo que ahora nos preocupa, además de eso, es la actitud del narrador y cómo se manifiesta a partir de una atmósfera inmediata. Por ejemplo, lo primero que se advierte en el cuento “Después de la lluvia” es una atmósfera de misterio, en parte por la combinación de elementos de origen gótico: Luna, lluvia, crepúsculo, sueño, sangre, la penumbra de la casa de Claudia y el elemento extraño que surge al final del cuento. Lo que nosotros llamamos el trasfondo inadvertido o la atmósfera sugerente está representada no por lo físico, sino por el tono de los diálogos y sus representaciones metafóricas. Siguiendo con nuestro ejemplo, el trasfondo inadvertido que existe en el cuento es de tristeza, desolación, fracaso y muerte. Esta nueva atmósfera no se desprende sólo del lugar, sino de la asociación de éste con el tipo de

personaje, los sucesos, modos de vida y habla. La atmósfera sugerente que nosotros buscamos es la del estado de ánimo del narrador, ese sentimiento apenas perceptible en el relato, pero que está presente en todos sus poros. Este trasfondo es, pues, lo que surge del proceso de creación artística que contiene la trama, la caracterización, la idea, el estilo, el vocabulario y los ritmos de prosa.

En ocasiones esta atmósfera de la que hablamos puede pasar desapercibida o en la crítica se le ha restado importancia a la hora del análisis. Por ejemplo, en el análisis de “La alcoba dormida”⁵⁶ la pensión en Licenciado Verdad, con su deteriorada atmósfera no es menos importante que la inquietante historia de las gemelas Milán. El lugar y su atmósfera constituyen un todo indisoluble, además de las distintas lecturas que podemos hacer a partir de otros datos; podemos encontrar una atmósfera distinta si leemos “Baterista numeroso” considerando el significado que tienen para la literatura el nombre del protagonista: Fausto; o si al leer “Yambalalón y sus siete perros” reconocemos una vinculación con Edipo y lo que su nombre significa: el de los pies atados; o si consideramos a la Elena de Homero cuando leemos “La orilla equivocada”, etcétera.

Según la teoría de la recepción,⁵⁷ el lector no sólo debe interpretar el texto literario, sino que debe construirlo a fin de darle consistencia interna, además de que cada lector tiene la libertad de actualizar el texto de diferentes maneras por lo que no existe una interpretación correcta o única que agote el potencial semántico de un texto literario. Esta disposición o libertad con que un lector aborda la obra literaria, no tiene que ver con sus competencias lectoras, se basa más bien en la capacidad de recepción, pues al tratarse de un texto literario,

⁵⁶ *Vid.* I.I.B.c.

⁵⁷ Marc ANGENOT *et al.* *Teoría literaria*. México, Siglo Veintiuno, 1993. p. 99

que a diferencia de un anuncio publicitario, éste no necesita (aparentemente) situarlo bajo normas sociales o culturales que restrinjan su interpretación, por lo que podrá tener múltiples significados.

Villoro no plantea sus cuentos como un diálogo con el lector ni como un monólogo viviente, sino como una pieza del lenguaje desprendido de una relación viva y específica, con lo cual queda abierta a reinterpretaciones infinitas de los lectores. Nuestro autor tiene la intención de ofrecer el lector ciertos puntos de referencia para interpretar su obra. Los recursos retóricos de los que hablamos en I.B. nos dan la posibilidad a nosotros, los lectores, de hacer una interpretación más cercana a su intencionalidad. Sin embargo, nuestro autor no puede controlar las interpretaciones que cada lector haga de sus cuentos.

c. El humor y la ironía

*Todo el mundo me exaspera. Pero me gusta reír.
Y no puedo reír solo.*

E. M. Cioran

El humor se ha estudiado en diferentes disciplinas y desde tiempos remotos, ya sea por los filósofos como por los fisiólogos, psicólogos, sociólogos o lingüistas y, por lo tanto, las teorías científicas no se han hecho esperar a partir de algo tan neutral y usual como es el fenómeno humorístico. Por su naturaleza, los filósofos han clasificado al humor por sus rasgos esenciales que se manifiestan en la humanidad; estas manifestaciones humorísticas se clasifican en tres teorías filosóficas: la de *superioridad*, de *descarga* y la de *incongruencia*.

La primera concepción del humor se originó con Platón y fue desarrollada por Aristóteles y la mayor parte de los pensadores de la Gracia antigua, quienes coincidían que la experiencia humorística aparece como manifestación del sentimiento de superioridad del hombre hacia el hombre o hacia uno mismo en determinados momentos. Sus representantes, que siguieron los modelos clásicos fueron Bergson y Baudelaire, enunciando teorías de lo cómico. Por ejemplo, Bergson “considera la risa como característica del statuo humano que, además, siempre presenta un carácter social; se trata de una reacción que busca ser compartida”.⁵⁸ El humor y la ironía encuentran su fuerza en lo inesperado, el equívoco, el pronóstico erróneo, plasmando una realidad que el receptor —cómplice en el juego— ha aceptado previamente. Bergson continúa refiriéndose a la risa como un “gesto defensivo” del hombre que por el afán de superioridad se siente atacado por otro ser humano; es decir, sólo refleja el emisor al receptor. Por su parte Baudelaire piensa que la risa nos libera de una situación espiritual tensa. Se refiere de la hilaridad como algo que proviene de lo cómico, de una imitación acertada de la realidad; ve en la risa tintes grotescos que provienen de una naturaleza previamente imitada. Distingue y caracteriza lo cómico “por su simplicidad, su costumbrismo, su intención satírica como expresión de la superioridad del hombre sobre el hombre”;⁵⁹ una segunda característica que apoyada en mecanismos más intensos pretenden dar cuenta de la superioridad del hombre sobre la naturaleza.

Por su parte, la segunda teoría interpreta el humor como efecto de una descarga de exceso de energía física. Entre los teóricos que seguían este sentido están Spencer y Freud. Éste último cambia por completo el rumbo de los estudios sobre el humor. Desde la

⁵⁸ Ma. Ángeles TORRES SÁNCHEZ. *Estudio pragmático del humor verbal*. Cadiz, Universidad de Cadiz, 1999. p. 12.

⁵⁹ *Ibíd.*

perspectiva del psicoanálisis explica que la risa es producto de la liberación de una carga de energía física. Hace una distinción entre el chiste, lo cómico y el humor, pero lo común de estas variedades es la acumulación de energía física, provocada por la represión de sentimientos y pensamientos de carácter sexual, por lo que después de cierta acumulación es necesario descargarse de ella. El humor es el medio idóneo para dicha descarga, pero en el chiste es donde el hombre se expresa abiertamente de aspectos de la realidad que en otros códigos se siente inhibido, acumulando represión. Asimila esta liberación de pensamientos y sentimientos prohibidos a la experiencia del sueño. Por su parte la energía de la represión que se ahorra en lo cómico es exclusiva del pensamiento, preparándose de alguna manera para sufrir sentimientos negativos, como el miedo, la soledad o la tristeza y aunque en esta situación negativa no se presenta la energía, se libera a través de la risa del humor.

Por último la teoría de la incongruencia asegura que el humor se encuentra al descubrir una realidad o pensamiento que resulta incongruente con lo que se esperaba. Uno de los representantes fundamentales de esta teoría es Schopenhauer. Esta teoría surge a partir del siglo XIX y en todo el XX. Kant, por ejemplo, habla del contraste entre lo descubierto y lo que se esperaba; provocando en espectador una risa tensa que se desvanece; es la ruptura de expectativas. Schopenhauer dice que la risa se representa como una manifestación de un desequilibrio, de una alteración, pero igualmente se puede representar en una comunicación verbal: el enunciado humorístico previamente constata con los supuestos contextuales, llegando al interlocutor. La ambigüedad contextual lleva al oyente a inferir la intención lúdica del hablante, así la incongruencia inicial se interpreta adecuadamente provocando la hilaridad y el efecto lúdico en ambos hablantes.

Por lo tanto el humor verbal provoca la risa mediante un concepto mental aparentemente opuesto con las expectativas del interlocutor. El oyente no logra interpretar mediante el conjunto de sus supuestos contextuales lo que el hablante dice literalmente, por lo que descubre la intención lúdica del hablante, respondiendo a ésta con la risa. Schopenhauer distingue también la agudeza y el absurdo, siendo dos tipos de humor verbal. Ejemplifica el primero con recursos lingüísticos como juegos de palabras, lítotes, el equívoco, la parodia o la antífrasis. Sobre la ironía dice que puede estar orientada a buscar la complicidad de los hablantes, provocando una risa afectiva; o bien, ser el instrumento que busque la carcajada hiriente del hablante con respecto del oyente. A partir de este paralelismo entre la comunicación con intención irónica y el enunciado lúdico con intención humorística es de donde partiremos para analizar los ejemplos del lenguaje villoriano.

Si bien la ironía se relaciona con el humor son dos cosas totalmente distintas; mientras que la ironía es un sistema metafórico más amplio, el humor puede formar parte de la ironía, pero ésta no así de él. La ironía se puede definir como una forma para decir una cosa distinta de la expresada literalmente. Beristain destaca algunas figuras retóricas donde la ironía puede estar presente; por ejemplo, el sarcasmo, el carentismo, la disimulación, la dialogía, etc., y la define como sigue: “Figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que por el tono, se puede comprender otra, contraria”.⁶⁰ Veamos:

Me ayudó a dejar a mi psicoanalista. [...] Había ido con él porque estaba harto de ser mariachi. Antes de acostarme en el diván cometí el error de ver su

⁶⁰ Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2000. p. 277.

asiento: tenía una rosca inflable. Tal vez a otros pacientes les ayude saber que su doctor tiene hemorroides. Alguien que sufre de manera íntima puede ayudar a confesar horrores (LCS p. 9).

Tácitamente, la ironía consiste en decir algo sin mencionarlo propiamente. Según Ballart, gran parte del sentido irónico se debe a la capacidad de referencia textual, pues “al remitirnos a un mundo conocido, nos faculta para detectar las incongruencias de que se acompaña la introducción irónica”.⁶¹ Por lo tanto la participación del lector es indispensable para la comunicación irónica. Este autor reflexiona en seis características que debe tener un texto irónico: 1. Un dominio o campo de observación (distinguir si el paisaje representado pertenece a una ironía de lenguaje o a una ironía observable); 2. Un contraste de valores argumentativos (cómo se dice lo que se dice o lo que pasa, y dónde y cómo pasa); 3. Un determinado grado de disimulación (a veces las víctimas o el mismo lector no son capaces de reconocer la ironía o el destino adverso que les espera); 4. Una estructura comunicativa específica (un destinatario que acepte literalmente los enunciados y otro que perciba el enunciado irónico); 5. Una colaboración afectiva (lo que provoca la ironía: una sonrisa cómplice con el lector, reflexión, incertidumbre o animadversión por algún personaje; creando atmósferas individuales en cada lector: compasión, sosiego, terror, hilaridad o compromiso); 6. Una significación estética (el contenido implícito que lleva la ironía dentro del texto, dando una información general de la obra completa).⁶²

También la *perspectiva* es un camino que debemos considerar para el estudio de la ironía. Ballart menciona que es indispensable reconocer al narrador y distinguirlo del

⁶¹ Pere BALLART. *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994. p. 389.

⁶² *Ibíd.* p. 321.

focalizador, incluso en las narraciones retrospectivas en primera persona, pues el mismo individuo (foco y narrador) representa a dos personas distintas: el que experimentó los hechos y el que los contó; la distancia entre ellos construye la ironía.

Pero, ¿es la ironía una forma del humor? Para ver las manifestaciones de estos recursos en la narrativa contemporánea de México y en consecuencia de nuestro autor, diremos que el humor, al ser un acto lúdico, no posee ningún fin externo a sí mismo y para considerar a un texto humorístico como irónico, habrá que reconocer una intención crítica, una verdad o utilidad cualquiera; o bien, como dice Zavala: la ironía es la forma más completa del escepticismo, un producto de la razón, un acto intencional, que significa el reconocimiento de una paradoja. En cambio, el humor es el producto de la libertad que significa poder jugar con las incongruencias del mundo, con las palabras, las reglas y las convenciones; en pocas palabras, mientras que la ironía es la expresión de un desencanto, el humor es el ejercicio de la imaginación.⁶³

En el panorama literario mexicano ha estado casi siempre el uso de la ironía y el humor como un recurso de expresión. Por ejemplo, Fernández de Lizardi con el *Periquillo sarniento* quizás sea la referencia inmediata de herencia de la novela picaresca. Pero el humor como recurso literario en los cuentos y crónicas urbanas tiene valiosos antecedentes en México; por ejemplo, Salvador Novo o algunos relatos de Alfonso Reyes como “Por qué ya no colecciono sonrisas” y “Por qué ahora colecciono miradas”.⁶⁴

Ahora revisaremos cómo está presente el sentido del humor en la cultura mexicana. La diferencia entre este humor y los chistes es que estos últimos son producto de una

⁶³ Lauro ZAVALA. “Humor, ironía y metaficción”. *Paseos por el cuento mexicano*. México, Nueva imagen, 2004. p. 79.

⁶⁴ Alfonso REYES. “Ficciones”. *Obras completas*. vol. 23, Fondo de Cultura Económica, 1989.

aplicación mecánica de una fórmula. Basten como ejemplo los programas “cómicos” de televisión que transmiten algunos canales oficiales. Lauro Zavala menciona antecedentes como *La familia Burrón* o el detective Péter Pérez de los cuentos policíacos de Pepe Martínez de la Vega, personajes de las zonas pobres de la ciudad de México a principio del siglo pasado, que a pesar de sus carencias se distinguen por el humor que rodea su vida cotidiana.⁶⁵ Algunos más que pertenecen a la carnavalización de algunos mitos de la identidad y de la memoria histórica nacional son el *Santos* o la *Tetona Mendoza*, que nos recuerdan los sacrificios humanos con fines religiosos, la lucha libre, la debilidad por las tetas, etc. Pero esta tendencia a parodiar los rituales cotidianos, en nuestro país, los mexicanos lo utilizamos para olvidar que lo que está en juego realmente es importante y nos compromete.

Si buscamos referencias más cercanas pensamos sin duda en Augusto Monterroso, Jorge Ibarguengoitia, José Agustín, Juan José Arreola, Juan García Ponce o Gustavo Sainz, por mencionar algunos. Son autores que por medio del humor y la ironía tratan temas de la idiosincrasia urbana y critican fuertemente la demagogia oficial: temas sensibles que empiezan a interesar a la nueva sociedad. Este tipo de crítica —más visceral—, llega a ser más eficaz que aquella solemne; recordemos que el Estado muchas veces persigue con mayor urgencia la broma política porque sabe que el chiste degrada más la figura pública, pues la rebaja y la hace igual a cualquier otra. El humor en los cuentos urbanos suele tener un carácter crítico, donde podemos encontrar problemas comunes de la ciudad: la corrupción, la violencia como espectáculo cotidiano o la surrealista burocracia mexicana. La

⁶⁵ Lauro ZAVALA. *La ciudad escrita: antología de cuentos urbanos con humor e ironía*. México, Ediciones del ermitaño, 2000.

ironía en estos tipos de relatos es imprescindible para reconocer los alcances de estos problemas y reflexionar sobre sus intenciones. La temática de estos narradores también abarca los elogios de la ciudad, a los personajes arquetípicos que la habitan, el homenaje a los distintos tipos de lenguaje, con sus variantes lúdicas, regionales o idiolectuales, las parodias genéricas, etcétera.

Avilés Fabila menciona que el humor y la fantasía son géneros ajenos en nuestro país y que tampoco aparecen en América Latina, con excepción de Argentina,⁶⁶ afirmación con la que no estamos totalmente de acuerdo, sólo en la medida en que estos géneros se han explotado en otras partes del mundo en comparación con México. En la actualidad hay un sin número de ejemplos que se han empezado a estudiar bajo esta lupa. En lo que sí coincidimos con este autor es que muchas veces en nuestro país a este género se le ve como un arte menor, pues estamos acostumbrados al drama y a “considerar al mundo un inmenso valle de lágrimas”, aunque con justa razón la tendrían aquellos que reflexionan en la deuda externa, las dificultades políticas, la inestabilidad económica, el narcotráfico y un largísimo etcétera. Sin embargo, tenemos grandes maestros que nos han enseñado a reírnos de eso y más, incluso de nosotros mismos (ya mencionamos a Ibarguengoitia, por ejemplo).

Zavala asegura que podemos estudiar el humor como una “empresa etnográfica”,⁶⁷ si consideramos al humor como un reflejo distorsionado de los valores de una comunidad, mientras que el estudio de la ironía puede tener una dimensión ética y estética. Pero su reflexión va más allá al exponer que la ironía es una herramienta que posibilita dudar de

⁶⁶ Cf. René AVILÉS FABILA. “Humor en la literatura mexicana”. *Materia de lo inmediato*. México, CNCA, 1995. pp. 66-68.

⁶⁷ Lauro ZAVALA. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Toluca, Edo. de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006. p. 40.

aquellos valores que interesan a la mirada humorística, y que si el humor puede confirmar la existencia de este mundo, la ironía duda de su naturaleza; por lo tanto, el humor y la ironía son elementos centrales de una cultura. En su ensayo “México: donde el carnaval es ritual”⁶⁸ recuerda lo que Bajtín observó en la Edad Media y el Renacimiento, donde el carnaval surgió como una reacción frente a la cultura oficial, representada por la Iglesia y sus cánones morales. Hoy en día, además de la Iglesia, tenemos libros oficiales y televisión, con lo que, espontáneamente surge una cultura de la risa.

Durante la última década la mayoría de los autores que se dedican a escribir cuento es inevitable que utilicen el humor y la ironía de manera constante, afirmando la amplitud de este género. La forma más empleada de la ironía por estos autores son el sarcasmo, la parodia o la adopción de una visión original sobre las paradojas de la vida urbana. Independientemente del empleo del humor o la ironía, el lector decide en su interpretación que un texto humorístico pueda ser leído como irónico.

La característica principal de la narrativa posmoderna de los últimos veinticinco años es su hibridación: un juego de yuxtaposiciones de las perspectivas, la innovación de géneros literarios y la coexistencia de visiones del mundo. Consiguiendo formas simultáneas que manifiestan el fenómeno cultural más característico de la cultura cotidiana contemporánea y a la que más adelante nos referiremos con el nombre de *intertextualidad*.⁶⁹

Un grupo de narradores urbanos exploran los límites cada vez menos perceptibles entre crónica y cuento, utilizando el tono irónico y la intención paródica. Entre estos escritores podemos mencionar a Ignacio Trejo Fuentes, Guillermo Sheridan, Carlos

⁶⁸ *Ibid.* p. 115.

⁶⁹ *Vid.* III. p. 93.

Monsiváis y Juan Villoro con *Tiempo transcurrido. Crónicas imaginarias*, 18 relatos que van de 1968 a 1985, dos años fundamentales para entender la cultura urbana de la ciudad de México. En cada uno de los relatos se conjuga el humor, la cotidianidad y personajes urbanos que carnavalizan lo que no por apariencia nimio sea motivo de reflexión.

En los cuentos de Villoro se aprecia la línea de los escritores que escudriñan la decadencia social de su tiempo. Si el humor no deja de estar presente en los relatos, tampoco lo es todo ni busca el chiste fácil como lo hace Monterroso o Pitol; existe un regocijo por criticar la realidad histórico-social a la que pertenece.

La ironía que Villoro emplea en sus relatos nos causa gracia, pues reímos con la confusión de los personajes, de sus múltiples jactancias. Pero además, nuestro autor trata de que esa risa provocada en el lector desaparezca y se transforme en lo opuesto, un sentimiento que oscila entre la amargura y la impotencia. Esto se produce por la participación del lector en el proceso comunicativo instituido por la obra. Recordemos que el sentido irónico se puede mostrar sólo en la medida que la obra remita al receptor en un contexto conocido.

Quizás el recurso más utilizado —consciente e inconscientemente— por nuestro autor es el humor. Lo utiliza como una estrategia narrativa, un vehículo para la crítica social, el síntoma de una ruptura de las convenciones, una exploración de lo diferente, un viaje hacia algo distinto y quizás, a final de cuentas, un tipo de diálogo más satisfactorio con la realidad. Para lograr este efecto en sus relatos utiliza en algunas ocasiones un lenguaje irónico. Con esto nos referimos al lenguaje intencional que el narrador utiliza para que el lector entienda algo distinto de lo que se dice literalmente; es decir, la presencia simultánea de dos puntos de vista opuestos. Nuestro autor dice al respecto: “Yo creo que la ironía es

una protección para sobrellevar las cosas que nos resultan difíciles. En ocasiones, se trata de cosas en apariencia sencillas, pero creo que determinan a los personajes de manera muchas veces dramática”.⁷⁰ Por su parte, el humor carece de una intencionalidad específica, por lo que se aproxima más a lo absurdo, gratuito o inesperado.

Fabienne Bradu⁷¹ distingue la presencia de situaciones irónicas en sus relatos, menciona, por ejemplo, en “Espejo retrovisor” el accidente sufrido por Roxana que lejos de inspirar compasión cuando se estrella en la puerta de cristal, la bella adolescente provoca en el lector una inevitable carcajada. En los personajes de Villoro está presente una ironía, ella consiste en crear seres que son rellenables casi a voluntad. Por ejemplo, el personaje del general Garmendia es un ser enfermo, muy pequeño, prácticamente inmovilizado:

Se sumió en el asiento, las manos afianzadas a los bordes de cuero, como si esperara una repentina sacudida. Se diría que sus nervios se destrozaron con innumerables campañas militares, el hecho de que México fuera un país sin guerras parecía un asunto secundario. Mis palabras eran detonaciones de artillería, el sol reventaba en esquirlas frente a sus ojos. Quizás por alejarse tanto del prototipo militar me pareció simpático (ARS p. 91).

En los cuentos de Villoro, la ironía puede ser de tres tipos. La ironía del *narrador* se aprecia cuando éste y el personaje sostienen puntos de vista diferentes, o cuando lo que hace un personaje contradice lo que el narrador afirma de él:

Le dije que la clase costaba cuatrocientos pesos. [...] El general demostró ser tan tacaño como hipocondríaco. Elena regreso con un papel garabateado: “125 pesos”. Hubiera preferido una cifra más redonda, digamos cien pesos, los veinticinco restantes delataban demasiado mi miseria (ARS p. 92).

⁷⁰ Russell M. CLUFF. “El doble y el fracaso en dos metaficciones de Juan Villoro (Ensayo y entrevista)”. *Los resortes de la sorpresa (ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2003. p. 246.

⁷¹ Fabianne. BRADU. “Albercas de Juan Villoro”. *Vuelta*, 1985, núm. 103, pp. 51-52.

La ironía del *destino* aparece como una contradicción entre lo que los personajes desean y lo que ocurre:

Vi pasar sus dedos sobre la mejilla, los vi mancharse de negro, vi que el lunar desaparecía. Frente a mí, Paloma sonreía sin reservas. Me incorporé en la cama, quise decir algo, pero ella salió del cuarto. [...] No supe qué hacer, tenía ganas de despertar a toda la pensión, de mandar a la chingada a quienes en su ignorancia habían sido cómplices del engaño (*LCP* p. 161).

La ironía *situacional* es el reconocimiento de una situación contrastante o evidentemente incongruente dentro del universo narrativo:

Las tijeras estaban sobre la mesa. Tenían un tamaño desmedido. Mi padre las había usado para rebanar pollos. Desde que él murió, Jorge las llevaba a todas partes. Tal vez sea normal que un psicópata duerma con su pistola bajo la almohada. Mi hermano no es un psicópata. Tampoco es normal (*LCS* p. 43).

Como hemos podido observar, Villoro utiliza la ironía para decir una cosa distinta de lo expresado literalmente. Pero, ¿con qué finalidad utiliza este lenguaje irónico? Principalmente lo ocupa para criticar los valores y el sistema político en la sociedad mexicana de su época. La ironía es un recurso estilístico acorde con el quehacer de nuestro escritor. Al recordar lo mencionado en II.A.b., donde afirmamos que un cuento nos dice más de lo que cuenta, sin siquiera mencionarlo, podemos decir que en la obra cuentística de Villoro son importantes esos huecos que el narrador le va dejando al lector. Para que el lenguaje irónico se cumpla debe existir un conocimiento mutuo entre el narrador y el lector de los significantes que se emplean en la ironía.

Con la ironía nuestro autor aborda una problemática social pero no en forma directa sino a través de un velo: el filtro inteligente de la ironía. Por ejemplo, en el cuento “La

alcoba dormida” el protagonista-narrador utiliza la voz de uno de sus personajes para decir que su país es una mierda.⁷² En esta cita podemos distinguir el tono irónico con que el narrador hace una severa crítica social al país que pertenece; se burla de la sociedad y de sí mismo, pero no refleja una visión trágica de la realidad, por el contrario la ironía es empleada como un elemento carnavalezco donde los valores sociales y las instituciones son transgredidas por la mano oculta del narrador. Con un estilo ágil, sin olvidar la observación de detalles, Villoro describe un paisaje social y físico a través de sus personajes que es tanto el protagonista como el novelístico.

Nuestro autor considera que el humor es muy significativo en su obra:

Es una manera de ver el mundo. Me resulta inevitable escribir de cierta forma que algunos lectores consideran que es irónico o incluso humorístico [...] yo no me doy cuenta, la verdad sea dicha, de que hay este juego, que tiene que ver con el humor. [...] Creo, por el contrario, que el humor es un atributo de la inteligencia, que no es posible que haya una gran literatura que descarte el humor. [...] De modo que para mí es como una respiración. No siempre se trata de algo buscado, pero los personajes acaban comentando la realidad quizás porque buscan protegerse de ella. Y finalmente el humor, como lo decía de la ironía es una distancia que protege. Tienen esta característica de ser personas con fisuras, vulnerables, para mí más interesantes que los triunfadores que no tienen historias.⁷³

El humor de Villoro es, por la cercanía que muestra con sus personajes, una forma evidente de practicar la autocrítica y forma parte de la búsqueda de una identidad compartida, que como ya se revisó es un rasgo generacional.

⁷² *Vid.* nota 19.

⁷³ Tomado de Russell M. CLUFF. “El doble y el fracaso en dos metaficciones de Juan Villoro (Ensayo y entrevista)”. *Los resortes de la sorpresa (ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2003. p. 252.

B. CUATRO CUENTOS Y UN COROLARIO

Ya hemos distinguido los elementos, recursos, y formas en que nuestro autor configura sus relatos. También revisamos cuáles son los temas recurrentes que han estado presentes en su narrativa, desde sus primeras publicaciones hasta esta investigación. Un criterio que unifica y justifica la elección de estas muestras es la voz narrativa. En los cuentos seleccionados los cuatro narradores son protagonistas; es decir, un narrador autodiegético: el personaje que narra su propia historia y la de otros. Son ellos los que eligen un punto de vista para contar la historia y mantenerlo a lo largo de todo el cuento. En este tipo de cuentos en primera persona no se comparte la narración porque tiene un fin estético: crear a pie juntillas lo que dice el narrador. Pimentel explica que, ya sea como narrador o como personaje, el “yo” se va devaluando en distintos grados de nitidez para ofrecernos una “personalidad” y, en consecuencia, una subjetividad que colorea y deforma la información que sobre ese mundo nos proporciona;⁷⁴ desde las circunstancias, este narrador-personaje puede convertirse en héroe o víctima de su propia historia. Como veremos al analizar los cuentos seleccionados, lo importante es cómo este narrador percibe los hechos. La subjetividad de los discursos estriba en que estos narradores pueden estar recordando, imaginando, enjuiciando, criticando, soñando o bajo los efectos de alguna sustancia que altere su realidad.

Consideramos pertinente hacer esta aclaración ahora, porque en el caso del guión de *Vivir mata*⁷⁵ existe un desplazamiento o combinación de puntos de vista, donde interviene un personaje menor o testigo para dar una opinión que cambie el sentido de la historia. Este recurso es indispensable para encontrar el verdadero sentido de la historia.

⁷⁴ Luz Aurora PIMENTEL. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo veintiuno, 2002. p. 70.

⁷⁵ *Ibid.* III.B. p. 106.

Los cuentos que revisaremos a continuación, en cuanto a estructura dejan vacíos al lector, huecos informativos, indeterminaciones, ofreciendo porciones de verdad; muchos de esos datos extraviados es porque el narrador también los desconoce, por lo que es imposible una completa interpretación. Al final el lector se queda con un sabor de inseguridad, un sabor dulce que invita a la relectura de los cuentos; la necesidad obligada de buscar un encuentro (íntimo) con el otro: narrador, personaje o autor. El gozo de volver sobre lo andado sitúa a la poética cuentística de Villoro entre la sensibilidad y el asombro. Hay que recordar que las historias de Villoro las escribe como imágenes que existen por primera vez cuando las mira, y busca, a partir de ese momento, explicarlas. Lo interesante es que para estas historias recurre a símbolos generacionales o estereotipos de la clase media urbana; sin embargo, las reinventa, les adhiere ingredientes extraños, borrándoles el sello de autenticidad de donde provienen. Los cuatro cuentos escogidos contienen historias que son posibles, pero dudamos cómo interpretarlas; es decir, son ambiguas. Son historias donde el narrador nos cuenta una situación que por muy explicable que parezca nos perturba como extraña.

Los cuentos que a continuación presentamos principalmente se preocupan por contar las infinitas sorpresas de la vida, en particular aquéllas no gratas e incómodas. Con estas historias busca enfrentar las emociones entre personajes y lector, poner en evidencia el juego del destino, explicar un poco el porqué de la existencia. Bajo estos términos nuestro autor consigue una doble estructura; la historia superficial que convive con otra, secreta y subterránea, cuya finalidad es desnudar las pasiones del ser humano, representadas por personajes sin nombre, pálidos, inferiores. Esta doble estructura está matizada por el discurso humorístico, irónico y sarcástico, que reitera la temática ideal villoriana: la ciudad, la mujer, la fatalidad, lo extraño, la soledad, el fracaso, las pequeñas derrotas.

Para el seguimiento de estas comparaciones, entre los cuatro cuentos y más adelante con el guión de la película, se tomará en cuenta la función del narrador, las indeterminaciones y vacíos existentes en los discursos, además de los desenlaces que quedan suspendidos, pero con una clara amenaza de desastre en el futuro inmediato. Esta facilidad que Villoro tiene para darle a sus relatos una terminación sugerente —en ocasiones ambiguas— es como dice Patán “un punto fuerte de su oficio de escritor”.⁷⁶

a. La ciudad, un escenario conocido: “Después de la lluvia”

La noche navegable es el primer libro de cuentos de nuestro autor, en él Villoro reflexiona sobre sus irrepetibles lecturas de adolescencia, en la música de su época, etc., pero esa reflexión sólo constata la imposibilidad de recuperar esas emociones primarias plasmadas en estos cuentos. Zavala se refiere a este libro como “una serie de relatos de adolescentes de clase media, aficionados al fútbol y andar en patineta, eternamente vestidos de tenis y sudadera, cuya mayor proeza es jugar en la bañera o descubrir la manera de besar como adultos”. Si bien en estas líneas Zavala resume perfectamente la temática y la caracterización de algunos de sus personajes de esta primera publicación de nuestro autor, también peca en lo superficial, pues como veremos en II.B.e. temas como el fútbol o la música son los medios solamente para tratar historias más intensas que no por pertenecerles a adolescentes dejan de ser inquietantes.⁷⁷

⁷⁶ Federico PATÁN. *Los nuevos territorios (notas sobre la narrativa mexicana)*. México, UNAM, 1992. p. 342.

⁷⁷ Cf. Lauro ZAVALA. *Paseos por el cuento mexicano*. México, Nueva imagen, 2004. p.86

Como ya se mencionó en I.A.⁷⁸ en este primer volumen de cuentos es más claro su principal influencia: el movimiento de la Onda. Si analizamos el lenguaje de estos relatos podemos recordar clásicos como “Cuál es la onda” de José Agustín —posiblemente el cuento por excelencia de este autor—, además de identificar recursos como la alteración del orden sintáctico, la verbalización de sustantivos, frases en doble sentido, rimas que provocan cacofonías, mezclas de lenguas (inglés, francés, español, alemán), creando un nuevo lenguaje, juvenil e internacional, incluso añadiendo recursos tipográficos como el empleo de mayúsculas para enfatizar términos particulares. Veamos:

Y cómo no pensar en otra cosa que no sea eso, Eso, sí, con mayúscula, como la marca de aceite. [...] Pensé que así era como me veía Claudia y que tal vez por eso me había puesto a beber, yo, que nunca tomo nada, pero que cuando tomo pido Johnnie Walter etiqueta negra, nomás de puro farsante, porque leí en el *Playboy* que ése era el whisky de los galanes que enloquecen a las conejitas. [...] Respiré hondo, sintiendo que me iba a caer desmayado junto a Claudia como si fuera Jerry Lewis; y fue precisamente por no caerme que le pasé un brazo por la cintura y entonces vino el acabose: tocar ese vientre y sentirla tan cerca, híjole [*sic*] (*LNN* pp. 43-54).

Durante las últimas décadas la ciudad de México ha cambiado constantemente, un espacio que parece comprender numerosas ciudades, pues a pesar de existir delegaciones y en ellas colonias, en cada una se observa el lenguaje, la costumbre y paisajes urbanos que han llegado a ser motivo de una tradición literaria. Esta tradición también suele acompañarse de humor e ironía, recursos literarios, que permiten ofrecer una visión crítica familiar y creíble de la vida urbana, y que permiten reconocer una vida cotidiana, pero con dimensiones conflictivas.

⁷⁸ *Vid* p. 17.

Autores como Oscar de la Borbolla, Emiliano Pérez Cruz, Lazlo Mousong comparten con nuestro autor dosis de humor e ironía en sus relatos para precisar una cotidianidad hasta entonces marginada. Armando Ramírez, José Joaquín Blanco, Luis Miguel Aguilar, Ignacio Trjo Fuentes, Guillermo Samperio y muchos otros narradores mexicanos contemporáneos reconocen en la ciudad de México muchas ciudades y por ello han decidido narrar la cotidianidad urbana, destacando en cada uno de estos espacios, un lenguaje, una estética de esos espacios y de sus personajes, ofreciendo un testimonio particular de la vida y de la muerte de la ciudad de México. Sus personajes son arquetipos de la geografía urbana que permiten recobrar la dimensión humana de la cotidianidad creando una mitología urbana de los héroes proletariados que habitan las colonias populares de la ciudad de México. Cada una de estos personajes contribuyen al retrato colectivo de un espacio común. El humor en esta narrativa urbana crea un clima de convivencia civilizada en una ciudad que es muchas ciudades, una ciudad literaria compleja y diversa.

La ciudad de México es considerado por algunos un tema obsesivo para Juan Villoro, pero no sólo vista como el escenario en donde ocurren historias intensas, sino como la protagonista, en ocasiones, de esas mismas historias, como ya los veremos en III.B. Villoro ha dicho que “Muchas obras artísticas suelen tener un contenido muy local, desde *La Iliada* a las pinturas de Rembrandt. Ahora bien, hay que convocar un mundo particular pero de modo que le interese a mucha gente”.⁷⁹ En estos cuentos, Villoro continúa la reinención territorial de la ciudad de México, que ha tratado también en sus novelas *El disparo de argón* y

⁷⁹ Miguel Ángel VILLENA. “Juan Villoro: ‘El camino más corto para triunfar en Mexico es la corrupción’” en *El país*, 1997, Cultura. Encontrado en: <http://www.sololiteratura.com/vill/villpaelcamino.htm>.

Materia dispuesta, mediante la representación de una ciudad intermedia, un barrio semiurbano, que condensa las características esenciales del Distrito Federal.

Como nuestro autor, una parte considerable de escritores contemporáneos tienen un interés casi exclusivo por contar historias urbanas hasta el grado de convertir a la ciudad en personaje central de sus cuentos. Algunos, incluso, han adoptado el propio lenguaje de una zona particular,⁸⁰ esto debido al crecimiento desmedido de la ciudad, convirtiéndola en una aglomeración de su propia tradición literaria. Aunque nuestro autor no prefiere un sitio en particular para sus cuentos, es claro que la ciudad es el escenario ideal para sus historias. Zavala lo ubica dentro de los autores que además de pertenecer a una región “cuentan con sus propias mitologías y estrategias narrativas”.⁸¹ Otros de los elementos distintivos de esta escritura contemporánea que están presentes en “Después de la lluvia” son la hibridación de narrativa literaria, pues a manera de crónica nos sitúa en un contexto temporal gracias a las referencias musicales y a los paisajes *art nouveau*; el empleo de un lenguaje característico de zonas urbanas: “cuando tomo pido Johnie Walter etiqueta negra, nomás de puro farsante, porque leí en el *Playboy* que ése era el whisky de los galanes que enloquecen a las conejitas.”; la experimentación con las convenciones de la narrativa fantástica y policíaca: “tan sólo debe parecerme extraño ver que el vitral esté desecho y que una mancha de sangre desciende hacia afuera.”; y una reversión de la relación tradicional entre la casa y la calle: todo el relato es un monólogo del personaje acompañado de analepsis: “Le pasas un dedo por la boca, tirando el impermeable que cae al suelo como un ahogado, y la sientes tibia y después todo

⁸⁰ p. ej. Armando Ramírez (Tepito), Emiliano Pérez Cruz (Neza), Paco Ignacio Taibo II (Doctores), Ignacio Trejo Fuentes (Roma), Rafael Pérez Gay (Condesa), Guillermo Sheridan (Copilco).

⁸¹ Lauro ZAVALA. *Paseos por el cuento mexicano*. México, Nueva imagen, 2004. p. 18.

se desvanece y recuerdas que es imposible, que es demasiado romántico para ser verdad”.⁸² Esta conversación con él mismo surge en la calle a unas cuantas cuerdas de la casa de Claudia, siendo éste el espacio más importante que, aunque no es descrito a detalle, completa la atmósfera angustiante del narrador: una mañana con una lluvia que “cae tercamente [...] que baja suave y en silencio, sin detenerse hasta encontrar las paredes, los huesos, los tendones”, que lo arrinconan y lo hacen recordar una canción, “Lo malo es que la música que tarareo me hacen tragar unas como lágrimas, de esas que se pasan tragando las actrices en el cine”.

¿Qué tan importante es para Villoro decir en dónde y cuándo sucede la historia de un cuento? En las muestras seleccionadas no hay elementos suficientes para ubicar los relatos temporalmente; no así, el espacio es perfectamente identificable, incluso las descripciones textuales despejan cualquier duda. Cuando hablamos en II.A.a. sobre la cotidianidad, mencionamos los espacios urbanos y las funciones narrativas que cumple la descripción del escenario. Nuestro autor, digno representante del cuento mexicano reciente y de la escritura lúdica, ocupa a la ciudad de México como un escenario constante en su narrativa y la alegoriza a través de sus personajes paradigmáticos de un determinado estrato social.

Ahora veremos como está descrito en los cuentos seleccionados. Por ejemplo, en “Después de la lluvia”, el personaje narrador se refiere al lugar por donde camina así: “Desde aquí puedo ver la ciudad de México hecha de plomo, aplastada por la lluvia” (*LNN* p. 44); en “La orilla equivocada”: “La ciudad me pareció una suma imperfecta de ciudades independientes. Me bajé en un barrio entre lunar y suburbano. Caminé entre lotes baldíos;

⁸² *Vid.* nota 26.

de vez en cuando me encontraba con un bungalow que parecía tener media hora de construido” (*ABS* p. 98); en “La alcoba dormida”: “Vivíamos en la calle de Licenciado Verdad, muy cerca del almacén [...] paredes despellejadas que seguramente se vendrían abajo con el próximo temblor. La fachada no era más ruinoso que las otras del centro de la ciudad, pero el hecho de que yo viviera ahí la convertía en un escenario de tragedia” (*LCP* p. 147);⁸³ en “Orden suspendido”: “No me gusta la ciudad desde el andamio pero me gusta que esté detrás de mí. Una masa que vibra” (*LCS* p. 71). El sentido de llevar sus historias a zonas reconocibles no es gratuito; al parecer le gusta que las cosas que suceden ahí, por muy complejas que sean, ocurren en situaciones muy cotidianas para sus protagonistas, pues nuestro autor afirma que es mucho más difícil revelar una sorpresa en un entorno que damos por dominado que en uno sobrenatural.⁸⁴

b. La mujer y la fatalidad: “La orilla equivocada”

*Los hombres son naturalmente indiferentes entre
sí; las mujeres son enemigas por naturaleza.*
Schopenhauer

En una segunda etapa de su obra cuentística, Villoro deja de lado la crítica de su cotidianidad para indagar en la posición moral que los personajes adoptan frente a ella. Este giro implica varias transformaciones estructurales: la realidad, que antes aparecía contundente frente a los personajes que sobreviven en ella, aquí se transforma apenas en un marco de acción; la tensión dramática, que antes estaba sostenida por el ludismo narrativo, ahora se acumula en

⁸³ *Vid.* nota 19.

⁸⁴ *Vid.* II.A.a.

la espera del desenlace, marcado siempre por un momento de liberación. Las comparaciones se hacen metafóricas: “Las notas cayeron sobre mí como la nieve que me hirió la cara al salir del Conservatorio Chiaikovski, frías lentejuelas que se depositaron en mi rostro atractivo y fracasado” (*ARS* p. 100).

En *Albercas* los personajes parecen estar abandonados en sus búsquedas metafísicas: el músico de “La orilla equivocada” tiene que inventar su propia cábala, y el hospitalizado de “El cielo inferior” perder algo más que la lucidez para encontrar a una mujer. La necesidad de profundizar en las ansiedades metafísicas de los personajes obliga al discurso de Villoro, siempre enamorado de la ambigüedad textual, a enriquecer el puro acto narrativo con un enorme caudal de referencias místicas, que redundan en el uso de estructuras significantes más complejas y de natural resonancia poética: “Mi mente se pobló de destellos azules. ¡Cuántas veces no creí ver la tercera flor en un rincón de los pasillos; cuántas no la transmuté por una burda margarita que crecía en la huerta! (*ARS* p. 37).

En *Albercas* se notan algunas huellas de su primer libro: la experiencia adolescente y la obsesión por el amor ideal, las primeras desilusiones sexuales, las atmósferas juveniles y los errores veiteañeros. Sin embargo, todos estos personajes que formaron el primer libro de Villoro como estereotipo de adolescentes urbanos adquieren en este segundo libro una individualidad más concreta. Dentro de ese grupo de personajes, nuestro autor ha sido más selectivo y ha caracterizado su interioridad con mayor profundidad, siguiendo la idea de adentrarse en esas vidas sensibles, en ocasiones invadidas fantásticamente en su realidad por el sueño.

En los cuentos seleccionados el “yo” masculino está en la búsqueda del otro femenino, pero no de un simple encuentro amoroso, sino de una permanencia, de un

entendimiento, de algo que les inquieta. Los personajes tienen voz, toda la autoridad narrativa, pero sin nombre. Villoro minimiza a sus narradores al no ponerles nombre, los anula, hay una negación del “yo” individual al no poseer un nombre que los singularice ante los otros.

Ya mencionamos que la mayoría de los relatos de Villoro exploran el tema de la soledad. Para los protagonistas de estas historias, la mujer es casi siempre una figura anhelada, pero no conseguida del todo. Es una figura que de repente depara un misterio que es imposible resolver o se presentan como espectros deseables que orbitan a los hombres pero que nunca pueden conseguir. Las historias presentadas a continuación tratan de enfatizar en los desencuentros, en las rupturas entre estos personajes; por lo que es evidente que no haya deseos cumplidos o consumados. El protagonista es un hombre solitario y siempre subordinado a una mujer huidiza que le guía, le seduce, le inquieta. Su realidad con las mujeres surge a partir de un sueño; su tema: una vuelta obsesiva al eterno femenino, al amor inalcanzable. En “Después de la lluvia” el joven no puede evitar que su novia se suicide; en “La orilla equivocada” el maestro no puede evitar asesinar a su alumna; en “La alcoba dormida” el joven escritor no sabe a ciencia cierta cuál de las dos hermanas ha muerto; y en “Orden suspendido” el limpiavidrios vive pensando en asesinar a su pareja.

La relación entre narrador y mujer se deriva del misterio y la confusión, entre la realidad y la fantasía, conservando el tradicional modelo de los cuentos en que el protagonista acaba viviendo los episodios ya soñados, en que los accidentes y los personajes de la fantasía se vuelven tangibles. Recordemos, por ejemplo, los cuentos que abren y cierran este libro: “Espejo retrovisor” y “El silencio de los cristales” donde las protagonistas se estrellan en puertas de cristal: “La vio desplomarse entre una granizada de cristales [...] La

servienta y el jardinero lo acompañaron al lugar donde Roxana lloraba sobre un charco de sangre” (*ABS* p. 7), y “Sus manos chocaron con fuerza contra el vidrio. Frente a ella la puerta se convirtió en una cascada de cristal. El viento que venía de afuera le produjo una doble irritación en las heridas” (*ABS* p. 115). En “Pegaso de neón” se cae del caballo y queda paralizada de por vida; en el “Cielo inferior” se pierde para siempre en los laberínticos pasillos de un hospital sospechoso; y en “La orilla equivocada” —y probablemente en “El silencio de los cristales— es asesinada.

La constante que ahora justifica este apartado es la presencia de la mujer como objeto de deseo o el producto de un amor, que en ambos casos y por extrañas razones están relacionadas con sucesos trágicos. Los cuatro cuentos que analizaremos nos dan la oportunidad de afirmar que nuestro autor ha considerado esta relación de amor y muerte en la creación de estos personajes, pero con la intención que no sean ellas las más afectadas, sino en quien recae toda la ansiedad, culpa, deseo, frustración y derrota al no poder salvarlas; es decir, en ellos.

¿Cómo son las mujeres que aparecen en los cuentos de Villoro? ¿Qué relación tienen con los protagonistas de estas historias? ¿Existe algún parecido entre estas mujeres que han sido separadas por historias y tiempos diferentes? A lo largo de su cuentística encontramos a mujeres que muy pocas veces son las protagonistas de las historias; otras, incluso, sólo son parte de los recuerdos masculinos, como Lucrecia de *Vivir mata*, la exnovia de Diego; éste la mata (imaginariamente) por abandonarlo.⁸⁵ Otro ejemplo, que lejos de apartarse de nuestro análisis nos dará un sustento muy interesante, aparece en *Materia dispuesta*. Verónica, la Bella Durmiente, que cae en coma después de ser atropellada (otra vez el suceso fatal) simboliza

⁸⁵ *Vid.* p. 112 y Apéndice p. 127.

no sólo los ideales de Mauricio —protagonista de la novela—, sino el de los cuatro cuentos. La atracción que le provoca o por lo que le resulta atractiva a Mauricio es por las desgracias que encarna: “Mi ideal de la belleza femenina tenía que ver con el sufrimiento”⁸⁶; en “Después de la lluvia”: “Y lo indicado es que ella sea delgada y de rasgos finos y haya sufrido mucho, como siempre ha sido mi máximo de chamaca” (*LNN* p. 46); en “La orilla equivocada”: “Elena era fea [...] el rostro paliducho, los ojos hundidos y los labios gruesos estaban en una peligrosa frontera: pronto sería un esperpento o una exótica belleza” (*ABS* p. 94); en “La casa pierde” la enfermedad mortal de las gemelas Milán entra en contraste con su atractivo físico: “[...] eran idénticas. Su belleza parecía hecha para castigar a un escritor, al menos a uno como yo” (*LCP* p. 151); finalmente, en “Orden suspendido”: Rosalía es comparada con un “animal pequeño” al que se le puede matar de un mordisco. Estas descripciones están claramente marcadas por el sufrimiento, como una exaltación al dolor como medio de expiación, de purificación y de consecución de la belleza.

Las figuras femeninas que nos entrega Villoro en estos cuentos son objetos de deseo, figuras un tanto espectrales que se ofrecen a los personajes sin que ellos lleguen a alcanzarlas; una especie de musas, un tanto pálidas, que si dan la idea de ser intocables, más vale no acceder a ellas porque la realidad que proponen es sumamente peligrosa. Al revisar estas cuatro historias, las mujeres existen, pero básicamente como un anhelo, como figuras no siempre alcanzables, un tanto peligrosas, más evocadas que vividas o más temidas. Están presentes pero en una zona aludida que se encuentra fuera del relato, que lo determina he incide en él. Los protagonistas que aún teniendo la referencia de la mujer, no actúan con ella; por lo tanto son historias de soledad de los hombres.

⁸⁶ Juan VILLORO. *Materia dispuesta*. México, Alfaguara, 1997. p.23.

Por otro lado hay un gusto por la belleza castigada, no por aquella canónica que nos ofrecen los anuncios publicitarios, sino la belleza vulnerable. Villoro logra presentarnos mujeres más atractivas porque lo hace desde algún defecto, algún padecimiento o dolencia, humanizando a ese personaje. Por lo general nos vinculamos mucho mejor con la gente que nos presenta sus heridas; si alguien padece algo, si tiene una fisura es mucho más fácil entrar en contacto con esas personas. Hay figuras muy distintas, figuras dobles, como en el caso de “La estatua descubierta”, en donde el protagonista vive una relación de total plenitud con su mujer y, de repente, descubre que ella se comporta de un modo raro cuando él no la observa. Le empiezan a llegar testimonios de ella que le intrigan. Se pregunta si no será más auténtica en otros lugares que con él. Comete el pecado de tratar de averiguar qué pasa y entonces se desata una historia, en donde una mujer irreprochable es, al mismo tiempo, terrible en otros sitios.⁸⁷

El encuentro de este hombre y esta mujer es aparentemente casual, aunque también podríamos creer en el destino. Nuestro narrador relata la anécdota lentamente por el devenir de los sucesos; sin embargo, el resultado final —siempre inconsciente— es un protagonista preso por la telaraña de una relación peligrosa. Por ejemplo, en “Después de la lluvia”: “Desde la primera vez que la vi a los ojos se me ocurrió que había algo extraño y que no me quedaba otra cosa que encerrarme en mi cuarto” (*LNN* p. 44); en “La orilla equivocada”: “Elena era fea. En un principio me agradó maltratar con el piano a esa antipática criatura. A partir de la tarde de las galletas entreví otras posibilidades” (*ABS* p. 94); en “La alcoba dormida”: “Creo que fue un sábado cuando me encontré a Melania [...] La tomé de la cintura, la atraje hacia mí, besé su cuello apenas humedecido [...] se separó de mí, me vio

⁸⁷ *Vid.* Juan VILLORO. “La estatua descubierta”. *La casa pierde*. México, Punto de lectura, 1998. pp. 43-62.

con una superioridad en la que ni siquiera cabía el odio” (*LCP* p. 154); finalmente en “Orden suspendido”: “Rosalía huele a algo marino, espumoso. [...] Se preocupa por cosas lejanas. Le preguntas cómo está y nunca sabes si te responde por ella” (*LCS* p. 71).

Pero, ¿cómo se relaciona este personaje femenino con la fatalidad? En estos cuentos la mujer se halla, a la vez “dentro” y “fuera” de la soledad masculina; es miembro románticamente idealizado de ese ser a la par que víctima exiliada. La mujer es a veces lo que se halla entre ese hombre y el caos, y en otros, la encarnación de ese mismo caos. Los protagonistas de estas historias están obstinados por tratar de descubrir el origen de ese caos y de buscar un equilibrio, sin preocuparse por tratar de entenderlo. A Villoro las historias de amor que siempre le han atraído son inquietantes. Los celos, los deseos oscuros de cuando los vínculos se rompen y de las heridas del desamor, de los frágiles límites entre el amor, la violencia y el odio. La atmósfera creada en el cuento “La orilla equivocada” desde el principio es amenazante, en la cual el amor o el capricho son elementos de primer orden. Esta atmósfera se refleja desde el título del libro: *Albercas*, pues se refiere a varios momentos de los relatos, en los cuales está aquella alberca, por momentos metafórica y en ocasiones objeto real que insinúa un peligro. Por ejemplo, en el cuento en turno: “Esa noche tuve una pesadilla demasiado vívida, de alguna manera yo sabía que soñaba. Avancé en mi sueño como en las aguas muertas de una alberca” (*ABS* p. 100).

Un tópico común en los cuentos seleccionados son los sueños de los protagonistas. La presencia de estos reflejos del inconsciente nos obliga a relacionarlos y a tratar de interpretarlos. Freud ya nos ha dicho que la obra literaria a diferencia de los sueños se hace de manera consciente y que la “materia prima” de los sueños son los deseos del inconsciente, siendo éstos estímulos corporales que se experimentan durante el sueño, imágenes

cosechadas de la experiencia del día o días anteriores. Además, Villoro utiliza la ironía en su lenguaje y los opuestos en los sentidos que también son una forma de tratar un deseo inconsciente. El resultado de estos sueños y el lenguaje villoriano es algo oculto que a la vez revela; por lo que el lector debe entender no sólo lo que dice sino la forma en que funciona. Veamos, en “Después de la lluvia”:

Tenía un sueño de esos donde hay algo que te duele y te quieres voltear para despertarte de una vez porque sientes que un barco hubiera encallado en tu vientre, como si un garfío te despedazara las paredes del estómago, y ese dolor te tiene ahí clavado, sin moverte [...] soñando que Claudia estaba acostada junto a mí y no me decía que se iba a tirar al río porque en la ciudad de México no hay ríos, pero me decía que se iba a matar, y yo pensaba tengo que salvarla, se va a matar, tengo que salvarla, pero no hacía más que dormir (*LNN* p. 52).

Para sorpresa del protagonista y del lector el resultado será el suceso fatal que ya habíamos anticipado:

Debo olvidarme de todo esto, debo borrarlo todo como si quitara el polvo de un disco. Camino la última cuadra convenciéndome de que no hay nada extraño, de que ella no se ha suicidado ni los gansos han subido a su cuarto a destrozarla. Se que mi imaginación es demasiado fuerte, lo mismo de siempre, unas cuantas coincidencias y zas, pienso en la morgue y en que no me pude acostar con ella, y esto es lo más grave [...] pensando que a lo mejor no existe la casa, que a lo mejor es esta la primera vez que apoyo mis manos sobre la reja de entrada; que no debería gritar [...] y tan sólo debe parecerme extraño ver que el vitral está deshecho y que una mancha de sangre desciende hacia afuera (*LNN* p. 53).

En “La orilla equivocada” el sueño se lo atribuye a un improbable compositor:

Abreviaré la pesadilla que me contó: yo le daba clases a una adolescente, me enamoraba de ella, pasión irrefrenable, taquicardia, forcejeos, mis labios vampirescos en pos de su cuello, empellones, Elena caía de espaldas, se desnucaba con el borde una mesa, mi único heroísmo era no escapar, el padre me apresaba por la espalda (*ABS*. p. 99).

El desenlace sólo será la confirmación de sus deseos:

En efecto, así fue. Corrí hacia Elena y la jalé del brazo [...] cuando sentí las uñas de Elena en mi espalda. Me volví tratando de esquivar sus rasguños, hasta que me liberé de ella con un puñetazo que me dejó un eco en los nudillos. [...] Me lancé para que no se golpeará contra la mesa, pero sólo logré caer sobre el tibio cadáver de mi alumna [...] no huí. Me quedé arrodillado hasta que escuché una tos a mis espaldas (*ABS*, p. 102).

En la narrativa urbana hay muestras de humor negro. Por lo regular, como dice Zavala, “se trata de relatos de crímenes ligados al tedio y a la rutina de la vida urbana, relatos con el cinismo de un narrador insolente”.⁸⁸ Tal definición se aplica perfectamente al cuento en turno. Veamos: “No recuerdo quién me recomendó como maestro. Una tarde estaba frente a la casa de Elena dispuesto a ejecutar mi acto rutinario, el índice en el timbre, los cinco minutos de insistencia digital que me conducen a las sesiones donde los alumnos atropellan a Schumann con mi ayuda” (*ABS* p. 89).

Continúa Zavala diciendo que la tradición del género negro ya forma parte de nuestra identidad urbana, como “síntoma de una violencia soterrada”, esperando el momento de salir a la superficie. En los relatos de Villoro la ironía juega un papel importante, pues las sonrisas derivan en rictus de escepticismo. El humor en estos relatos es distinto: alegórico, tierno, cruel, erótico, etc. Recordemos:

A veces sueño con la niebla de los karatecas. Combaten en una parte fría del Japón. Yo soy su gurú. Se arrodillan delante de mí. A cada uno le doy a oler productos de limpieza distintos. Así decido quién se parte la madre de qué manera. [...] En la madrugada la oí llorar, o tal vez fue uno de los karatecas que gemía en mis sueños. [...] Cuando amaneció, yo acariciaba con cuidado un picahielos (*LCS* p. 70-79).

⁸⁸ Lauro ZAVALA. *La ciudad escrita: antología de cuentos urbanos con humor e ironía*. México, Ediciones del ermitaño, 2000.

Ya revisamos las características de las mujeres que se relacionan con los protagonistas de estas historias. Ahora nos toca enfrentarnos a los seres que por alguna razón se sienten una especie de perdedores gloriosos al descubrirse incompletos por el contacto con ellas.

c. El ser fracasado y el autodesprecio: “La alcoba dormida”

*Soy un enfermo. Soy un malvado.
Soy un hombre desagradable.*

Dostoyevski

La casa pierde es su tercer libro de cuento, por el cual obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en 1999. Tres de los diez cuentos que conforman este volumen se habían publicado en *La alcoba dormida*: “El domingo de Canela”, “Coyote” y “La alcoba dormida” del cual toma nombre la antología.⁸⁹ En este volumen es más claro como los relatos de Villoro están contados desde la medianía, desde una franca mediocridad, incluso hay ocasiones en que se anticipa la caída final. Algunos de los relatos se caracterizan por el cinismo y la conformidad, por la impotencia y el desamor. Aparentemente en *La casa pierde* los relatos y los personajes son muy distintos, sin embargo no sólo la voz los articula; definitivamente hay un estilo literario que es muy marcado. La soledad de los personajes es definitivamente su mayor característica.

Estos personajes inmersos en la soledad y en la búsqueda de ese ser —del otro—, sitúan al lector en un conflicto interno donde la problemática es la condición humana. Los

⁸⁹ Juan VILLORO. *La alcoba dormida*. México, UNAM, 2000. Ver también nota 4.

cuatro relatos seleccionados tienen, como ya hemos venido mencionando, rasgos estilísticos, estructurales y temáticos en común. En ellos hay un personaje narrador (masculino) que nos relata una versión de su experiencia, sus propias historias y la de los demás personajes, por lo que sabremos lo sucedido gracias a los datos seleccionados por ellos. Es, otras palabras, su versión de lo hechos que busca verosimilitud ante el lector. Por lo tanto sólo sabemos lo que ellos quieren decirnos y desde una sola perspectiva. Pero es en este momento donde surgen distintas cuestiones acerca de este narrador: ¿hasta qué punto su historia es verdadera? ¿En qué momento dice la verdad y en qué otro emite juicios o falsedades? Nos relatan la búsqueda de alguien, incluyendo las consecuencias que tienen en su vida las acciones realizadas para que suceda ese encuentro. Los cuatro narradores son sujetos en un eterno conflicto del encuentro-desencuentro entre un hombre y una mujer. En el aspecto estilístico y estructural, los cuentos tienen vacíos de información e indeterminaciones. Los narradores son autodiegéticos, y nos dejan finales abiertos, que están en el límite de lo real y lo fantástico; bien por un sueño, el reflejo de un espejo, algo desconocido o simplemente algo que no se puede explicar.

Villoro tiene cierto afecto por algunos personajes, esos perdedores gloriosos, crepusculares, desarraigados, esos hombres que parecen estar siempre de paso en tierra de nadie, que no conocen el derecho del orgullo y van de aquí para allá huyendo de sí mismos, que viven en la periferia de la realidad, en las fronteras de sus propias vidas, y se consideran esclavos de un pasado que arrastran consigo como un lastre demasiado pesado. Al revisar su obra cuentística y en particular estos cuatro muestras es claro que le atrae más “la gente

vulnerable que los triunfadores, la gente que se seca con el lado suave de la toalla”⁹⁰; los que viven evocando el pasado o anhelando el futuro en lugar de vivir el presente, los de pocas ambiciones y muchos ensueños, los testigos de los hechos.

Estos personajes siempre tienen un aire infeliz, desolado, confuso acechante y sofocado, tan culpable. Son, en resumen, personajes derrotados, que en alguna manera han vivido la experiencia del fracaso. Palou observa como el fracaso y las equivocaciones están presentes en sus historias:

[...] los personajes de Villoro son deliberadamente fracasados; su vida es producto de equivocación inicial [...] se hallan incómodos, indefensos ante el mundo; sus vidas son proyectos erróneos, han tomado la línea equivocada, se han bajado en otra estación, y han llegado a otra casa, que no es suya, pero sienten igualmente propia.⁹¹

Estamos de acuerdo con Russel⁹² que el tema del fracaso es suficiente para hacer un estudio completo de este autor; sin embargo, nuestra propuesta es demostrar que a partir de los cuentos seleccionados este tópico está presente en toda su obra cuentística. Para hacerlo describiremos cada uno de estos personajes, su contexto —atmósfera o ambiente absurdo— y cómo se refleja el autodesprecio de los personajes.

Otra de las preocupaciones de Villoro en su literatura es el de sentimiento de culpa y la necesidad de autocastigarse.⁹³ Los personajes de estas historias se sienten derrotados por

⁹⁰ Guadalupe SÁNCHEZ. “La baraja perdida”. *La alcoba dormida*. Comp. Juan Villoro. México, UNAM, 2000. p. 254.

⁹¹ Pedro Angel PALOU. “El doble rostro de Jano: Pitol y Villoro escriben cuentos” en *La Palabra y el Hombre*. Xalapa, Universidad Veracruzana, enero-marzo de 1999, núm. 109 p. 51.

⁹² Russell M. CLUFF. “El doble y el fracaso en dos metaficciones de Juan Villoro (Ensayo y entrevista)”. *Los resortes de la sorpresa (ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2003.

⁹³ Podemos encontrar este tópico también en otros trabajos como *Materia dispuesta*, donde el narrador se refiere al protagonista, Mauricio Guardiola, como “una sombra sin cuerpo”, “un bulto asexuado, incapaz de

un hecho del pasado que les marcó para siempre y del que nunca consiguen liberarse; aunque quizás tampoco lo deseen, porque aceptan el destino que les ha sido concedido.

A menudo, sus personajes pueden optar entre cambiar su vida por completo y elegir un mundo supuestamente “mejor” o seguir con su rutinaria y desterrada vida. Todos deciden, por un motivo u otro, prolongar el sufrimiento. Muchas veces es el sentimiento de culpa lo que les paraliza. En “Después de la lluvia” el protagonista desde el inicio se reprocha: “Eso que ella puede haber hecho y yo no pude evitar” (*LNN* p. 43); en “La orilla equivocada” el compositor frustrado justifica el asesinato de su alumna por una serie de hechos nimios que prácticamente lo obligaron a hacerlo: “mis penurias eran de una crueldad objetiva: perdí tres alumnas aquella semana, la crisis económica se ha ensañado con una profesión cuyo único producto es una música a destiempo” (*ABS* p. 89).

También le atrae la conmovedora pequeñez de esas vidas que siempre parecen castigadas por el destino. Así son los seres que coinciden casualmente en una pensión de la calle Licenciado Verdad. Aquí, a nuestro narrador, ese joven confuso al que le gustaría ser escritor⁹⁴, lo acompañan frases como “su incomodidad consigo mismo”, “los pequeños complejos que de repente se agigantan”, “los entusiasmos y las decepciones, la experiencia casi insoportable de la soledad”, “la decepcionante distancia entre los sueños y lo que la realidad ofrece” (*LCP* pp. 145-164). En “La alcoba dormida”, Villoro reflexiona en las apariencias engañosas y en lo difícil que resulta conocer a alguien, en los personajes solitarios, incluso cuando se presentan en grupos:

comprometer al deseo”. El que este personaje colecciona basura es un claro ejemplo de autoescarnio. Cf. Juan VILLOORO. *Materia dispuesta*. México, Alfaguara, 1997.

⁹⁴ Existe una relación entre “La alcoba dormida” y “Corrección”, otro cuento de este mismo libro: su naturaleza metanarrativa. Ambas historias se basan en uno de los motivos más reconocidos de esta modalidad: la figura del autor frustrado y su circunstancia.

Mi vida de entonces me parecía disminuida [...] vivía en un hueco doloroso en el que casi nunca caían las mujeres [...] Me quedaba viendo las piernas suspendidas hasta que mi soledad me resultaba insoportable [...] Me solacé en autoescarnios ante el espejo: detenía la mirada en el diente de oro, mis facciones parecían trabajadas por un boxeador [...] Mi decepción tomó la forma de una nostalgia sin sujeto; añoraba cosas nunca alcanzadas.⁹⁵

También, como ya revisamos en “La orilla equivocada” el protagonista de este cuento es un compositor frustrado, circunstancia que lo orilla a cometer su crimen. Sin embargo, a diferencia de este joven escritor, el maestro presume ser un hombre “muy guapo”, que se incomoda con los hombres más guapos que él, además de jactarse por sus inevitables encuentros amorosos con sus alumnas. En este caso, su autoescarnio proviene de sus frustraciones musicales que justifica en todo el relato: “la razón por la cual toco puertas ajenas”, “mis tentativas pertenecían a los hombres comunes”, “Yo seguí una módica trayectoria”, “nadie se entera que toco”, “mi abreviado sueldo”, “delataban demasiado mi miseria”. El narrador de “Después de la lluvia” es un adolescente enamorado, inseguro y confuso: “estoy fregado y siento que el hígado se me estrella contra el corazón”, “para ver si la puedo ver a los ojos sin sentir otra vez esto”, “soy el Frank Sinatra de los pobres”, “hago el intento de besarla con ganas de que ella me rechace”, “me dije a mí mismo como mil veces que no me podía poner nervioso”. Por último el narrador de “Orden suspendido” se confiesa desde el inicio como un adicto no del todo recuperado: “Inhale demasiado cemento en la preparatoria”, “Mi padre me salvó pateándome la cara”, “Dejar el cemento no es fácil”, “Yo quería hundirme como periodista”, “estoy privado para ver cosas”, “Me gusta la idea de matar al Chivo”.

⁹⁵ Juan VILLORO. “La alcoba dormida”. *La casa pierde*. México, Punto de lectura, 2003. p. 145-164.

Es aquí donde entra en juego el destino en los personajes de Villoro. Al parecer estos seres dan la impresión de haber venido al mundo para expiar una culpa del pasado, una suerte de pecado original y del que es imposible poder librarse. El destino juega un papel sumamente castigador, pues parece que está esperando cualquier momento para hacerlo y, si no espera es porque nunca ha dejado de hacerlo. Por ejemplo, lo podemos ver en la caracterización del personaje de “La alcoba dormida”: “me sentía avasallado por el dentista provinciano que me colocó un lamentable diente de oro”, “me dejaba estafar por las putas locales”, “su belleza parecía hecha para castigar a un escritor, al menos a uno como yo”, “ni siquiera me atrevía a verlas de frente”, “me ofendía tanto como mi diente de oro”, “Melania y Paloma Milán no hacían sino constatar mi fracaso”, “Me solacé en autoescarnios ante el espejo”, “me enamoré de Melania”, “maldije vivir en una pensión del carajo”, “Tal vez se habría salvado de no ser por mí”, “nuestra felicidad tiene un aire de desgracia aplazada”. Otro caso es el profesor de civismo de la misma historia que lleva esperando muchos años una condecoración que certifique sus méritos profesionales, pero que nunca llega.

La caracterización del ser fracasado se completa con la influencia del escenario⁹⁶, el carácter mostrado en acción, su modo de hablar, el personaje visto por otros, gestos, preferencias, inclinaciones, procesos mentales (sentimientos y pensamientos). Los personajes caracterizados en estos cuentos son de sobremanera personajes tristes, inconformes con su vida, fracasados en sus deseos. Ninguno de ellos pertenece a un personaje tipo socialmente identificable, por lo que son en cierta forma complejos en su descripción. Serán, en todo caso, tipo de la cuentística villoriana.

⁹⁶ p. ej. El lugar donde se desarrolla la historia de “La alcoba dormida”, la pensión en la calle Licenciado Verdad, nombre irónico para un relato de suplantaciones y engaños.

Como ya vimos en II.A.a., los relatos de Villoro ocurren en una cotidianidad desgastada que sufren transformaciones y que en consecuencia afectan a sus personajes, dicha transformación los oprime y los ahoga; pero éstos, lejos de querer huir, se dejan envolver por completo, aceptan su destino pues está de por medio amor, amistad, pérdidas inevitables. Los cuatro protagonistas de estas historias tienen en común el ser personas que interrogan mucho al destino y encaran la vida como un azar profundo, cuya clave han perdido. Nuestro autor nos dice que “es como si jugaran un juego en donde se les olvidó una regla y la están buscando. En el mazo con el que juegan hay una baraja ausente, aunque esa baraja no existe, pero ellos creen que alguna vez existió”.⁹⁷

d. La narración triste y las pequeñas derrotas: “Orden suspendido”

Los culpables es el último volumen de cuentos de Juan Villoro, en él es evidente la maduración de su estilo inconfundible; lo que se conserva, pero con mayor precisión es la velocidad y el tono narrativo, conservando su implacable ironía, a veces francamente cruel: “Le salieron lágrimas cuando avisó que metería a su jefecito en una clínica privada. Hay caras que se arruinan si les va bien. La del Chivo es así” (*LCS* p. 77). La empatía que logra con sus personajes narradores y el lector se vuelve más estrecha, provocando una ternura agria hacia ellos, pues siguen siendo seres frágiles e ilusos en el amor: “Ella se acercó y dobló el cuello, mostrándome una vena muy finita, como si fuera un animal pequeño y yo pudiera matarla de un mordisco” (*LCS* p. 77), quizás por la fragilidad que inconscientemente nos confiesan en

⁹⁷ Guadalupe SÁNCHEZ. “La baraja perdida”. *La alcoba dormida*. Comp. Juan Villoro. México, UNAM, 2000. p. 257.

sus acentuados sarcasmos. El humor ha sido trabajado para ser descargado en frases irónicas incisivas, mordaces, en el sentido directo de sus personajes: “Dijo que había entubado a su padre. Describió una especie de aspiradora capaz de soplarle a un hombre como si eso fuera la felicidad” (*LCS* p. 79).

“Porque mis cuentos suelen ser más tristes que el resto de lo que escribo” afirma nuestro autor en diversas entrevistas. Pero con esta confesión no ha dicho nada nuevo ni nada que no se compruebe con la simple lectura de algunos de sus cuentos. Nuestro autor, siendo fiel a lo que decía su maestro Monterroso y que ya venía de Tolstoi, prefiere las historias tristes: “las familias felices no tienen historias, es tedioso narrar cuentos desde el bienestar y la dicha; la voluntad de escribir surge del conflicto, de algo molesto, adverso, una fisura que debe ser trascendida a partir del relato”⁹⁸. Nuestro autor piensa que es más complicado narrar las pequeñas derrotas que, curiosamente, son las más difíciles de superar. Estas caídas ocurren cuando los personajes se sienten bien, en un entorno que consideran familiar y controlado; pero, de repente, algo no muy espectacular les revela que su vida es distinta y los obliga —por así decirlo— a doblar una esquina y establecer un doloroso careo consigo mismos. Por ejemplo, en “Orden suspendido”, el narrador se ha esforzado mucho tiempo ahorrando billetes de veinte pesos para llevar a Rosalía al mar, sin embargo ella le invierte la sorpresa al darle el dinero al Chivo y, aunque ella se justifica diciendo que “le ganó su dolor”, él se siente traicionado, al grado de pensar en quemarla con gasolina. En “Después de la lluvia” la pequeña derrota del narrador estará al no saber si sus sueños fueron la causa de que su novia se suicidará, o peor aún, no saber si realmente ella existió; en

⁹⁸ Guadalupe SÁNCHEZ. “La baraja perdida”. *La alcoba dormida*. Comp. Juan Villoro. México, UNAM, 2000. p. 252.

“La orilla equivocada” su locura; y en “La alcoba dormida”, la duda y el miedo del escritor al no saber al final de su relato con quién de las dos gemelas Milán se ha casado, o sentirse el juguete de alguna de ellas, la obra perversa de un engaño perfectamente planeado.

Las tramas de estos cuentos surgen de la crisis y del conflicto; si bien surgen en escenarios y ambientes distintos, tienen en común la desgarradura interior por un fracaso, una pérdida o algo no perfectamente cumplido. En ellas se muestra la intensidad de que un hombre apueste todo a algo de lo que no está seguro, pero donde quepa la posibilidad de trascender su vida a partir de un fracaso involuntario o de una derrota reveladora. En estas pequeñas derrotas podemos encontrar cosas más estremecedoras que en los grandes dramas y que, además, afirma uno de los grandes misterios de la literatura que es el enorme placer que a uno le pueden causar leer vidas tristes.

Villoro dice que en los cuentos, el escritor es un inventor de mundos obligado a poblar universos muy variados. En “Orden suspendido” aparecen algunos: la adolescencia en los suburbios, las drogas, la pintura, los sueños. Como otros cuentos de Villoro, éste explica la historia de una amistad extraña, compleja y destructiva. Al igual que en las otras tres muestras, un narrador en primera persona cuenta unos hechos que, en lugar de ennoblecerlo o por lo menos justificarlo, lo degradan. En ellos, nuestro autor habla de que muchas veces acabamos por depender de una vivencia oscura y antigua, de los sentimientos de culpa que a menudo nos paralizan y de que casi siempre nos aferramos a una lejana esperanza para sobrevivir, o buscamos desesperadamente a alguien que nos guíe en este intrincado laberinto que es el mundo.

Una de las virtudes que tiene Villoro es la capacidad de adentrarse en el alma humana de sus personajes y descifrar algunos de sus secretos. La relación más común que se

da entre ellos es la de amistad y/o amor, pero lo interesante de estas relaciones es cómo surge, pues puede ser mediante la envidia, la lástima, la culpa, el rencor o la mentira. Pero, ¿cómo explicar esta complejidad de los afectos? ¿Cómo explicar la oscura naturaleza de los lazos que unen a estos seres humanos? El destino y sus revelaciones afectan irremediabilmente a estos seres humanos, condenados siempre a topar de lleno con el mal, la desilusión, lo perverso. Sus personajes son víctimas de lo ominoso y siniestro.

Los cuatro narradores que hemos revisado en estos cuentos viven una situación dramática en el momento de la enunciación, por lo que al describir los sucesos del pasado ejercen una función explicativa; todas sus analepsis se justifican con una situación actual. Todos ellos carecen de nombre, son un “yo” masculino que oscila entre el pasado y el presente: “Mi padre me salvó pateándome la cara. [...] Dejar el cemento no es fácil. Amaneces con las uñas llenas de cal de tanto arañar las paredes. ‘Sólo te alivias con el dolor’, me dijo mi padre. Es cierto. Su patada me dio un rumbo nuevo” (*LCS* p. 70).

Villoro en estas historias toca aspectos sobre el fracaso y la condición humana, la derrota existencial que padecen los personajes, los cuales deben enfrentarse a situaciones asombrosas, a tragedias de baja intensidad, pero dolorosas. El efecto que producen al lector estas historias son los mismos que ocurren en la propia mente y corazón del narrador. Los cuatro personajes sufren una situación dramática, ya sea ante sí mismos, ante los otros personajes o, incluso, ante el lector mismo. La gravedad del conflicto y el suspenso que mantienen las historias provocan no sólo que nos separemos del relato sino que suframos con el narrador y busquemos con él el desenlace: “Pasé la noche oyendo el ruido de los aviones en el cielo. Me pregunté que pasaría si rociaba a Rosalía con un tambo de gasolina o

si tiraba al Chivo del andamio. Cuando amaneció, yo acariciaba con cuidado un picahielos” (*LCS* p. 77).

Si el lector comparte con el narrador sus angustias, al llegar a los finales de los cuentos la reacción puede ser de dos maneras: una realidad conocida o una desconocida. En los cuatro cuentos el lector apela a la imaginación para interpretarlos, pues sus propias experiencias no le ayudan a asimilar el final, por lo que la fantasía actúa en el proceso de interpretación para llenar las indeterminaciones, aunque no siempre logrando llenar los espacios vacíos: “Jacinto se acercó en la calle. Me ofreció un billete. Recordé el título del cuadro: ‘Orden suspendido’. Él se había jodido para vender la fortuna; yo había perdido para que otro ganara; Rosalía había dado dinero para que otro ganara. ‘Señales’, me dije. Por primera vez, jugué a la lotería” (*LCS* p. 79).

Los cuentos presentados no sólo son narraciones tristes. Ellas nos relatan más que una pérdida; tratan de indagar los momentos en que las categorías de triunfo y fracaso cambian de signo: una derrota puede ser una enseñanza disfrazada o una oportunidad de redención; y por el contrario, un triunfo puede ser un envilecimiento. En “Orden suspendido” gracias a que Rosalía le da al Chivo el dinero que el protagonista había ahorrado —jodiéndolo—, él comienza a comprenderla un poco, logrando ese ansiado acercamiento que los hombres buscan en las mujeres: una enseñanza. Por el contrario, si él llevado por su cólera mata a cualquiera de los dos, su triunfo sería una degradación absoluta.

e. Virtud de maduración y fidelidad

Hasta este momento se han analizado cuatro relatos de la trayectoria cuentística de nuestro autor. Pero estas historias, como se pudo ver, no han sido seleccionadas al azar. Tiene una relación importante; aquella que funciona como puntos de referencia en la narrativa de cualquier escritor. Villoro admite que su trayectoria cuentística tiene puntos de contacto; por ejemplo, menciona el cuento “La noche navegable” de su primer libro, que tiene una trama similar al del “Crepúsculo maya” de su último libro. Nosotros al revisar su trabajo encontramos paralelismos más profundos entre cuentos de diferentes etapas; por ejemplo, “La noche navegable” y “Coyote” son relatos de viajes en parejas. En el primero (Adriana y Héctor; Yoli y Samuel) viajan a Oaxaca, a la tierra de María Sabina; en el segundo, (Hilda y Alfredo; Julieta y Sergio; Clara y Pedro) a la tierra de los huicholes, un punto entre Jalisco y Nayarit, Zacatecas y parte de Durango. En sendos relatos los personajes viajan hacia la búsqueda de una experiencia, focalizados desde el punto de vista de un narrador. En el primer cuento el viaje se relaciona con el mezcal; en el segundo con el peyote, anunciándoles a los personajes, en cada uno, la revelación que les espera. Además por un lado está la intervención mítica de los zapotecas y por el otro la de los huicholes. Ambas historias tienen un clima nocturno, vinculado con la cosmogonía del lugar sagrado: Montealban y el desierto. Tanto Pedro como Héctor, los personajes de las historias, no son originarios de estas regiones, sino como lo señala Ana Rosa Domenella, son fuereños que se trasladan del centro a una periferia; visitantes ocasionales; “fuereños, como lo es siempre el escritor frente a lo narrado”.⁹⁹ Si bien pudimos a ver seguido a nuestro autor por sus incontables relatos sobre

⁹⁹ Ana Rosa DOMENELLA. “El espacio bárbaro (Daniel Sada, Mónica Lavin y Juan Villoro)”. *Cuento y Mortaja: la ficción en México*. Coord. Alfredo PAVÓN. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2001.

fútbol o los que tienen que ver con la música, preferimos hacerlo por las temáticas ya revisadas para distinguir sus etapas y evoluciones.

Villoro publicó su primer libro en 1980 con un contenido muy autobiográfico en cuanto a atmósferas y temas. Ha dicho que en *La noche navegable* escribía sin conocer el final de sus cuentos, por lo que muchos son finales abiertos. “Donde se trata principalmente de plantear atmósferas que al final se diluyen con la vida. Son ritos de paso de adolescentes que descubren elementos de la juventud y luego pasan a la vida”.¹⁰⁰ Este libro lo escribió entre los 17 y 21 años y su concepción del mundo tenía esa misma edad; son cuentos de alguien que considera que el mundo es tan joven como él y ve en cada cosa un descubrimiento, una revelación. Son cuentos donde las atmósferas son más importantes que las historias; cada cuento es una epifanía doméstica: el nacimiento de un amor, de una amistad, de una pasión, en un entorno absolutamente común y cotidiano. Los personajes se ven afectados por situaciones concretas a través de las cuales el narrador juzga irónicamente la realidad cotidiana. Las comparaciones recurrentes ajustan los puntos en que la realidad hace crisis y distancia al ser afectivo de las ilusiones que elaboramos en torno a él.

Palou menciona algunas características de su madurez literaria: “las virtudes en una prosa llena de restricciones, austeridad, orientada hacia la representación de la vida, se ven realizadas por la fuerza ciega que Villoro le otorga a al papel de su narrador dentro de la verdad que narra y de la belleza de su oficio”.¹⁰¹

¹⁰⁰ Russell M CLUFF. “El doble y el fracaso en dos metaficciones de Juan Villoro (Ensayo y entrevista)”. *Los resortes de la sorpresa (ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2003. p. 252.

¹⁰¹ Pedro Ángel PALOU. “Juan Villoro: sueños y representaciones” en *Vivir del cuento: la ficción en México*. Coord. Alfredo Pavón. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999. pp. 99-125.

Si antes, en una primera etapa, se notaba un abuso del lenguaje coloquial, el exceso de lugares comunes, una inconsistencia narrativa, el contar fragmentado; después los recursos provenientes de otros géneros irán marcando su originalidad. Federico Patán comenta que desde su primer libro, Villoro recibió atención de la crítica, que lejos de alabarlo le señaló en sus cuentos un oficio por momentos “titubeante en ciertos aspectos, pero lleno de un futuro en lo general”.¹⁰²

Fabienne Bradu encuentra en *Albercas* una “mejoría” respecto a su primera publicación, es “más precisa sin adornos superfluos, el estilo es directo, bien compuesta la escritura de cada cuento”.¹⁰³ Villoro analiza y continúa con el resultado de su primera publicación al utilizar detalles para entregar información imprescindible para la comprensión del cuento, por lo que comienza una madurez en la técnica y en el enfoque narrativo no muy frecuente en el medio. Profundiza con mayor agudeza en las relaciones amistosas-amorosas, situándolas en atmósferas de maldad sutilmente insinuadas. *Albercas* es un libro en donde nuestro autor le paga —por así decirlo— tributo a autores de la literatura fantástica latinoamericana: Borges, Bioy Casares, Cortazar, Onetti. Relatos como los estudiados buscan estar cerca de las atmósferas de umbral entre la realidad y la fantasía.

En esta segunda etapa, Villoro no le da tanta importancia ya al comentario de la pura realidad, prefiere indagar en la postura moral de los personajes que se enfrentan a ella. Si en un principio el mundo concreto era la principal atmósfera, ahora sólo es el referente suavemente descrito para justificar la acción; la tensión dramática que pertenecía al ingenio verbal, ahora se complementa con la anécdota y la espera de su desenlace, buscando siempre

¹⁰² Federico PATÁN. *Los nuevos territorios (notas sobre la narrativa mexicana)*. México, UNAM, 1992. p. 342.

¹⁰³ Fabienne BRADU. “Albercas de Juan Villoro”. *Vuelta*, 1985, núm. 103, pp. 51-52.

una liberación. Ahora el lenguaje es un tanto metafórico por la necesidad de profundizar en el interior de sus personajes, enriqueciendo el puro acto narrativo y creando atmósferas ricas en imágenes que obligan a distintas lecturas de la misma historia.

En *La casa pierde* demuestra la madurez de un escritor que ya es un maestro consumado y que concibe sus libros de cuentos como un todo, coherentes y homogéneos, y no como acumulación de material disperso por varios años. En esta tercera etapa muestra las virtudes de sus anteriores publicaciones, pues mantiene la esencia informal y directa que caracterizó a su primer libro, además de conservar el rigor estilístico y la densidad temática del segundo. En este nuevo libro el humor y la ironía con que se critica ha madurado con el paso de los años; el autodesprecio y la amargura son ya una estrategia; sus personajes a falta de respuestas emprenden una venganza contra sí mismos y las circunstancias que los rodean. Desde el título, Villoro insinúa atmósferas complejas con un lenguaje producto de la desesperanza, pero siempre ligero gracias a una puntuación incisiva “casi periodística”,¹⁰⁴ los párrafos ya tienen el inconfundible sello de nuestro escritor; frases lapidarias que degradan la cotidianidad que damos por dominada.

Podemos destacar algunos recursos que confirman su evolución literaria entre sus primeros relatos y los últimos que dan forma a *Los culpables*. Por ejemplo, sin lugar a dudas, existe un depuramiento y un trabajo con el lenguaje; ahora más preciso y cristalino, que cumple con los requisitos de una prosa efectiva. Nuestro autor a depurado sus elementos y conseguido libros homogéneos, “redondos”; ya no son simplemente la recopilación de cuentos que se han escrito en determinados años, sino espacios sutilmente planeados, donde cada texto es parte de un todo unido por el humor cálido, que nos presenta un mundo, una

¹⁰⁴ Álvaro ENRIGUE. “Prólogo”. *La alcoba dormida*. Comp. Juan Villoro. México, UNAM, 2000. p. 14.

visión, un espejo. El lenguaje ha adquirido mayor precisión, el tratamiento de la anécdota más disciplina y el humor más libertad. Las comparaciones siguen siendo una constante, pero ahora logran caracterizar a sus personajes con mayor precisión; símiles que al señalar un objeto dibujan el todo.

De alguna manera tenemos que concluir este apartado y no encontramos mejor manera que reconociendo la constancia de nuestro autor, pues ha perfeccionado una serie de herramientas literarias para contarnos una variedad de historias, sin traicionar ni su voz narrativa, ni el universo de temas que le interesan. La cuentística de Villoro en cada etapa que hemos comentado demuestra una complejidad estética cada vez más sutil, por eso hay que leerla cuidadosamente. El ritmo y el estilo con que se nos ofrece, la facilidad con la que se digiere, las emociones que provoca, puede engañar al lector de la celosa labor literaria que la sostiene.

III. VILORO INTERDISCURSIVO

La interdiscursividad, entendida como los recursos que de un género narrativo toma prestado otro o la mezcla de ellos provocada por un autor con fines estéticos son en la narrativa de un escritor como Villoro a veces muy fácil de rastrear.

Lauro Zavala nos dice que la intertextualidad es “la característica principal de la cultura contemporánea”.¹⁰⁵ Si los productos culturales (películas, cuentos, canciones, conversaciones, etc.) son considerados como un texto, siendo éste un conjunto de elementos significativos que están relacionados entre sí por un discurso; es decir, por un lenguaje y por los recursos de éste para comunicar, entonces estos productos culturales pueden ser estudiados en términos de la interdiscursividad.

Todo texto contiene un discurso (lenguaje, recursos, formas, estilos) simplemente por ser un acto cultural y por lo tanto humano, que por lo tanto puede ser estudiado en términos de la disciplina que le pertenece. El estudio de la interdiscursividad ofrece una perspectiva para el estudio de la comunicación misma porque en su interior incorpora

¹⁰⁵ Lauro ZAVALA. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Toluca, Edo. de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006. p. 155.

cualquier perspectiva proveniente de cualquier modelo para el estudio de la obra literaria, que es la que en este momento nos compromete.

Este tipo de análisis interdiscursivo es propio de la cultura contemporánea, pues sólo puede haber reflexión o asociación entre elementos de una determinada tradición. Si bien todo texto está en deuda con otros textos e incluso unos se remiten a otros simultáneamente, todos ellos pertenecen a un conjunto de reglas de enunciación llamadas discurso. Por lo que todo estudio interdiscursivo es, además, intertextual; es, por decirlo de otro modo, el estudio de las relaciones entre los diferentes contextos de significación.

Hemos hablado de la facilidad que tiene Villoro para crear narraciones con ayuda de otros géneros, como los periodísticos a los que tan bien está acostumbrado; así mismo lo hace con el discurso cinematográfico o dramático. Cuando a nuestro autor se le ha cuestionado su incursión en el teatro, ha respondido que “hay mucho de teatro implícito en una novela o en un cuento, en sus diálogos en la puesta en escena que supone la condición de representación de la realidad”,¹⁰⁶ y aunque es un autor novel en el género dramático, es consciente de la familiaridad que hay entre los discursos de distintos géneros. Por ejemplo, en *Muerte parcial* no sólo es notable la interdiscursividad, sino la referencia clara a textos suyos anteriores, incluyendo, incluso, personajes y diálogos que se repiten textualmente.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Oscar CID DE LEÓN. “Debuta Juan Villoro como dramaturgo”. *Reforma*, 3 de octubre de 2007, Cultura, p. 9.

¹⁰⁷ Aunque sabemos que *Muerte parcial* no es el tema que nos ocupa, sólo citaremos un ejemplo que tiene relación directa con *Vivir mata*: el personaje de Bruno Cardeli —quizás el consentido de Villoro en la obra— es un viejo comentarista deportivo. El espectador puede ver en él una criatura decadente, anacrónica, ridícula que, aun en su patetismo, preserva intacta su humildad. Después de su “muerte parcial”, Bruno decide llamarse Gil Miranda. Si jugamos un poco con el tiempo del surgimiento de estas obras y con los textos mismos, este comentarista deportivo será dentro de un tiempo el mismo Gil Miranda de *Vivir mata*, el extravagante locutor de radio que trabaja en la “estación de los helicópteros negros” lanzando premoniciones sin misericordia de los radioescuchas, asegurando que éstas vienen de las mismísimas creencias de los aztecas. *Vid.* I.B. p. 24 y Apéndice p. 132.

Ya citamos sus *Crónicas imaginarias*. Al principio fueron pensadas como parte de una columna de crítica musical, en la que nuestro autor prefirió hacer narraciones que hablaran de la música rock: escribir el pasado usando como pretexto o como pista sonora esta música, además de situar esas 18 historias a partir de dos fechas canónicas para el periodismo: 1968 y 1985. Este libro es una muestra estupenda de recursos periodísticos y literarios.

En cuanto a su género de crónica, Guillermo Samperio opina que tanto en *Tiempo transcurrido* y *Palmeras de la brisa rápida* la materia prima es la dualidad:

Compuesta por la ficción creada desde el punto de vista de los hechos verificables. La dualidad se disuelve en el tiempo narrativo y el singular estilo del escritor al conseguir libros imaginativos, literatura. [...] los datos se mezclan con la prosa literaria, aunque la estructura no sea lo importante.¹⁰⁸

Cuando hablamos de “Villoro interdiscursivo” nos referimos al préstamo —no necesariamente literario— de otras disciplinas que el guión en turno justifique. Es muy frecuente que nuestro autor suela recurrir a ciertos procedimientos o artes; por ejemplo, la música, la pintura, el teatro o el cine. Villoro amante de estas manifestaciones artísticas ha dejado impreso en sus cuentos un poco de esto y aquello. En el siguiente apartado hablaremos completamente de su relación con el cine, pero en este punto consideramos importante mencionar cómo este autor utiliza el lenguaje (palabras y fotogramas) de otras disciplinas para narrar una historia.

Cuando hicimos la selección de los cuentos de I.I.B. consideramos también los elementos interdiscursivos que invariablemente están presentes en ellos. “Después de la

¹⁰⁸ Guillermo SAMPERIO. “El disparo de Juan”. *Nexos*, enero 1992, núm. 169. pp. 80-81.

lluvia” puede ser leído como un guión para un cortometraje. Pensemos en una primera secuencia. La voz en *off* del narrador que anticipa el *medium shot* del personaje, que recargado en la banqueta espera a que la lluvia pase: “Y cómo pensar en otra cosa que no sea eso”. Las analepsis del cuento serán todos los *flash back* que recordarán cómo el narrador llegó a esa angustiante espera. La banda sonora, que está marcada por la voz de Frank Sinatra y las referencias textuales a canciones de Pink Floyd, Bob Dylan, Yes y The Beatles, nos hacen pensar que el cuento es un mezcla misteriosa de estas letras: “No sé, como que no parece real, como que esto es parte de otra cosa, de una canción cansada y somnolienta pero buena, endemoniadamente buena” (LNN p. 50); sin olvidar la panorámica de la ciudad de México: “hecha de plomo, aplastada por la lluvia”, que nos recuerda a “el miasma que cubre la ciudad como una bruma lóbrega [...] Una ciudad vencida, probablemente abandonada”, de otro de sus cuentos casi desconocido, producto del guión cinematográfico: “El mapa movedizo” (del que hablaremos en el siguiente apartado).

“La orilla equivocada” tiene elementos de la música, “La alcoba dormida” del teatro y “Orden suspendido” de la pintura —que como ya mencionamos toma el nombre de un cuadro de Manuel Felguérez—. ¹⁰⁹ Es interesante cómo el protagonista, el limpia ventanas, está enmarcado por el relato, pues éste trata de revelar que no solamente está al margen de la realidad de la que está colgado, sino de su propia vida. Pero, ¿cuál es la circunstancia que lo ata a su propia vida? La actividad y psicología del personaje se identifica profundamente con el cuadro abstracto de Felguérez, que solamente está hecho de manchas y que el protagonista busca en ese cuadro un paisaje de su interior.

¹⁰⁹ Ofrecemos la referencia del artista donde, además del cuadro “Orden suspendido”, se puede consultar un texto crítico de nuestro autor: <http://www.arte-mexico.com/lopezquirolga/ManuelFelguerez/index.htm>

Por la naturaleza misma de la interdiscursividad no hay una forma única y definitiva de hacer un análisis, pues existen tantas lecturas interdiscursivas como textos y receptores que construyan sus propias asociaciones interdiscursivas. El siguiente ejercicio tiene los parámetros establecidos en I. y II. y pretende encontrar tantas relaciones como sea posible entre éstos y el guión de la película *Vivir mata*. Utilizaremos además algunos elementos de asociación que Zavala ofrece en su guía de análisis presentada en *La precisión de la incertidumbre* y que iremos mencionando puntualmente en III.B. Pero antes se contextualizará un poco al lector sobre la relación e incursión de Villoro en el cine.

A. LITERATURA Y CINE: ¿CUENTO VS. GUIÓN?

La relación entre el cine y la literatura ha existido casi desde que se inventó el cinematógrafo. Tanto novelas, cuentos y obras de teatro han servido a los cineastas para hacer películas. Peor también estos géneros han tomado algunos recursos cinematográficos para modernizarse.

Cuando Avilés Fabila habla de la relación entre estos discursos, nos dice que la cinematografía es muy difícil que deje pasar un libro exitoso sin convertirlo en guión para filmarlo, casi siempre dejando muy poco de la obra literaria.¹¹⁰ Solamente en raras ocasiones la película basada en un cuento o novela consiguen superarla. Con frecuencia hemos visto a lo largo de la historia del cine numerosas adaptaciones de autores clásicos como Dostoyevski, Verne, Tolstoi, Dickens, etc., sobreviviendo de la obra inicial acaso el argumento. Esta “carencia” se entiende pues se tendrían que filmar varias horas para

¹¹⁰ René AVILÉS FABILA. “Cine y literatura”. *Materia de lo inmediato*. México, CNCA, 1995. pp. 111-113.

aproximarse a la intensidad real de la obra literaria. No obstante, existen pesados resultados de obras como *La guerra y la paz* de Tolstoi o *Adiós a las armas* de Hemingway.

Hay que mencionar la complejidad de la obra literaria de algunos autores como Borges, Joyce, Proust, Breton; y que incluso algunos directores consagrados como Orson Wells se han visto intimidados por escritores como Kafka. Por lo mismo hay escritores que han sufrido mucho por la necesidad de algunos obstinados, entre ellos Poe, Lovecraft, Cervantes o el mismo Rulfo que se ha visto vejado por sus compatriotas.

Los especialistas afirman que a pesar de que el cuento o la novela se asemejen a una película, si no hay un excelente guionista la adaptación terminará en un rotundo fracaso por muy atractiva que sea la obra literaria. Sin embargo, en la actualidad algunos autores han recibido previamente a su obra una amplia influencia cinematográfica, que por lo tanto, podría ayudar a que construyesen sus historias pensando en términos de cine.

La insistencia por llevar grandes novelas a la pantalla es por el prestigio con que goza el género, en contraste con el cuento que pasa a ser como el hermano menor de éste. Sin embargo, el cuento es el material perfecto para el cine, no sólo por su brevedad y rapidez sino por su característica siempre general: un final sorpresivo, que es ideal para la adaptación cinematográfica. Avilés Fabila¹¹¹ cita un ejemplo que nosotros consideramos no muy apropiado: *Blow Up* de Michelangelo Antonioni que se supone está basado en el cuento “Las babas del diablo” de Cortazar. En el relato la pequeña historia y su significado es completamente distinto al del filme de Antonioni. Es sabido que meses más tarde al estreno de la película el director confesó que necesitaría otra película para explicar el significado de la misma. Seguramente habrá ejemplos más amables. Nosotros presentamos una comparación

¹¹¹ Cf. René AVILÉS FABILA. “Cine, literatura y sangre”. *Materia de lo inmediato*. México, CNCA, 1995. p. 117.

entre el guión *El mapa movedizo*¹¹² de Villoro —desafortunadamente sin filmar, pero de fácil consulta— y el cuento¹¹³ del mismo nombre que, aunque olvidado en las colecciones del autor, no deja de ser un magnífico ejemplo de adaptación del cine a la literatura, pues en este caso fue primero el guión que el cuento.

Pero vayamos al punto —que lejos crear una absurda polémica de si la literatura está en deuda con el cine o viceversa, o si el cine es arte o industria, o si ésta se ha mantenido gracias a aquélla—: nuestra intención es reflexionar en la importancia de estos géneros y cómo en ocasiones están presentes el uno en el otro (intertextualidad), o se complementan y comparten un lenguaje (interdiscursividad).

El mapa movedizo es el antecedente formal del trabajo cinematográfico de Villoro que revisaremos posteriormente. Este pequeño guión fue producto de una propuesta de la revista *Nexos* y del Departamento del Distrito Federal que tuvo la intención de hacer un ciclo de programas para la televisión en el que se contarán historias de la capital a la manera de un reloj. Villoro trabajó con Nicolás Echevarría, y fue nuestro escritor quien escogió la hora señalada: las doce del día; que según el director fue una mala elección, pues “es cuando hay peor luz”. De cualquier forma la historia se terminó con una temporalidad difusa, donde la idea central fuera captar el vértigo que suscita la ciudad más grande del mundo, combinando recursos del documento y la ficción. Nuevamente en este trabajo se puede ver el gozo que tiene Villoro por tratar de desconcertar al espectador con datos reales, utilizando un discurso híbrido entre la crónica y la literatura.

¹¹² Juan VILLORO. *El mapa movedizo: guión cinematográfico*. México, Plaza y Valdés, CNCA, 1995.

¹¹³ Juan VILLORO. “El mapa movedizo”. *Nueva Sociedad*, 1991, No. 114, pp. 150-154.

La historia de ambos textos es la misma: un cartógrafo descubierto por una secta secreta que lo obliga a trazar —de manera obsesiva y a partir de datos aparentemente ilógicos— el mapa de una antigua ciudad que descansa bajo los cimientos de la moderna. En ambas historias está presente nuevamente el ser solitario: un burócrata que es arrancado de la monotonía de su trabajo por una voz misteriosa que le llama diariamente al mediodía: la voz de una mujer —inquietante como siempre—.

A continuación revisaremos algunos fragmentos del guión, haremos las respectivas comparaciones con el cuento y distinguiremos aquellos elementos que pertenecen al discurso literario y/o cinematográfico que conforman ambos textos. Por ejemplo, veamos el primer encargo que le hacen al narrador-protagonista; en el guión es mediante una llamada telefónica:

VOZ: Ya le digo, hay un error en su mapa [...] Cheque el dato, por favor. Ah de paso: ¿cuántas calles se llaman Zapata? Le hablo mañana a la misma hora”.
Más adelante un taxista le ofrece una Guía Roji:
“EN OFF: Por alguna razón me puse a contar las calles que se llaman Zapata. Llegué a contar una cifra atroz: 179, el número bastaba para construir un laberinto. Por curiosidad busqué otras: 215 Juárez, 269 Hidalgo... me perdí en esa geografía de héroes repetidos, como si ésa fuera la guía de diez ciudades simultáneas.¹¹⁴ [Las cursivas son nuestras]

En estas líneas podemos apreciar, primero, el diálogo directo de uno de los personajes y a continuación la voz en *off* que actúa como la del narrador de un cuento. Veamos ahora cómo este discurso cinematográfico está presente en el literario. En el cuento, la petición proviene de un desconocido que, a su vez, recogerá otro en un lugar distinto de la ciudad de México:

¹¹⁴ Juan VILLORO. *El mapa movedizo: guión cinematográfico*. México, Plaza y Valdés, CNCA, 1995. p. 17-19

—¿Cuántas calles se llaman Zapata? —sonrió con dientes cariados—. Busca al hombre de los martillos.

Más adelante el narrador reflexiona en la petición:

Nadie ignora que los nombres de las calles se repite como si hubiera diez ciudades superpuestas. ¿Cuántas se llaman Zapata? Al volver a casa consulté la Guía Roji. Ahí estaba la respuesta, nítida y atroz: 179. El número bastaba para construir un laberinto. Por curiosidad busqué otras: 215 calles Juárez, 269 Hidalgo... me extravié en esa insensata geografía de héroes repetidos.¹¹⁵ [Las cursivas son nuestras]

Como se puede apreciar, el diálogo de la voz que narra es casi el mismo; el uso de sinónimos y el orden de las oraciones no cambia el sentido del discurso ni de la historia. Lo importante que habrá que apreciar en esta comparación es el uso de recursos formales que caracterizan a nuestro autor. En este caso el sentido irónico de las frases que utiliza para criticar el lugar donde habita el protagonista y que hasta ese entonces le resultaba cotidiano y lógico: “salí al atrio donde obreros y artesanos piden trabajo exhibiendo sus herramientas en la acera. Vi sopletes de plomería, serruchos de carpintero, una larga fila de martillos: —179 —dije”.¹¹⁶

Pero hablemos del paisaje que es, probablemente, el elemento más importante que caracteriza la narrativa de nuestro autor. En los siguientes ejemplos es interesante cómo la imagen toma forma; una toma panorámica es sustituida por una descripción llena de símiles y paradojas cargadas de ironía; el discurso cinematográfico no es suficiente para crear la atmósfera sugerente que encierra la historia. Revisemos el guión: “*La ciudad de México vista desde el Ajusco: un laberinto anegado de smog. Amanece [...] Corte a un recinto colonial, un viejo edificio del centro*”.

Y en el cuento:

¹¹⁵ Juan VILLORO. “El mapa movedizo”. *Nueva Sociedad*, 1991, No. 114, p. 151.

¹¹⁶ *Ibid.* Ver también nota 19.

En las faldas del Ajusco [...] el miasma que cubre la ciudad como una bruma lóbrega [...] Una ciudad vencida, probablemente abandonada. Muy al fondo la aguja de la Torre Latinoamericana [...] Bellas Artes era un bulto curvo [...] Sé que de noche la ciudad palpita como una galaxia desordenada y poderosa pero en ese momento agradecí la lava que una vez salió del Ajusco, y quise que volviera a salir.¹¹⁷

Al final de la historia, otra vez la panorámica que ofrece el guión: “*Corte a la ciudad de México vista desde el Ajusco. Anochece [...] Entra música [...] La ciudad brilla en la oscuridad. Sube música. Créditos*”.¹¹⁸

Ahora comparemos el discurso literario: “fui a una cuneta en la carretera del Ajusco [...] Vi un cielo anaranjado, húmedo. El sol descendía, parsimonioso, en un crepúsculo químico [...] Contemplé el valle: la ciudad seguía latiendo, más allá de la catástrofe y sus soles anaranjados”.¹¹⁹

Es notable cómo el discurso literario ofrece al lector una atmósfera distinta, abierta a múltiples interpretaciones de la historia. El final, tanto en el cuento como en el guión, es el mismo; sin embargo, el tratamiento: la voz narrativa y el uso de los recursos literarios crean esa ambigüedad que caracteriza los finales de los cuentos de Villoro, que lejos de aclarar las dudas que surgen en la historia, provoca otras que desconciertan al lector, motivándolo a regresar sobre sus pasos y a encontrar —posiblemente— esas respuestas que tanto anhela.

Esta somera comparación entre literatura y cine, que hemos ejemplificado con dos textos de nuestro autor sólo nos servirán de antecedente para entrar de lleno al trabajo

¹¹⁷ *Ibid.* p. 150.

¹¹⁸ Este final nos recuerda inevitablemente al de *Vivir mata*, sólo que en éste la panorámica de la ciudad que brilla bajo la oscuridad de la noche es tomada desde el helicóptero, que en su momento también se encargó de describirnos el caótico día.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 154.

cinematográfico que de él nos ocupa. Este brevísimo ejercicio interdiscursivo abre paso al análisis formal de esta investigación.

B. EL GUIÓN DE LA PELÍCULA *VIVIR MATA*

Antes de iniciar el análisis y la comparación de los discursos entre la película *Vivir mata* y los cuentos comentados en II.B., quizás sea prudente recordar lo que mencionamos en el prólogo: un guión como tal de la película “no existe”, pues no se publicó para venta o consulta; esto no beneficia ni perjudican nuestra investigación. Las muestras seleccionadas que ofrecemos en el Apéndice¹²⁰ de este trabajo fueron seleccionadas sólo para ejemplificar el discurso cinematográfico al que nos referimos en las citas textuales y a las que remitimos con el temporizador común de la película; esto para una búsqueda fácil y segura por parte del lector al confrontar nuestras comparaciones. Las frases del guión seleccionadas son las mismas que textualmente aparecen en la película, así que no habrá duda por posibles cambios en el proceso de la adaptación que se pueden llegar a apreciar en lápiz por parte del director. También cabe señalar que sin este Apéndice nuestro trabajo no adolecería de nada en lo absoluto pues, como se verá, nuestra intención no es revisar el guión en su totalidad, sino sólo aquellas partes (diálogos) en donde podamos ir construyendo la interdiscursividad.

Retomemos un poco el concepto de interdiscursividad mencionado en III. Esta disciplina presupone que todo texto, indistintamente del discurso en él empleado, está relacionado con otros, como un producto de una red de significación. A esta red o relación

¹²⁰ *Vid.* Apéndice pp. 124-132.

la llamamos interdiscurso; este es, por lo tanto, el conjunto de discursos con los que un texto cualquiera está relacionado. La asociación que existe entre un discurso y su interdiscurso es producto de la persona que lo observa y que lo utiliza con algún fin; por lo tanto la interdiscursividad es producto de la mirada que la describe; o mejor dicho, de la mirada que la construye.

La interdiscursividad no es algo que dependa del texto o de su autor, sino principalmente de quien observa el texto y construye una red de relaciones que hacen posible estudiarlo desde una determinada perspectiva, precisamente aquella del observador.

Nosotros partimos para este análisis del concepto de interdiscursividad como una teoría de la comunicación en la que el receptor (lector, espectador, consumidor, etc.) es el verdadero creador de significación del proceso creativo. Si seguimos esta línea, el receptor deja de ser un elemento pasivo que pasa a ser activo y productivo, generando interpretaciones, producto de sus habilidades y conocimientos. La interpretación del receptor está determinada por las experiencias y expectativas que determinan la construcción interdiscursiva, poniendo en evidencia su compromiso ético, estético y social. Es, por lo tanto, la interdiscursividad, un conjunto de asociaciones que el lector reconoce en el texto.

Para empezar a construir estas relaciones entre las muestras de la obra cuentística de Villoro y el guión de *Vivir mata*, partiremos del orden en que se fueron presentando las características de su narrativa y los tópicos de sus cuentos.

Desde el título de la película: *Vivir mata*, Villoro nos ofrece la gran paradoja en la que se sustenta la película, además de que no sólo está la del título sino la de la trama: el amor está hecho de mentiras. El recurso de la paradoja es, como ya vimos, usual en la narrativa de

nuestro autor; baste recordar la calle Licenciado Verdad de “La alcoba dormida” o el lugar donde se desarrolla *Materia dispuesta*: Terminal Progreso; es decir, principio y fin.

Vivir mata es una historia que, como la mayoría de sus cuentos, se sitúa en el Distrito Federal; que utiliza un discurso humorístico, irónico y sarcástico para contarnos la relación sentimental entre dos personas —el tema por antonomasia en su cuentística—; los conflictos entre dos personajes de la clase media urbana. Con su recurso más usual, Villoro utiliza narradores autodiegéticos; es decir, la voz narrativa es compartida por los protagonistas: Diego, un ser solitario y fracasado en el amor y en su profesión, y Silvia una mujer con instintos asesinos, acostumbrada a consumir pequeñas dosis de veneno. La historia de estos seres se encuentra unida por el destino “De cualquier forma estaban predestinados”, afirma uno de los personajes testigos que, junto con el espectador estarán involucrados en completar la información que nos ofrecen los narradores.

En la parte sustancial de la historia la voz narrativa está combinada o desplazada; es decir, está compartida entre el protagonista (Diego) y sus testigos (Helmut y Chepe). Este desplazamiento sucede cuando el protagonista cuenta en primera persona, pero alguien recoge su narración y la continúa con el pronombre de tercera, en ocasiones modificándola o agregando, sin que el protagonista note —sólo el lector o espectador— algún dato que éste quiso omitir, para que el protagonista retome nuevamente la narración, lo cual supone un mero cambio de punto de vista. Revisemos la escena:

POV DE DIEGO: HELMUT Y CHEPE ESTÁN EN LA COCINA, CON LAS MISMAS ROPAS QUE LLEVAN EN EL COCHE. EN CAMBIO, DIEGO TIENE OTRAS ROPAS, LAS QUE USABA CUANDO ENCONTRÓ A SILVIA. (LA ESCENA DEBE SUGERIR QUE HELMUT Y CHEPE ENTRAN COMO TESTIGOS A LA HISTORIA QUE DIEGO ESTÁ CONTANDO DENTRO DEL AUTOMOVIL)

HELMUT (en tono de recriminación) ¿Tenías que matar a una exnovia para que tu amiguita te creyera?

CHEPE (solemne) No manches: Con la muerte no se juega. [...]

DIEGO (muy triste, con la voz entre cortada) Lucrecia me dejó. Para mí está muerta (*VVM*. 01:02:00).¹²¹

Este desplazamiento de la voz narrativa es también compartido con Silvia, pues ella, a su vez va contando la misma historia a su amiga, pero desde su perspectiva. Llenando esos vacíos que Diego omite por conveniencia y por temor a contar las cosas como realmente pasaron: “DIEGO [...] ¿A cuántos... A cuántos les has dado veneno? [...]. SILVIA ¿Contándote a ti? [...] Veintidós” (*VVM*. 00:56:17).¹²²

La historia se desarrolla de este modo: la voz narrativa es compartida; los dos narradores (Diego y Silvia) van contando su propia historia sin saber que el otro, a su vez, hace lo mismo. Lo que uno narra, lo continúa el otro; lo que uno omite, el otro lo completa; lo que uno afirma, lo desmiente el siguiente. Así, las dos historias siguen su curso, entremezclándose por momentos, hasta que los dos narradores se vuelven a encontrar y se vuelve una sola.

Cuando en II. revisamos la principal intención que Villoro tiene al escribir literatura, mencionamos que para él la escritura es una ventanilla de quejas; cuando algo le es incomprensible lo reinventa en un mundo paralelo, que ahora es el discurso cinematográfico. Si sus historias surgen a partir de una imagen, la de *Vivir mata* será alguna de la caótica ciudad de México. La historia de esta película, como cualquiera de los cuentos revisados, pretende confrontar al espectador con sus temores y deseos; el discurso está en voz de los

¹²¹ Ver la continuación de este desplazamiento de la voz narrativa en el Apéndice. p. 127.

¹²² Ver parte de la continuación en el Apéndice. p. 129.

personajes tipos de su literatura: los de la clase media urbana. Su lenguaje sigue estando lleno de significados opuestos, sarcásticos, listos para la autocrítica y la burla.

Los temas que se aprecian en esta historia son los que también caracterizan su cuentística: amor, traición, amistad; sin embargo, el tema principal —constante en su literatura— será la crítica social. También diremos que *Vivir mata* es una historia cotidiana, partiendo de lo señalado en II.A.a., pues en apariencia es sencilla, con un escenario principal que le resulta familiar al espectador y un lenguaje coloquial que reproduce un registro lingüístico característico de un sociolecto particular. Como en los cuentos analizados, el paisaje puede resultar por momentos espectral, incomprensible o absurdo:

Se escucha un gran estruendo ensordecedor. Tras una espesa cortina de humo, aparecen unos MOTOCICLISTAS VENDEDORES de comida, que circulan hábilmente alrededor del coche.

Un VENDEDOR DE TORTAS tiene el casco en forma de torta, un VENDEDOR DE MARISCOS tiene tentáculos de pulpo en la espalda y en el casco [...] Un VENDEDOR DE ANTOJITOS lleva una chamarra atravesada de tacos como pequeñas cananas y un casco verde guacamole con totopos incrustados, como los picos triangulares de un casco vikingo (*VVM* 00:32:50).

pero cotidiano por el lugar donde transcurren y cómo los personajes lo perciben, logrando que el espectador le dé cierta verosimilitud a la acción que ahí transcurre. De igual manera el ambiente de *Vivir mata* está relacionado con la sensibilidad de los protagonistas: un caos absoluto que busca una explicación lógica, paradójicamente basada en sus propias mentiras. La historia cumple con la premisa de su poética cuentística; es decir, es una historia sencilla que se desarrolla con gran intensidad; a partir de una situación trivial (la entrega de un pavo a un radioescucha) surge una atmósfera que se complica, incluso que se sale de control:

“Después de decir la primera mentira ya no pude parar. Ella me inspiraba a decir muchísimas mentiras. ¡No saben que chaval!” (VVM 00:28:44).

El inicio de la historia busca seducir al espectador y pretende llevarlos por caminos seguros, pero poco a poco el camino que parecía conducir a la clásica historia de un cómicoromance se llenará de imprecisiones y neblina, que impedirá continuar con la idea inicial: “Tengo una memoria del carajo. No es posible que se me haya olvidado el nombre de las mujeres con las que me he acostado, y en cambio me acuerde del nombre de los cuatro estómagos de la vaca: herbario, bonete, libro, cuajal” (VVM 00:02:25). El final será sorpresivo y tan absurdo como la atmósfera —pero no arbitrario—; pues, por desconcertante que parezca, respeta una coherencia psicológica y simbólica de la trama y sus personajes: un helicóptero de Radio Enlace aterriza junto a la Cabeza de Juárez, levantando mucho polvo, Silvia desciende de él y camina hacia Diego. Éste saca el papel con la frase de la Caravana Regalona y lee: “Las Estatuas son héroes para siempre”.

Si sus cuentos se caracterizaron por contar una historia mientras se cifra otra, este guión hace lo propio con la vida de ambos personajes. Por un lado el ser solitario y fracasado por los recuerdos del pasado; y ella, una mujer con “impulsos suicidas, que se quería demasiado a sí misma para matarse y decidió matar a las segundas personas que más quería, o sea, a sus novios...” (VVM 00:55:56),¹²³ que está en la búsqueda constante del amor ideal. Villoro utiliza nuevamente el humor y la ironía para contarnos esa doble historia

¹²³ Este personaje, el de Laura (Silvia), nos recuerda al de Maura de “La estatua descubierta”. Una mujer sumamente atractiva, pero con impulsos homicidas, pues le atrae herir a sus novios con cuchillos u objetos afilados. Laura de *Vir mata* desde su infancia tiene una atracción por ingerir pequeñas dosis de veneno y por dárselo a probar a sus novios. Cf. Juan VILLORO. *La casa pierde*. México, Punto de lectura, 1998. pp. 43-62.

de los protagonistas. En su confesión se aprecian dudas de su visión del mundo y su negación a ser ellos mismos:

SILVIA ¿Crees que le gustaría si supiera que soy Silvia?
REGINA (en tono de obviedad) ¿Por qué no? Si le gustaste como Laura.
SILVIA (ensimismada) Lo que pasó, pasó, no se puede volver a repetir.
REGINA Deberían empezar como otros, como las horribles personas que realmente son.
SILVIA (sonriendo) ¿Ser yo? Ni lo pienses. (VVV. 00:20:00).

El tipo de ironía que utiliza Villoro en *Vivir mata* principalmente es situacional; esta preferencia se entiende simplemente por la razón fundamental del guión: dejar de ser texto y convertirse en imagen para ser representada en pantalla.¹²⁴ Como ejemplos, mencionaremos dos muy peculiares: la primera es la manada de avestruces que cruza con parsimonia enfrente del auto donde viaja Diego, después de un diálogo sumamente tenso entre Chepe y Helmut, y de una confesión sexual y sin sentido de este último: “¿Se han acostado alguna vez con una enana? [...] Es como tener un encuentro con un ser de otro planeta”; la segunda es el choque de ambulancias por lo cual Helmut queda extasiado:

HELMUT (hablando para sí mismo) ¡Miren qué chulada! Nunca me había tocado un choque de ambulancias. Es un milagro. [...]
CHEPE Lo único que falta es que un helicóptero ambulancia aplaste a las ambulancias.
HELMUT Sería divino. (VVV. 01:04:44)

Esta escena sigue invadida por los eternos vendedores ambulantes de la ciudad que aparecen como espectros entre el público incrédulo. Pero para completar la ironía de esta escena hay que recordar la voz en *off* de Gil Miranda que la antecede: “Hoy es un día aciago,

¹²⁴ María de Lourdes LÓPEZ. “Es... Para dejar de ser el guión”. *Itinerario de las miradas*. México, FES Acatlán, febrero de 2004.

un día vacío en el calendario de los antiguos habitantes de esta ciudad. Los aztecas tenían cinco días de mal augurio; días sin dios, sin nombre, sin leyes, sin orden. [...] Aquí no hay leyes para lo posible y lo imposible no se entiende con los ojos de la carne” (VVM. 01:04:44).

En ambos casos, la intención de nuestro autor es —algunas veces— provocar la risa del espectador, una risa que de inmediato desaparece para convertirse en lo opuesto: un sentimiento amargo y confuso. Esta estrategia narrativa que revisamos en sus cuentos es el vehículo ideal para la crítica social, mordaz y a la vez absurda.

Para continuar con este análisis, tenemos que recordar nuevamente la importancia que tiene para nuestro autor la ciudad de México; es ella el escenario ideal para *Vivir mata*: ilógica y compleja. El guión, no obstante, evita representar lo folklórico o hacer un cuadro de costumbres de determinada época; al contrario, se burla de ella, al grado de la incompreensión de sus mismos habitantes que llegan a desconocerla: “¡Qué no, con una chingada que no! [...] No te pueden estar limpiando el parabrisas mil veces diarias, carajo” (VVM. 00:45:14).

La ciudad de México es el personaje principal de esta historia, que a manera de *travelling* nos muestra de forma surrealista sus partes más frágiles como la agresiva y obtusa publicidad de los medios, tanto impresos: “¡Viva zapato! Revolucionando al calzado”, como radiofónicos: “Las estatuas son héroes para siempre”, que en la voz de los mismos anunciantes resultan poco confiables: “Las frases de la Caravana Regalona cada vez son más pendejas, me cae”; sus calles saturadas de *grafittis*; los interminables vendedores ambulantes; el angustioso tránsito vehicular; los personajes excedidos: aficionados a la selección nacional con sombrero y zarape, arlequines que convierten los embotellamientos en espectáculos de

circo, *yuppies*, mendigos y vendedores de comida rápida, como el de “EL TACO DE OJO” que no pierde oportunidad para expresar frases típicas del arrabal: “La nalga es la nalga”.

El personaje de la ciudad de México está representado por un ciclo vital, tanto espacial como temporal, que coincide con el desarrollo de la historia. *Vivir mata* comienza antes del medio día y termina cuando cae la noche; el viaje de Diego y sus amigos inicia en un punto geográfico reconocible, amable y cómodo: el Sanborns que está cerca del Ángel de la Independencia, pero conforme avanza el tiempo y la historia de Diego se vuelve caótica, la ciudad hace lo propio, como si estuviera en complicidad con el destino: “Ya ves cómo es de mamón el destino”, que hace que las calles se cierren, el Sol se oculte y la ciudad los lleve por arrabales miserables de la ciudad —los situados cerca de la Calzada Ignacio Zaragoza— para que la historia termine en la Cabeza de Juárez. Una vez que los personajes, Silvia y Diego, se vuelven a encontrar y termina su angustia, la ciudad retoma la tranquilidad inicial y la noche nos confirma el “final feliz” de la historia. El ciego Gil Miranda sentencia finalmente:

Les tengo buenas noticias desde la noche azteca: llegamos al final de los días aciagos. El tráfico fluye, la ciudad recupera su ritmo. Las plazas vuelven a ser plazas y las calles son recorridas por los coches. Donde quiera que estén, amigos invisibles, les anunciamos el milagro: pueden volver a casa (*VVM*. 01:25:20).

Si los cuentos que revisamos en II.B. exploran el tema de la soledad, *Vivir mata* hace lo propio con la vida de los protagonistas Diego y Silvia, además de cumplir con los encuentros y desencuentros entre ellos, por lo que sus deseos se verán afectados por su propia personalidad, a la vez idealizada por ellos mismos. La mujer, en este caso, Silvia, la supuesta reportera, es la imagen seductora y violenta que caracteriza los relatos de Villoro,

pero también está presente Lucrecia, la exnovia de Diego; es ella quien realmente lo tiene en un estado de angustia y depresión progresiva hasta que encuentra a Silvia. Ambas son objeto de deseo y ambas están relacionadas con un suceso misterioso. A la primera, Diego le inventa una historia incendiaria donde muere, esto para no decir simplemente que lo abandonó; por su parte, Silvia es una mujer sentimentalmente desubicada que busca con insistencia el amor ideal, acostumbrada a ingerir pequeñas dosis de veneno y chupar cerillos. Pero, finalmente, ambas peligrosas para él; si la primera lo daña por su ausencia, la segunda lo hará con sus mentiras e impulsos suicidas. Sin embargo, y paradójicamente, son las mentiras las que articulan esta comedia romántica, pues se trata nuevamente de un encuentro aparentemente casual, pero que al final te hace creer en el destino: “De cualquier forma estaban predestinados. [...] Lo de ustedes es una casualidad inaudita. ¡Como un choque de ambulancias! ¡Así es al amor! Un pinche encuentro irrepetible” (*VVM*. 01:12:04).

Recordemos que las historias de amor que siempre le han atraído a Villoro son inquietantes. Si en sus cuentos están presentes los celos, los deseos oscuros y los frágiles límites entre el amor, el odio y la violencia, en *Vivir mata* están presentes las heridas del desamor, el desengaño y las mentiras. También aquí aparece la relación de la mujer y el deseo inconsciente en el sueño: Lucrecia camina en los sueños de Diego en medio llamas que la tocan, pero no la consumen. Diego decide matarla como parte de las mentiras que le cuenta a Silvia, aunque él efectivamente la considera muerta por abandonarlo.

Diego es parte de los personajes de Villoro que están vistos desde la medianía, es, por convicción propia, un ser fracasado. Sus recuerdos son justificados con frases como: “Mi vida es muy, pero muy difícil”, “Yo nunca he salvado nada”, “Lucrecia me dejó. Para mí está muerta”. Pero, a diferencia de los personajes narradores que caracterizaron a sus

cuentos y a los que había que creerles totalmente su versión de los hechos, esta historia nos ofrece el otro lado de la moneda; es decir, la voz narrativa de Silvia que completa y desmiente algunos pasajes que Diego, por vergüenza, le omite a sus amigos, pero que al espectador le son suficientes para entender completamente la historia. Recordemos la escena donde Silvia le confiesa la única verdad sobre sus veintidós novios envenenados. Diego, al contárselo a Helmut le dice que sólo fueron seis:

HELMUT (analítico) ¿Seis? ¿Te dijo que se había cepillado a seis galanes?
DIEGO (sin convicción) Sí, bueno eso dio a entender.
HELMUT Es un buen número.
DIEGO (irónico) Gracias.
Un GRUPO DE MONJAS vestidas de blanco cruzan por la calle.
HELMUT Ni una beata ni una Lupita Martínez (*VVM*. 01:04:44).

Es en escenas como ésta donde el espectador se da cuenta de la confiabilidad de la narración del protagonista. Estas mentiras y omisiones son producto del eterno conflicto del encuentro-desencuentro entre los hombres y mujeres de los cuentos de Villoro, pero aquí ya no hay vacíos de información e indeterminaciones, por lo que el final es cerrado; no hay dudas de que el amor está hecho de mentiras —al menos para estos personajes.

Lo que sí se conserva es el aire infeliz del protagonista: desolado, sofocado y culpable: “Mejor hubiera dicho la pinche frase”. Diego es un ser que ya conoce el fracaso por el abandono de Lucrecia, de donde surge el sentimiento de culpa y la necesidad de autocastigarse: “Fue Diego el que se durmió con la bacha prendida. Tiene el pecho quemado, como un azteca sacrificado. Cuando Lucrecia lo dejó, fumó mariguana hasta que se desmayó y ardió con todo y su pijama. Necesitaba castigarse. Supongo que eso lo ayudó a dejar a la mujer” (*VVM*. 01:02:49).

Ya se mencionó la importancia del destino en la vida de los personajes de Villoro, pues juega un papel sumamente castigador. En *Vivir mata* no sólo Diego y Silvia viven inconformes con su vida, fracasados en sus deseos, sino todo aquel que les rodea. Por ejemplo, el par de “artistas plásticos” que acompañan a Diego a una supuesta pinta que hicieron cuando fueron estudiantes. El *travelling* es utilizado por ambos para burlarse de ellos mismos, desenterrar recuerdos dañinos y cuestionarse acciones del pasado. Al final, con resignación, todos terminan aceptando su destino: esa consecución de acciones tristes que han formado su vida.

Si *Vivir mata* es para la mayoría una comedia romántica al estilo de *Sexo, pudor y lágrimas*, no puede evitar también contarnos un par de historias tristes; esas pequeñas derrotas que tanto caracterizan la cuentística de Villoro. Están, por ejemplo, la de Diego al ser abandonado por Lucrecia; o la de Silvia que va de cama en cama envenenando a supuestos príncipes azules. Esa pequeñas derrotas, que son las más difíciles de superar, serán las que se unan para formar una nueva: “DIEGO (niega con la cabeza) Tengo que contarte muchas cosas. SILVIA Por favor, que ninguna sea verdad” (*VVM*. 01:28:57).

Estas tramas, separadas, surgen de la crisis y del conflicto individual, tienen en común el antecedente de un fracaso, una pérdida o algo no del todo cumplido. Por eso es que ambos apuestan todo a algo de lo que no están completamente seguros, pero contemplando la posibilidad de que ese suceso trascienda su vida. El relato que cada quien hace por su lado —su versión de los hechos—, lejos de ennoblecerlos o por lo menos justificarlos, los degradan más. Este acto inconsciente es producto también de un sentimiento de culpa que buscan expiar, pero que los deja expuestos a una constante desilusión y a ser víctimas de un destino funesto.

Está quinta historia, el guión de *Vivir mata*, nos confirma una de las virtudes narrativas de nuestro autor: la capacidad de adentrarse en el alma humana de sus personajes y mostrarnos algunos de sus secretos. Este guión, como los cuentos revisados, toca aspectos sobre la condición humana, las derrotas existenciales que padecen los personajes; son, en general, pequeñas tragedias, pero igualmente dolorosas. Todo esto contado desde una perspectiva irónica de la voz narrativa de los personajes.

Una de las hipótesis principales de esta investigación fue la permanencia de ciertos tópicos, estructuras, estilos, recursos y formas de su cuentística que están presentes en *Vivir mata*, pero también cómo se han conservado en el interdiscurso; pues como ya notó el lector, hay una incursión temporal entre la publicación de este guión y el último libro de cuentos de Villoro. El orden es el siguiente: *La noche navegable* (1980), *Albercas* (1996), *La casa pierde* (1998), *Vivir mata* (2001) y *Los culpables* (2007). Es por eso que, siguiendo esta línea de publicaciones, llegamos a la conclusión de que independientemente del género o de las etapas de su narrativa, Villoro mantiene un discurso que lo caracteriza y del que se le puede abordar para hacer algún tipo de análisis, en este caso: interdiscursivo.

CONCLUSIONES

Después del análisis interdiscursivo de Juan Villoro, entre cuatro de sus cuentos y el guión de la película *Vivir mata*, somos conscientes de nuestras reflexiones sobre un escritor que aún está por entregarnos sus mejores obras. Lejos de explicar o aplicar una teoría a las muestras seleccionadas, nos enfocamos a descubrir la finalidad del texto; invitar a los lectores a que dejen que la obra penetre y fluya en su sentir y aprendan a disfrutarla. Ya Georges Mounin explicaba lo aburrido que resulta la pura satisfacción intelectual de explicar un texto literario, pues éstos no están hechos para que los parafraseen, interpreten o comenten; sino para que los leamos y releamos, inmortalizándolos de alguna forma y los amemos o rechacemos.

Con el examen interdiscursivo que hemos dejado en estas páginas, lejos de recomendar un aproximación impresionista o inmediata de una sola lectura proponemos el disfrute antes que el análisis; pues si este surge a partir de una segunda o quinta lectura se escribirán líneas como éstas —acción siempre dialéctica— que su única finalidad es explicarnos el por qué, cómo y de qué manera aquel texto pudo producir ese efecto en nosotros como lectores y como personas.

Hasta aquí hemos podido estudiar a un autor prolífico que se ha destacado por su versatilidad y por su originalidad estilística. Producto de ello es el uso de diferentes discursos en su literatura. Elementos y discursos que se pueden observar en sus cuentos, novelas, ensayos, crónicas, obras de teatro y guiones para cine. *Juan Villoro: cuatro cuentos y un guión cinematográfico* trata de la relación interdiscursiva entre su obra cuentística y sus acercamientos con el cine; sin embargo, este tipo de análisis se puede abordar en nuestro autor desde

diferentes perspectivas; por ejemplo, desde sus *Crónicas imaginarias*, donde el discurso histórico se funde con el periodístico y el literario.

Concluimos este trabajo presumiendo que en él se encuentran los elementos suficientes para afirmar que Juan Villoro es un escritor contemporáneo al que lo distingue una original estilística; que a partir de los elementos y recursos narrativos que lo caracterizan, podemos distinguir los tópicos que están presentes en sus cuatro etapas de su obra cuentística; y finalmente, que Juan Villoro es un escritor al que se le ha podido estudiar desde la interdiscursividad, partiendo del estilo, recursos y formas empleadas en los cuentos seleccionados, presentes en su trabajo cinematográfico.

Considerando lo dicho hasta ahora, estamos seguro que Juan Villoro es uno de nuestros escritores maduros más sólidos, que conserva en sus relatos las atmósferas mórbidas de sus inicios y el cuidado de los detalles reveladores de su madurez. Son, en conclusión, historias convincentes que ya tienen un peso notable en nuestra literatura.

BIBLIOGRAFÍA

De nuestro autor

VILLORO, Juan. *La noche navegable*. México, Joaquín Mortiz, 1980.

---. *Albercas*. México, Joaquín Mortiz, 1996.

---. *La casa pierde*. México, Punto de lectura, 1998.

---. *Los culpables*. México, Almadía, 2007.

---. *Materia dispuesta*. México, Alfaguara, 1996.

---. *El mapa movedizo: guión cinematográfico*. México, Plaza y Valdés, CNCA, 1995.

---. "El mapa movedizo". *Nueva Sociedad*, 1991, No. 114, pp. 150-154.

Vivir mata. Dir. Nicolás ECHEVARRÍA. Guionista Juan VILLORO. Prod. Christian VALDELIEVRE y Mathias EHRENBURG. Argos Cine, 2001. Dur. 90 minutos.

De sustento teórico

ANDERSON, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel, 1999.

ANDRADE, Berenice. "¿La muerte les sienta bien?". *Reforma*, 9 de noviembre de 2007, Primera fila, p. 34.

ANGENOT, Marc *et al.* *Teoría literaria*. México, Siglo Veintiuno, 1993.

AVILÉS, Jaime *et al.* *Zepelin compartido*. "Un globo dirigible que prefirió ser zepelín (a pesar de la academia)" por Miguel Donoso Pareja. México, Ediciones de la Revista *Punto de partida*/UNAM, 1975.

AVILÉS FABILA, René. *Materia de lo inmediato*. México, CNCA, 1995.

BALLART, Pere. *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI, 2000.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2000.

- BERNAL BEJARLE, Mónica. “La voz en el espejo: reflejos de la narrativa de Juan Villoro”. *Vivir del cuento: la ficción en México*. Coord. Alfredo PAVÓN. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.
- BLANCO, José Joaquín. *Los mexicanos se pintan solos. Crónicas, paisajes, personajes de la ciudad de México*, México, Pórtico de la ciudad de México, 1990.
- BRADU, Fabianne. “Albercas de Juan Villoro”. *Vuelta*, 1985, núm. 103, pp. 51-52.
- CALDERÓN, Mario *et al.* ed., prol., y notas de Alfredo PAVÓN. *Cuento y mortaja: la ficción en México*. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2001.
- CHORÉN, Josefina. *Literatura mexicana e hispanoamericana*. México, Cultural, 1993.
- CID DE LEÓN, Oscar. “Debuta Juan Villoro como dramaturgo”. *Reforma*, 3 de octubre de 2007, Cultura, p. 9.
- CIUK, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA- Cineteca Nacional, 2000.
- CLUFF, Russell M. “El doble y el fracaso en dos metaficciones de Juan Villoro (Ensayo y entrevista)”. *Los resortes de la sorpresa (ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2003.
- DÍAZ RUIZ, Ignacio *et al.* *Cuento y figura: la ficción en México*. Coord. Alfredo PAVÓN. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.
- Diccionario de escritores del cine mexicano*. CONACULTA-Cineteca Nacional, 2000.
- DOMENELLA, Ana Rosa. “El espacio bárbaro (Daniel Sada, Mónica Lavín y Juan Villoro)”. *Cuento y Mortaja: la ficción en México*. Coord. Alfredo PAVÓN. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2001.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona, Gedisa, 2004.
- ENRIGUE, Álvaro. “Prólogo”. *La alcoba dormida*. Comp. Juan Villoro. México, UNAM, 2000. pp. 7-15.
- “La alcoba dormida” en *Vuelta*, abril de 1993, núm. 197.
- ESTÉBANEZ, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996.

- FLORES, Mauricio. "La literatura comprueba que el mundo está mal hecho: Villoro". *Milenio*, 15 de septiembre de 2007, Cultura, p. 44.
- GARCÍA CASTILLO, Jesús Eduardo. "Materia dispuesta: la adolescencia estacionaria". *Territorio de escrituras: narrativa mexicana de fin de milenio*. Coord. Nora PASTERNAK. México, UNAM, 2005.
- GARCÍA DÍAZ, Teresa. "La muerte y lo desconocido como respuestas a la búsqueda". *Vivir del cuento: la ficción en México*. Coord. Alfredo PAVÓN. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.
- GOPAR OSORIO, Emiliano. *Una lectura de materia dispuesta de Juan Villoro a partir del análisis de la figuración irónica producida por la perspectiva narrativa*. Tesis de licenciatura (Lengua y Literaturas Hispánicas) México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- HINOJOSA, Francisco. "Juan Villoro: El mariscal de campo". *Revista de la Universidad de México*. 1978. Vol. 32, núm. 11, p. 44.
- LEAL, Luis. "El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad" en Alfredo Pavón *et al.* Te lo cuento otra vez (La ficción en México). Ed. Prol. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala, UAT/UAP/INBA/CNCA, 1991.
- LICONA, Sandra. "El trasfondo inadvertido de la vida cotidiana. Entrevista con Juan Villoro". *La Crónica*, 30 de enero del 2000, Crónica Dominical, pp. 8-9.
- LYONS, John. *Lenguaje, significado y contexto*. Barcelona, Paidós, 1983.
- LÓPEZ, María de Lourdes. "Es... Para dejar de ser el guión". *Itinerario de las miradas*. México, FES Acatlán, febrero de 2004.
- LÓPEZ, Ma. de Lourdes, Graciela MARTÍNEZ. *Manual para investigaciones literarias*. México, UNAM, 2000.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Juan Villoro" en *Lo fugitivo permanece. 20 cuentos mexicanos*. México, Cal y Arena, 1989.
- PALOU, Pedro Angel. "Juan Villoro: sueños y representaciones". *Vivir del cuento: la ficción en México*. Coord. Alfredo PAVÓN. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.
- . "El doble rostro de Jano: Pitol y Villoro escriben cuentos". *La Palabra y el Hombre*. Xalapa, Universidad Veracruzana, enero-marzo de 1999, núm. 109 p. 51.
- PATÁN, Federico. "Albercas de Juan Villoro". *Sábado*, 1985, pp. 12-13.

- . *Los nuevos territorios (notas sobre la narrativa mexicana)*. México, UNAM, 1992.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo veintiuno, 2002.
- POE, Edgar Allan, *et al.* Comp. LAURO ZAVALA. *Teorías del cuento 1. Teorías de los cuentistas*. México, UNAM, 1995.
- RALL, Dietrich, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1998.
- RAMOS, Elisa. coord. *Certidumbre del extravío: Entrevista con Juan Villoro*. México, Universidad de Colima, 2002. Encontrado en: <http://books.google.com.mx/books?id=p4R--UDhLTIC&printsec=frontcover&dq=Certidumbre+del+extravío:+Entrevista+con+Juan+Villoro&sig=ACfU3U1Gnmywe5Xy1wIhcPZmMxXNEzy4Hg#PPP1,M2>
- SAMPERIO, Guillermo. "El disparo de Juan". *Nexos*, enero 1992, núm. 169. pp. 80-81.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, Comunicación, 2000.
- SÁNCHEZ, Guadalupe. "La baraja perdida". *La alcoba dormida*. Comp. Juan Villoro. México, UNAM, 2000. pp. 233-257.
- STAM, Robert, Robert BURGOYNE y Sandy FILTERMAN-LEWIS. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis e intertextualidad*. Barcelona, Paidós, 1999.
- TORRES SÁNCHEZ, Ma. Ángeles. *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. Cadiz, Universidad de Cadiz, 1999.
- . *Estudio pragmático del humor verbal*. Cadiz, Universidad de Cadiz, 1999.
- TZVETAN, Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán, 2003.
- VILLORO, Juan. Prologo. *Cuentos con dos rostros*. México, UNAM, 1999.
- . "Pasaportes mexicanos". *Hispanoamérica*, 1989, núm. 53-54, año XVII, pp. 113-118.
- WALTER, Melissa. *Cómo escribir trabajos de investigación*. Barcelona, Gedisa, 2005.
- WAYNE C. Booth. *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus, 1986.
- WELLEK, René, Austin WARREN. *Teoría literaria*. España, Gredos, 1966.

- ZAMUDIO RODRÍGUEZ, Luz Elena *et al.* ed., prol., y notas de Alfredo PAVÓN. *Vivir del cuento: la ficción en México*. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994.
- ZAVALA, Lauro. *Paseos por el cuento mexicano*. México, Nueva imagen, 2004.
- . *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Universidad Veracruzana, Jalapa, 2000.
- . *Manual de análisis narrativo: literario, cinematográfico, intertextual*. México, Trillas, 2007.
- . *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*. México, UAM, Unidad Xochimilco, 1993.
- . *Relatos mexicanos posmodernos*. México, Alfaguara, 2001.
- . *Humor e ironía en el cuento mexicano*. (Asoc. Escrit. Uruguay, 1992, 2 vols.)
- . *La ciudad escrita: antología de cuentos urbanos con humor e ironía*. México, Ediciones del ermitaño, 2000.
- . *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México, UACN, 2008.
- . *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Toluca, Edo. de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006.
- ZUBIZARRETA, Armando F. *La aventura del trabajo intelectual*. México, Pearson, 1998.

APÉNDICE

INICIAN CREDITOS PRINCIPALES

1.- INT/NOCHE. VESTIBULO HOTEL.

Una puerta de cristal gira lentamente sin que nadie la empuje. A través de ella entramos al vestíbulo de un hotel (escenario donde ocurrirán varias escenas importantes de la película).

El sitio está casi desierto, tiene un aire fantasmagórico, subacuático, velado por una tenue luz azul que se filtra por unos ventanales. Impera un ambiente de desolación (el vestíbulo es como un teatro de la memoria de Diego).

Iniciamos un reconocimiento del lugar como si se tratara de los restos de un naufragio: una SERPIENTE avanza sobre la ALFOMBRA que luce desgastada, manchada, con quemaduras, como si fuesen una extraña plaga.

La SERPIENTE trepa por el tronco de una ESTATUA de bronce tamaño natural de Cuauhtémoc, el último emperador azteca, que empuña una lanza como resguardando el lugar.

A cada lado del vestíbulo, dos SOFAS circulares, rodean con sus respaldos altas columnas. Al lado de uno de los sofás, en una mesa baja, hay un puñado de PASTILLAS azules, y tres CERILLOS desplegados en abanico, de tamaño inusualmente grande.

Cerca, hay una CABINA TELEFONICA: la puerta de la cabina está abierta, y la bocina del TELEFONO descolgada. El AURICULAR oscila como un péndulo y se escucha, muy tenue, el tono de ocupado.

Llegamos hasta el mostrador del hotel, vemos de cerca el casillero de las llaves, reparamos en uno vacío. Nos distrae un sonido extraño: una TELEVISION prendida transmite un partido de fútbol. Enfrente del aparato hay una silla desocupada.

EN EL MONITOR DE LA TELEVISION: Hugo Sánchez anota de chilena contra el Logroñés. Los jugadores celebran la jugada.

La cámara recorre una interminable HILERA DE COLILLAS de cigarros colocada al borde de una mesa muy larga. Parece una desmesurada instalación de vanguardia.

La cámara gira. Sentada sobre uno de los sofás circulares, aparece una MUJER DELGADA que fuma compulsivamente; echa bocanadas de humo, cubriendo su rostro con una espesa nube. Su cuerpo desnudo está velado por una delgada capa de polvo.

Al fondo, en el otro sofá circular, un GRUPO DE MUJERES, a las que no se les distingue el rostro, esperan inmóviles.

1 A.- La MUJER DELGADA avanza por un PASILLO. La cámara al ras del suelo sigue los pasos de los pies desnudos que dejan huellas de fuego en la alfombra, provocando un incendio a su paso.

CHEPE

(con enojo excesivo)

No hables de prófugos, cabrón...

(pausa)

Y deja de estar jodiendo. Eres un pinche fósil. Desde siempre has sido un pinche fósil.

CHEPE sale furioso del coche dando un portazo. DIEGO lo sigue. HELMUT permanece en su asiento.

7.- EXT/DIA. GASOLINERA.

DIEGO y CHEPE están recargados en el coche, esperan a que el EMPLEADO les acabe de llenar el tanque.

CHEPE

(señala a HELMUT con el pulgar, que está dentro del coche)

¿Para qué trajiste a ese cabrón?

DIEGO

(sorprendido)

Lo del mural fue idea de Helmut.

CHEPE

¿Pero por qué tengo que llevarlo yo?

DIEGO

(conciliador)

Chepe, los últimos cuatro años estuve en Tijuana y se me olvidó cómo se odian los amigos. Hace **quince años a Helmut se le ocurrió nuestro bautizo como artistas plásticos. Pintar el mural de aniversario también fue idea de él.**

CHEPE

(seco)

No odio a Helmut. No quería volver a verlo jamás, eso es todo.

DIEGO desvía la mirada hacia un gran ANUNCIO ESPECTACULAR que se encuentra frente a la gasolinera. Se pone sus lentes oscuros.

DIEGO

(muy sorprendido)

¡En la madre!...¿Qué es eso?

Se trata de un Zapata inmenso con las manos extendidas hacia adelante. En lugar de ofrecer una carabina incitando a la rebelión, sostiene un par de zapatos deportivos. El slogan del anuncio es: ¡VIVA ZAPATO!

DIEGO
¿Te molesta que te haya traído aquí?

SILVIA
Para nada...
(bromeando)
Me encanta estar rodeada de alimañas de plástico. ¿Y hasta cuándo te quedas en el hotel?

DIEGO
(más tranquilo)
Hasta que lleguen mis cosas de Paris. Deben estar a la mitad Atlántico, resistiendo el embate de los huracanes...¿Un whisquicito?

SILVIA asiente, perpleja.

18.- (OMITIR)

19.- (CAMBIO DE ORDEN)

20.- INT/DIA. ANTESALA CABINA DE GRABACION. RADIO ENLACE.

SILVIA sigue frente al cristal que comunica a la cabina de grabación. Abre los ojos.

POV de SILVIA: atrás del cristal, GIL MIRANDA.

GIL MIRANDA
Nuestra pequeña vida está bañada por un gran sueño. El sueño, nuestra cuna, el sueño, nuestra tumba. El sueño, nuestro hogar del que salimos por la mañana y al que regresamos al atardecer...

(toma aire, lo exhala suavemente mientras esboza una sonrisa)

La tumba resplandeciente...Gracias y hasta otra "Profecía de lo Invisible", se despide de ustedes, Gil Miranda. No me busquen porque me esfumo. Me pierdo en mi propia oscuridad.

GIL saca un termo, una torta y una manzana de una bolsa. Se sirve té en una taza. Bebe. Comparte la torta con su PERRO.

SILVIA sigue todos sus movimientos.

SILVIA
El ciego Miranda me pone los pelos de punta.

SILVIA y REGINA observan atentas al CIEGO.

41.- INT/NOCHE. VESTIBULO HOTEL.

Se repite una parte de la secuencia inicial de la película: Una luz azul se filtra por unos ventanales. Sentada sobre un sofá circular, cuyo respaldo rodea una columna, la MUJER DELGADA (LUCRECIA) fuma compulsivamente; echa bocanadas de humo, cubriendo su rostro con una espesa nube. Su cuerpo desnudo está velado por una delgada capa de polvo.

De pronto, el cuerpo de LUCRECIA se prende como una antorcha.

42.- INT/NOCHE. COCINA DEPARTAMENTO DE DIEGO.

HELMUT pone los vasos que ha secado en una charola, junto con la hielera y una botella de whisky. DIEGO toma la charola.

DIEGO
(muy triste, con la
voz cortada)
Lucrecia me dejó. Para mí está muerta.

DIEGO sale de la cocina.

CHEPE ve a HELMUT, vacila, dudando en decir algo.

HELMUT
Fue Diego el que se durmió con la
bacha prendida.

CHEPE
¿Qué?

HELMUT toma un libro de la alacena. Lo abre en una ilustración: el sacrificio de un guerrero azteca. La víctima está colocada de espaldas sobre una piedra redonda y sujeto por cuatro individuos. Un sacerdote alza el corazón recién extraído mientras otro prende fuego en el pecho del sacrificado.

HELMUT
Tiene el pecho quemado, como un **azteca sacrificado**. Cuando Lucrecia lo dejó, fumó marihuana hasta que se desmayó y ardió con todo y su pijama...

43.- INT/DIA. COCHE DE CHEPE. CALLE DE LA CIUDAD DE MEXICO.

HELMUT termina de ver la ilustración (el libro se encontraba en la mochila de Diego). Cierra el libro y lo coloca en el asiento de atrás. DIEGO no está. El automóvil de CHEPE está detenido en un embotellamiento.

HELMUT
(a CHEPE)
Necesitaba castigarse. Supongo que eso lo ayudó a olvidar a la mujer.

DIEGO

Es una mariposa muerta y ya. Tan asquerosa como cualquier mariposa muerta asquerosa.

DIEGO sale. SILVIA se queda en la cocina. Observa su dedo envenenado. Lo chupa golosamente.

Cuando DIEGO regresa a la cocina, SILVIA se le abalanza y lo besa apasionadamente. DIEGO tira el periódico al suelo.

DIEGO y SILVIA se acarician y se besan.

La mano de DIEGO va del brazo de SILVIA a la mesa de la cocina: toca un pulpo de plástico y lo suelta de inmediato.

DIEGO y SILVIA se separan.

SILVIA

Desde que te vi en el hotel me dieron ganas de besarte. Nunca me había pasado, te lo juro.

DIEGO la mira perplejo.

SILVIA (CONT'D)

¿No me crees, verdad?

SILVIA lo besa con extrema suavidad. Luego le chupa un dedo.

SILVIA (CONT'D)

Has de creer que soy como las vedettes que siempre dicen que es la primera vez que se desnudan en público, que estudian neurofisiología y necesitan lana para sus estudios.

(sonríe)

Yo también soy neurofisióloga. ¿Me crees?

DIEGO la besa.

SILVIA (CONT'D)

¿Te parezco muy, pero muy golfa?

DIEGO

Nomás tantito.

Vuelven a besarse. DIEGO luce un poco tenso. Se separan.

DIEGO sonríe, un poco a la fuerza, pensando en otras cosas. Su mirada se dirige a los objetos de plástico en la mesa de la cocina.

DIEGO (CONT'D)

Me siento un poco raro...¿Sabes qué? Nunca me había atrevido...

DIEGO
(muy serio, interrumpe)
¿Veintidós?!

67.- INT/TARDE. BAÑO DE LA ESTACIÓN DE RADIO.

SILVIA y REGINA se lavan los dientes.

REGINA
(suspende su lavado,
hace un buche, expulsa
el agua, ve
sorprendida a SILVIA)
¿Llevas veintidós?

Las dos tienen estuches con pasta de dientes y maquillaje, el de REGINA es de peluche imitación leopardo. SILVIA termina de lavarse los dientes.

SILVIA
Alguna verdad tenía que decirle. **Entre tantas mentiras que le dije**, decir una verdad ~~importante~~ era un lujo que no podía desperdiciar...

REGINA abre su estuche y saca dos lápices de labios, un delineador, esmalte para sus uñas de diez colores. Coloca todo sobre el mueble del lavabo, parece dispuesta a una tarea de restauración. Se arregla, mientras escucha con atención.

SILVIA también se maquilla.

SILVIA (CONT'D)
Además, yo no era yo...
(queda con el lápiz
de labios en la mano,
muy seria)
Era Laura. Y no creo que Hugo me
creyera.

REGINA *De los 22 seguro te arrojé.*
~~Estoy segura de que es lo único que te creyó.~~

68.- INT/TARDE. AUTOMOVIL DE CHEPE.

HELMUT se voltea a ver a DIEGO.

HELMUT
(analítico)
¿Seis? ¿Te dijo que se había cepillado a seis galanes?

DIEGO
(sin convicción)
Lo dio a entender.

POV DE SILVIA: "LAS ESTATUAS SON HÉROES PARA SIEMPRE".

Sala de espera?
73.- INT/TARDE. CABINA DE GRABACION. ESTACION DE RADIO.

SILVIA frente al micrófono, como transportada a otro mundo.
Se sobresalta.

REGINA irrumpe en la cabina, trae en las manos una larga hoja horizontal llena de renglones y anotaciones.

REGINA

Traigo el plan de programación y las llamadas...

SILVIA

(la interrumpe,
 exaltada)

¿Te das cuenta? El tenía la clave en el bolsillo. ¡Iba a recoger un pavo! ¿Por qué no me lo dijo? Además, no es Hugo Retama. Vi la foto de Retama en un libro, es un gordo horroroso.

REGINA

(en tono de regaño)

No he oído nada más enredado. ¡Te dije que no te tomaras el yogurt! Perdiste el control de lácteos y de los nervios...

(hace una larga pausa)

Lo del pavo, francamente, da vergüenza.

74.- INT/TARDE. AUTOMOVIL DE CHEPE.

DIEGO trata de beber de la anforita, pero ya no queda nada. Pone la anforita de cabeza, sobre la tapa. Recoge un par de gotas en la tapa. DIEGO las lame con avidez.

DIEGO

(hablando para sí mismo)

¡dicho
~~A lo mejor me hubiera bastado decir~~
 la pinche clave: "Las estatuas son héroes para siempre"

HELMUT

Está chingona la frase.

CHEPE

(muy pensativo)

¿De veras fuiste a recoger un pavo?

DIEGO

(resignado)

Mi vida es muy, pero muy difícil.

Finalmente localiza a un YUPPIE que tiene teléfono celular en la mano **y un vaso desechable en la otra.**

DIEGO
(toca a su ventanilla)
Oye, disculpa. ¿No me prestas tu teléfono?, es una emergencia.

El YUPPIE **se sobresalta y deja caer su teléfono en el vaso. Baja la ventanilla y saca del vaso el teléfono cubierto de fideos.**

YUPPIE
(muestra el teléfono,
responde con voz
algodonosa)
Ya no sirve...se me cayó en **la sopa.**

DIEGO sube a la banqueta, mira a su alrededor: ve un TELEFONO PUBLICO. Llega hasta donde está el aparato; el auricular ha sido arrancado. Continúa su búsqueda, decepcionado.

92.- EXT/TARDE. COCHE DE CHEPE.

HELMUT está recargado en el coche. CHEPE camina nervioso frente a él.

CHEPE
¿Por qué insististe que fuera pintor y elogiaste mis pinturas si nunca te gustaron?

HELMUT
(divertido)
Como baterista tenías menos futuro, y elogíé sus bodrios para salir del paso. ¿Hay otra razón para el elogio?

CHEPE
Por lo menos este embotellamiento sirvió de algo. Ahora siquiera te atreves a decir lo que piensas.

HELMUT
Lo que pensaba. Eso ya ocurrió.

CHEPE
(sonríe, con cierta
amargura)
Eras un pinche embaucador, pero te creíamos. Eras nuestro gurú, güey.
(con decepción)
Y mírate: nunca has hecho nada.

El helicóptero aterriza, junto a la Cabeza de Juárez, levantando mucho polvo.

SILVIA desciende del helicóptero, cuyas aspas no cesan de girar y camina hacia DIEGO. Cuando están frente a frente se miran sin decirse nada, embelesados, como si hubieran pasado años sin verse. Las aspas del helicóptero giran con progresiva lentitud hasta apagarse por completo. Se hace el silencio y SILVIA toma la iniciativa.

SILVIA

¿No se te olvidó decirme algo?

DIEGO saca de su bolsa el papelito amarillo que contiene la clave de La Caravana Regalona, lo desdobra sin prisa y lee:

DIEGO

"Las Estatuas son héroes para siempre"

SILVIA

(ríe)

No, idiota, me ibas a contar tu novela.

DIEGO

(con una mezcla de entusiasmo y perplejidad)

¿Mi novela?

(niega con la cabeza)

Tengo que contarte muchas cosas.

SILVIA

Por favor, que ninguna sea cierta.

DIEGO y SILVIA están inmóviles, muy cerca el uno del otro, pero no se tocan. Se ve al fondo el helicóptero y finalmente, el arco monumental: La Cabeza de Juárez. Es noche cerrada.

114.- EXT/NOCHE. VISTA AEREA CIUDAD DE MEXICO.

La Ciudad de México, vista de noche desde un helicóptero, como una galaxia en tierra.

VOZ DE GIL MIRANDA

Amigos de la tenebra: Les tengo **buenas noticias desde la noche azteca:** llegamos al final de los días aciagos. El tráfico fluye, las plazas vuelven a ser plazas y las calles son recorridas por los coches. La ciudad recupera su ritmo. Donde quieran que estén, amigos invisibles, les anunciamos el milagro: pueden volver a casa. **Gracias y hasta otra "Profecía de lo Invisible"**. Buenas noches.