

Materias dispuestas. Juan Villoro ante la crítica

Edición de José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala

Editorial Candaya (2011)

Í N D I C E

Introducción

- 9 José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala: "El malabarista: las genealogías de Juan Villoro"

I. Villoro ante sus testigos literarios

- 31 Juan Antonio Masoliver Ródenas: "Juan Villoro: los itinerarios de la invención"
66 Roberto Bolaño: "Recuerdos de Juan Villoro"
68 Javier Marías: "Un espía austríaco en México"
70 Sergio Pitoll: "La insufrible desenvoltura del joven imberbe"
73 Jorge Herralde: "Juan Villoro, México-Barcelona-México-Barcelona-México etcétera"
79 José Agustín: "Una literatura navegable"
82 Alejandro Rossi: "La casa gana"
87 Ignacio Padilla: "Otros motivos de luz"
91 Fabio Morabito "Materia Dispuesta: Curarse de la adolescencia"
97 José Balza: "Villoro: Materia dispuesta"
103 Hugo Hiriart: "Trofeos y otras prendas"
108 Ignacio Martínez de Pisón: "El que pierde gana"
112 Antonio Skármeta: "Julio en México"
116 Carlos Fuentes: "Valiente mundo nuevo"
120 Sergio González Rodríguez: "El safari cotidiano en esplendor"
124 Álvaro Enrigue: "Expiaciones"
129 Martín Kohan "Crónicas de lectura"
134 Vicente Leñero: "Camino al teatro"
140 Manuel Vilas: "Juan Villoro y los terremotos reales"

II. Villoro ante la crítica cultural

- 147 Mihály Des: "Juan Villoro: paisaje del post-Apoca-lipsis"
162 Fabienne Bradu: "Albercas de Juan Villoro"
167 Luis Ignacio Helguera: "Fábula para Zíper y guitarra"
169 Ignacio Echevarría: "Lo que empieza cuando la gasolina se acaba: La casa pierde de JV"
173 Federico Patán: "La humildad de la existencia: La casa pierde de Juan Villoro"
190 Christopher Domínguez: "La vitalidad histórica de los muertos mexicanos: El testigo de JV"
197 Laura Emilia Pacheco: "La memoria asesina: El testigo de Juan Villoro"
202 Chris Andrews: "Un postmodernismo discreto y seductor: El testigo de Juan Villoro"
206 Elena Santos: "Los culpables"

II. Villoro ante la crítica académica

El escritor en la era neoliberal

- 217 Ignacio Sánchez Prado: "Los afectos de la ciudad neoliberal: Llamadas de Amsterdam entre la crónica y la comedia romántica"
- 227 Oswaldo Zavala: "La mirada exógena: Villoro, López Velarde y la modernidad periférica en El testigo"

La visión del cronista

- 247 Jaime Marroquín: "Montaigne y el fútbol: estrategias filosóficas renacentistas en Dios es redondo"
- 261 Brian Price: "Talking About My Generation: Juan Villoro y la crónica del rock"

Nación e identidad alternas

- 291 Sarissa Carneiro: "La (pos)moderna Tenochtitlan: notas sobre la ciudad en Materia dispuesta de Juan Villoro"
- 307 Ryan Long: "El espacio y sus restos en la obra de Juan Villoro"
- 337 Tamara Williams: "Los (dos) lados de la toalla: masculinidad, sexualidad y nación en Materia dispuesta"

Desplazamientos culturales

- 367 Sarah Pollack: "Las traducciones literarias y culturales de Juan Villoro"
- 387 Irma Cantú: "Villoro y la escritura de viaje: Palmeras de la brisa rápida y Safari accidental y la mirada periférica"
- 409 Jorge Carrión: "El extranjero como caricatura. La crónica de viaje según Villoro"

IV. Villoro, materia dispuesta

- 419 "La voz que vuelve sobre sí misma": Piglia y Villoro conversan en Madrid
- 444 Juan Villoro: "Las fases de la luna" (discurso de aceptación del premio Xavier Villaurrutia)

451 Bibliografía esencial de Juan Villoro

455 Obras citadas en la presente edición

465 Colaboradores del volumen

477 Agradecimientos

Introducción
EL MALABARISTA: LAS GENEALOGÍAS DE
JUAN VILLORO
Oswaldo Zavala y José Ramón Ruisánchez

I. Primera suerte: la nueva edad de México

¿Qué significa el nombre de Juan Villoro (México, 1956) en el canon de la narrativa mexicana, latinoamericana y occidental? ¿Cómo pensar desde su escritura la forma en que interioriza sus afinidades electivas? No se trata de encontrar el sello de otro autor en la obra de Villoro y sonreír como arqueólogos triunfantes ante el cimiento revelado, lo que interesa aquí, sobre todo, es descubrir qué lecturas abre Villoro, cuáles son sus genealogías literarias y la relación de éstas con los principales mecanismos textuales de su poética.

Villoro es un experto malabarista del símil preciso y de los motivos narrativos llevados hasta sus últimas consecuencias. También su poética es malabarista de la tradición mexicana, inteligentemente extendida a la experiencia latinoamericana, convergente pero a la vez diferenciada del legado occidental. Sus (re)lecturas provocan fisuras en las coherentes imágenes que algunos, en la academia y en la crítica cultural, ofrecen con la esperanza de la continuidad: desde la primera novela latinoamericana, *El Periquillo Sarniento* (1816), hasta *2666* (2004) de Roberto Bolaño, hay quienes quisieran pensar la literatura latinoamericana como un proceso gradual y evolutivo, a salvo de incómodas discontinuidades. Obras como la de Villoro desestabilizan tales presupuestos. Avanzan de

modo transversal articulando genealogías *ad hoc*, meditan distintas coyunturas, retroceden y se adelantan reorientando con frecuencia sus objetivos estéticos. El malabar como el mayor acto de liberación: la suerte inesperada, el *somersault* que sorprende en el instante de su aparición.

Sin duda el primer nombre que hay que anotar, la primera firma que hay que releer desde el malabarismo mexicano de Juan Villoro es la de Carlos Fuentes. Desde mediados de los años cincuenta y hasta la fecha, Fuentes prosigue la acumulación de ese ciclo colosal que él mismo ha llamado *La edad del tiempo* y que poco a poco va encontrando su lugar en cada nueva edición de sus obras completas. Curiosamente hay un elemento que parece no sufrir las consecuencias de este tiempo o, por lo menos, que lo sufre de una manera sumamente peculiar. Por más que Fuentes adecue sus paisajes –por ejemplo para mostrar el *Greater Mexico* allende el Río Bravo como en *La frontera de cristal* o intente incluir las urgencias contemporáneas como en *Cristóbal nonato*, *La silla del águila* o *La voluntad y el poder*– el Distrito Federal y esa dispersión post-nacional que es ahora México se desfamiliarizan en sus páginas porque perseveran implacablemente como *otros*.

Conforme nos alejamos de sus clásicos inaugurales, *La región más transparente* o *La muerte de Artemio Cruz*, el DF de Fuentes resulta cada vez menos parecido al de la realidad. Parece una ciudad futura soñada desde 1958 o desde 1962; nunca después de 1968. De hecho, la ciudad de Fuentes comenzó a ser otra en 1954, cuando se inaugura la Ciudad Universitaria y el Centro comienza la marcha ineludible que lo convertirá en “Centro Histórico”. Lo que resulta más interesante es que eso, el centro de la ciudad, no se reterritorializa en ningún otro barrio; tampoco es que se desplace,

sino que se disuelve: la lógica de la ciudad ha cambiado para siempre.

Cuando, con implacable vigor, la ciudad logra abolir todos sus perímetros imaginables, su desmembramiento es inevitable. Se convierte en un tejido multicéntrico: una serie de ciudades colindantes pero que poseen sus propios poderes, comercios, pequeños cines, restaurantes, escuelas y parques. Esa ciudad que rebasa cualquier posibilidad de abarcamiento como el logrado por Balzac y Pérez Galdós, como el intentado por Fuentes.

Villoro revela como nadie esta imposibilidad, ya que justamente escribe sobre esta ciudad hidra, salida del cascarón de tezontle y cantera de su fundación colonial, en sus dos primeras novelas *El disparo de argón* (1991) y *Materia dispuesta* (1996). En ambas aparecen ya los barrios que ni logran ser suburbios norteamericanos ni desdoblar los aciertos de las viejas ciudades españolas. Villoro entiende los placeres de la radiografía social pero también comprende que se han desmoronado las condiciones de posibilidad del muralismo. Contra los frescos del pasado, lo que hay es una ciudad que se encierra a ver(se en) televisión. Esta es la siguiente etapa de nuestra peculiar versión de la modernidad: con el fundacional personaje de la vasta e importante novela de Fernando del Paso, *Palinuro de México* —de cuyo imaginario y prosa el mejor Villoro es un aplicado, pero también renegado estudiante—, ha llegado a un nuevo despertar civil después del ensueño neobarroco anterior al 2 de octubre de 1968.

Desde luego la lectura agudísima del agrietamiento del ciclo de Fuentes y de las provincias que ya no supo convocar, sería imposible sin la revisión de uno de los escritores cruciales surgidos precisamente del movimiento estudiantil

de 1968 y su represión militar: Carlos Monsiváis, quien lee al primer Fuentes con una agudeza pocas veces superada, y que si decide incorporarlo a su propia genealogía lo hace con una operación peculiar. Monsiváis enuncia en el lugar de la indecisión de los géneros, en una crónica que es, siempre y de manera simultánea, un ensayo sobre el momento que se narra y, al mismo tiempo, el mirador desde donde se re-examina el pasado con una perspectiva inexistente, pues solamente surge merced a la narración del acontecimiento. La posición inestable en la prosa de Monsiváis, obliga a una variación de los puntos de vista y exige una recepción que pesque una cita e inmediatamente después se ría de un chiste, para luego repensar una mentira oficializada y, antes de que termine el párrafo, comprenda los reacomodos causados o revelados por una manifestación, un concierto, un partido de fútbol.

Juan Villoro no es sólo un cronista notabilísimo, que tersa el caos estratégico de Monsiváis, sino que se permite trasladar los hallazgos de éste a sus otras materias –notablemente a la novela– donde enriquecen las posibilidades del género, cimentando la urgencia de contar el presente, la expansión de la ciudad, el quiebre del país, las costumbres resistentes o cambiantes como posibilidad de comprensión. Villoro lee al cronista Monsiváis no sólo como un renovador de su género, sino como un precursor de la narrativa de las generaciones posteriores. De pronto, las crónicas de Monsiváis se convierten en promesas, en exigencias de novela, en un reto para quien tenga los poderes suficientes. Hay que seguir narrando la ciudad, pero ya no la ciudad de Fuentes. A la pregunta de qué ciudad, Monsiváis acude con la respuesta: la ciudad nueva con su mal gusto y sus errores, pero también con su imaginación política y estética (premeditada o improvisada)

que origina la imposibilidad de la ciudad antigua o las preguntas que inquietan lo que siempre se dio por sentado.

Ahora bien, si Monsiváis exige y establece una forma de repensar la historia desde el acontecimiento popular, el mecanismo que Juan Villoro privilegia de José Emilio Pacheco es la mediación subjetiva entre el presente y el pasado. En Pacheco hay siempre alguien que recuerda, alguien que *se* recuerda para ser más preciso, que vuelve a hacerse niño en la página. Así, la canción de experiencia es una evocación melancólica de la canción de inocencia.

Villoro es el mejor heredero de estos procedimientos de memoria, y por eso por sus libros pasan niños y muchachos entrañables, y por ello también sabe narrar para niños y muchachos con pasión y precisión ejemplares, con tristeza ejemplar, con humor ejemplar. Su mirada está en ese lugar equidistante de la agudeza profesional del observador sociológico y del gozo y del susto de la primera vez. Si, como dice Walter Benjamin, la labor de la infancia es dejar que entre lo nuevo en el mundo, la tarea que se impone con éxito Villoro consiste en renovar el archivo de sus imágenes; encontrar nuevas maneras de contarse individualmente y, al hacerlo, abrir posibilidades a la memoria de los otros.

Finalmente hay que agregar a Sergio Pitol, quien inaugura una heterodoxia de la lectura, un gozo de los personajes esperpénticos pero que, releído desde Villoro, muestra un rasgo central importante y afín a Pacheco: el camino de la memoria es tortuoso, uno no recuerda lo que quiere sino lo que puede, sólo desentrañamos el misterio que nos corresponde. La figura del exiliado —que es nítida en *El testigo* (2004), pero que se va ya dibujando a lo largo de toda la ficción anterior de Villoro— es crucial en esta posibilidad de

releer el par que forma con Pitol: aparece en los dos un estar dislocado, adentro y afuera, en una diferencia que es una manera de mirar, una lógica del presente y de la memoria. El exiliado es otra clase de niño, que debido a su estar entre países, entre culturas, entre definiciones incompatibles, acaba creando una estética de lo no definitivo, del permanente misterio, de una cifra que no termina de revelarse, pero cuya inquisición descubre algo más importante y que modifica para siempre al detective (por usar una palabra cara tanto a Bolaño como a Piglia).

En este lugar, Villoro nos obliga a releer la tradición central de la narrativa mexicana. La que va de Manuel Payno a Martín Luis Guzmán a Carlos Fuentes, pasando por el inframundo de Juan Rulfo, de un modo inevitablemente heterodoxo. Del mismo modo como la ciudad se dispersa en su crecimiento imparable y se convierte en nuevas ciudades acaso ilusoriamente autosuficientes y peculiares, el país de Villoro también abandona su centralismo y se cuenta de manera brillante en relatos, crónicas y en *El testigo* como un federalismo podrido, el reverso pesadillesco de sus anhelos liberales. Muerto Pedro Páramo, cada una de sus piedras funda una casa de espanto.

Sin embargo, en estas ciudades periféricas y asiladas, en estas puntas del país, está una verdad necesaria, un hallazgo acumulativo que Juan Villoro aumenta con cada nuevo libro, desde los más fantásticos como *Albervas* (1985) o sus *Crónicas imaginarias* (1986) hasta su periodismo y al ya vasto territorio de su ensayo literario.

En su estilo está el genio de Monterroso, las cadencias de la oralidad de José Agustín y la curiosidad sistemática por la extrañeza de lo propio, la familiaridad de lo lejano de

Octavio Paz. Villoro se erige entonces en una manera de lectura que supera la esterilidad de antiguas polémicas, a partir de diálogos que (re)instauran la convivencia, la simultaneidad, el equilibrio renovador entre amigos y enemigos tradicionales del campo literario mexicano. Y no sólo mexicano, como se verá en lo que sigue.

II. Segunda suerte: efectos latinoamericanos y occidentales

Ya en su clásico estudio *Corrientes Literarias de Hispanoamérica* (1945) Pedro Henríquez Ureña distinguió que la tradición en nuestro continente discurre, desde principios del siglo veinte, en dos genealogías: una con “fines puramente artísticos” y otra con “fines sociales” (185). La bipolaridad crítica desde entonces establecida y reconsiderada bajo distintos nombres—cosmopolitismo vs. mundonovismo; occidentalismo vs. nacionalismo; Florida vs. Boedo; literatura autoreferencial vs. literatura vitalista— ha dejado una honda impresión en la historia literaria moderna. A la muerte de Borges en 1986, Paz escribe una nota que retoma esta disyuntiva:

Tal vez la literatura tiene sólo dos temas: uno, el hombre con los hombres, sus semejantes y sus adversarios; otro, el hombre solo frente al universo y frente a sí mismo. El primer tema es el del poeta épico, el dramaturgo y el novelista; el segundo el del poeta lírico y metafísico (“El arquero” 211).

Podríamos caer así en una visión de paralaje, como lo advertía Slavo Žižek, que condiciona como irreconciliables y autoexcluyentes los lugares de enunciación de ambas genealogías. De un lado aparecía el artificio insólito y sin precedentes (acaso sin auténticos sucesores) de Jorge Luis Borges, la

depurada página perfecta inscrita al circuito cerrado de la Biblioteca Occidental de Alfonso Reyes; del otro lado el desgarbo telúrico de Roberto Arl, el abismo tremendista de Juan Carlos Onetti.

Los últimos veinte años, sin embargo, han sido cruciales para la superación de esta dicotomía en apariencia insalvable. La obra de Villoro —como la de Roberto Bolaño, Horacio Castellanos Moya y Daniel Sada, por mencionar a tres de sus contemporáneos— se aventura hacia una poética que experimenta las dos grandes corrientes de la tradición latinoamericana. En el impasse de resonancias que había dejado el *boom* aún entre quienes intentaron su más intensa y original radicalización en lo que también se conoce como *post-boom* (Severo Sarduy, Abel Posse, Luis Rafael Sánchez), Villoro se abre paso trazando de nuevo una genealogía intermitente que asume con cautela lo borgeano, como en el caso de Ricardo Piglia, pero también la reinención de su espacio inmediato, como en el gran “libro interrumpido” que Villoro encuentra en la obra de Juan José Saer (*De eso se trata*, Diego Portales, 161). Villoro sugiere una relectura de ambos para hacer notar lo que en su obra genera una impronta personal frente a la realidad material: la desolación de una ciudad que no se deja aprehender, que antes que ceder sus secretos, se colapsa como en el terremoto de 1985 en *Materia dispuesta* o en la tergiversación conservadora de la historia en *El testigo*. Lejos de permanecer fuera del tiempo, en la alteridad de una mitología individual que imagina a la urbe —la Buenos Aires de Piglia; la Santa Fe de Saer—, Villoro lanza al lector a ese *Safari accidental* donde su Ciudad de México y otras regiones de extrañeza singular (La Habana, Berlín, Tijuana) guardan sorpresas aún para su autor, donde no hay calles cal-

culadas por el ensueño autoinducido sino en manifiesta volatilidad, donde todas las cosas están tomadas al mismo tiempo por la realidad y la invención de generación agudamente espontánea.

De este modo, Villoro marca con clara conciencia un lugar específico frente a otros nacidos a partir de la década de 1950. Lo que en Bolaño es el vaciamiento de la hipertextualidad borgeana y del pulso experimental de Cortázar, es en Villoro el punto de vista medido y cauteloso que confronta a sus precedentes modernos sin entusiasmos nostálgicos ni la búsqueda de ajustes de cuentas que corren el riesgo de resultar improductivos. Lo que en Castellanos Moya es la cruda y a veces visceral interrogación de la sanguinaria historia política y militar de Centroamérica, en Villoro es la meditada ironía del desterrado que no encuentra asideros en el México de la falsa transición democrática que se condena sin su mediación subjetiva. Lo que en Sada es la plasticidad neobarroca del lenguaje estilizado que reconfigura los reductos de lo nacional a una superficie textual, en Villoro es la limpidez de una prosa ensayística que redescubre sus objetos sin recurrir a nuevos giros del “silogismo del sobresalto” de José Lezama Lima. Comparando su trayectoria con la de escritores más jóvenes, el derrotero de Villoro, incluso desde su primer libro de cuentos —*La noche navegable* (1980)—, ha resistido el fácil redescubrimiento del cosmopolitismo, la forzada moda que para poder existir necesita antagonizar a la desgastada fórmula epigonal del realismo mágico (los autores que se descubren, se publican y se celebran entre sí a través de sus propios manifiestos y antologías con más *slogans* publicitarios que literatura). Como en sus vínculos mexicanos, las genealogías latinoamericanas y occidentales de Villoro se

construyen más bien a base de una honda y pensada lectura interactiva con la tradición canónica y heterodoxa, en la que se fragua la autenticidad sin antagonismos efectivos sólo para la crítica literaria interesada en la sociología del mercado literario y sus lucrativas transacciones.

Las incursiones genealógicas de Villoro más allá de México deben entonces rastrearse en las distintas agendas que proponen sus libros estratégicamente diferenciados. Cada uno contiene objetos que parecen trabajados en espacios y tiempos arduos y únicos o arduos porque únicos: novelas, piezas teatrales, cuentos, guiones cinematográficos, relatos infantiles, ensayos, letras para canciones, crónicas, traducciones y artículos periodísticos que exploran todos los géneros, para apuntalar una de las visiones literarias más complejas, integrada en un conjunto que sin embargo nunca aparece estable sino en el dinamismo gravitatorio del malabar. Cuando reflexiona como ensayista, por ejemplo, sobre *Lolita* de Nabokov, Villoro resalta la paradoja que vence aún las más ineludibles consecuencias de la condición humana y que sabrá emplear oportunamente en su obra. Lolita, desplazando el horror de la pederastia por la desolación irreparable del desamor, guarda más dolor por la pérdida de su verdadero primer amante que por el trauma del abuso sexual sufrido a manos de su padrastro, y así se lo hace saber a este último: “Él me destrozó el corazón, tú sólo me destruiste la vida” (*Efectos personales*, Era, 132). Villoro anota así motivos muy sutiles que en un principio podrían ser irrelevantes pero que cobran repentinamente una importancia esencial. “La verdad estaba ante nuestros ojos y no la vimos”, reflexiona Villoro. “La relectura se convierte en un desafío similar al de la composición literaria” (*Efectos personales*, Era, 131).

En busca de otro paciente logro de la imagen de simbolismo reconcentrado, Villoro recuerda, en un ensayo dedicado a Malcolm Lowry, el arranque de *Bajo el volcán* que describe a grandes rasgos la ubicación geográfica de Quauhnáhuac. A falta de la afilada brevedad que no consigue subrayar en la biografía de Lowry, Villoro apostilla: “La historia de Geoffrey Firmin representa la fugaz tragedia del hombre en el perdurable esplendor del mundo” (*De eso se trata*, Diego Portales, 236). Al acercarnos después al prólogo que escribí para su traducción de los *Aforismos* de Lichtenberg, Villoro nos obliga a preguntarnos: ¿Qué mayor sintonía puede tener el traductor/lector del autor alemán cuando de pronto, a mitad de camino en su prólogo, rompe su flujo expositivo para interpolar, exigir, un aforismo propio acuñado en esa íntima simbiosis que producirá un paréntesis narrativo: “Una pausa: Lichtenberg sueña en Gottinga” (*La voz en el desierto* 52)?

Ambos, el motivo anticipado que aguarda paciente su más contundente reactivación y el *oneliner* en el que se cifra el secreto de toda una novela, son los más laboriosos procedimientos de la prosa villoriana leída desde su contexto occidental moderno. Basten dos ejemplos puntuales: la escena que conduce a la curiosa masculinidad y a la educación sentimental de Mauricio Guardiola en *Materia dispuesta*, quien observa: “Mi padre siempre usó el lado rasposo de la toalla. Si algo definía su carácter era la furia para frotar y admirar su carne enrojecida” (*Materia dispuesta*, Alfaguara, 15) y la melancólica metáfora con que la voz narrativa de *El testigo* comenta el legado liberal que alguna vez suscribió la familia de Julio Valdivieso, el protagonista de la novela: “Hubo un tiempo, perdido en la neblina, esa pelambre de coyote, en que los

suyos pudieron ser sensatos” (*El testigo* 235). Los alcances de sus referencias occidentales –tan seminales en su prosa como las latinoamericanas y las mexicanas, como ya se ha visto–, para las cuales ha dedicado otras indagaciones ensayísticas que siempre encuentran la forma de habitar en su narrativa, privilegian el dominio alemán (lengua que Villoro aprendió desde niño) pero difícilmente se detienen allí. Entre otros nombres clave, sus referencias textuales recurren a D. H. Lawrence, Goethe, Rousseau, Shakespeare, Burroughs, Hemingway, Bernhard, Yeats. Cada uno de ellos ha sido sometido a la operación que la (re)lectura creativa de Villoro ha perpetrado para encontrar, más que el sentido exacto de su engranaje, el detalle disonante del hallazgo que será correspondido en la obra del mexicano que en buena medida hace suyo lo que admira. El buen malabarista, por supuesto, nunca lanza al aire piezas que no sabrá recuperar.

III. Tercera suerte: materias dispuestas en este volumen

Como un lúdico *caveat*, útil *disclaimer*, paradójica advertencia, Villoro comienza el prólogo a su traducción de los *Aforismos* casi con un autoinfligido cortocircuito: “Lichtenberg detestaba los prólogos, esos desesperados pararrayos que intentan salvar a un libro de la destrucción” (*La voz en el desierto* 9). Esta introducción asume ese riesgo no para evitar la destrucción del libro, sino para estimular su dispersión (des)controlada. A los ensayos aquí reunidos, algunos clásicos de la crítica cultural, académica y literaria, otros –la mayoría– preparados especialmente para la presente colección, acompañan materiales audiovisuales que permiten un acceso íntimo y riguroso al imaginario villoriano. El conjunto propone un acercamiento que busca emular los múltiples vectores de la

obra, esos disparos discordantes que siempre apuntan hacia un blanco fijo en la movilidad.

Materias dispuestas está dividido en cuatro secciones. La primera comienza con un recorrido general de la obra de Villoro a cargo del poeta y crítico español Juan Antonio Masoliver Ródenas, quien al describirla se ve forzado a hablar “de la escritura como riesgo”: el cruce de géneros, referentes, técnicas y poéticas que reúne la heterodoxia villoriana. Le siguen dos textos de autores caros a la poética de Villoro: Roberto Bolaño y Sergio Pitol, tomados respectivamente de *Entre paréntesis* y *El arte de la fuga*, libros de ensayo a cuya estirpe pertenecen sin duda *Efectos personales* (2000) y *De eso se trata* (2007) de Villoro. Bolaño rememora su primer encuentro en México con Villoro y el futuro literario de ambos que apenas comenzaba, “pero no como telón ni como visión instantánea sino como puerta metálica de garaje que se abre con estrépito, sin limpieza ni armonía”. Pitol ofrece por su parte otra breve estampa en la cual el joven Villoro hablaba ya “como el maestro que venía de regreso de todas las experiencias”. Entre estos dos textos colocamos una breve nota en la que el escritor español Javier Marías imagina a Villoro como “espía austríaco” con ilimitados poderes de persuasión y con un proyecto literario que, como el del propio Marías, observa “el mundo como una generosa oportunidad narrativa”.

El editor de Anagrama, Jorge Herralde, dedica las siguientes páginas para comentar su amistad personal y editorial con Villoro, quien, según anota, se ha convertido en “un *challenger* formidable” de Ricardo Piglia en cuanto a ser uno de los autores “más subrayables” que ha leído. Recobramos luego, de José Agustín, su reseña del primer libro de Villoro, *La*

noche navegable, que ausculta como “una magnífica revitalización del tema arquetípico de la búsqueda de uno mismo”, y como era el caso de ese joven Villoro, el primer libro de un autor de apenas 25 años. Una semblanza personalísima también ofrece Alejandro Rossi, amigo cercano a la familia Villoro, quien recuerda los primeros destellos del joven escritor que detectaba en Villoro ya desde los 15 años. Ignacio Padilla advierte en *El disparo de argón* el ambicioso proyecto de un escritor formado que ha decidido escalar su obra narrativa reconfigurando el Distrito Federal más allá de la literatura de la Onda o los encapsulamientos integrales de la masiva obra de Fuentes, articulando en cambio un “concepto de *cosmovisión*” en su novela.

Fabio Morabito nos lleva a una lectura íntima de *Materia dispuesta*, en la que encuentra “un terreno en continua remoción y dolorosamente discontinuo, del que sólo podemos curarnos, parece decirnos Villoro, si nos abandonamos con cierta risa y pasividad a cada cresta y relieve que este terreno nos depara, aun a riesgo de herirnos o, peor aún, de desdibujarnos profundamente”. Sobre esta misma novela, el narrador y ensayista venezolano José Balza anota que: “Villoro profundiza atrevidamente dentro de las vagas dualidades del hombre corriente”, si por “corriente” entendemos la multiplicidad de los destinos mexicanos que recorre su imaginario.

Hugo Hiriart se enfoca en el creativo y complejo fraseo de Villoro en *La casa pierde*, lenguaje que “nace de la cruce de los dos órdenes” que interesan a Hiriart, el culto y el popular. Ignacio Martínez de Pisón orienta su análisis hacia aspectos que van más allá de la técnica narrativa de *La casa pierde* para subrayar “la capacidad del escritor para adentrarse en el alma humana y descifrar algunos de sus secretos”, la forma

en que los personajes aparecen ante la ineludible consigna de explicarse (y explicarnos) su pasado.

En su texto sobre *El testigo*, Antonio Skármeta celebra los hallazgos del maduro novelista, recorriendo puntualmente los entramados del libro que le mereció a Villoro el premio Herralde. Sólo al final decide Skármeta manifestar lúdicamente sus desacuerdos con la obra: la “gratuita difamación” del grupo Supertramp “y su frenética obsesión por las mujeres, cualquiera que sea su estirpe, que tengan una cicatriz en el muslo”. Carlos Fuentes, por su parte, lee de manera generosa cómo conversan su obra y *El testigo*, señalando por ejemplo: “Sabedor de que el Distrito Federal se ha vuelto inabarcable, Villoro opta, así, por crear una ciudad parcelada, más identificable por lo que no es que por lo que es; más, por sus maneras de engañarse a sí misma que por las verdades que se dice a sí misma o que se dicen de ella”.

Sergio González Rodríguez se impresiona con *Safari accidental*, cuyas crónicas lo “llaman a bailar en la oscuridad”, mientras que Álvaro Enrígue se acerca a *Los culpables*, el más reciente libro de cuentos de Villoro, y subraya “el ciclo de división y reintegración de una serie de personajes que se han quedado solos porque han dejado de ser quienes eran y no encuentran al que son”.

Martín Kohan se ocupa de los ensayos literarios reunidos en *De eso se trata* pensándolos como “la guardia de avanzada de su propia literatura, o en todo caso su fuerza de respaldo”. El narrador, periodista y dramaturgo mexicano Vicente Leñero celebra por su parte la incursión de Villoro en el teatro con la pieza *Muerte parcial*, que según Leñero construye con eficacia un relato que sólo podría haber existido para el teatro, con personajes que de “una plumada, como querría [Rodolfo] Usigli,

están definidos por su conducta, su oficio, su lengua”. Para cerrar la sección, Manuel Vilas se apropia, desde sus gozos cinematográficos y literarios, de 8.8: *El miedo en el espejo*, la crónica del terremoto que sorprendió a Villoro en Chile.

Tensando la relación entre el ensayo, la reseña, el *commentaire du texte* y la ficción, todos los escritos de esta sección se antojan interlocutores naturales de Villoro desde el mismo campo literario en el que se inscribe la actual tradición hispanoamericana, inestable y en constante reformulación.

La segunda sección propone una antología de artículos, ensayos breves y reseñas que han aparecido en medios no académicos firmados por conocidos críticos literarios. Comenzamos con el texto de Mihály Dés, que recorre casi el total de la narrativa de Villoro, sobre todo en sus expediciones por la disfuncional Ciudad de México, por lo que considera al autor “una suerte de paisajista de ese mundo post-apocalíptico”.

Fabienne Bradu realiza un balance de logros comparativo entre el primer libro de cuentos de Villoro, *La noche navegable*, y el segundo, *Albercas*, en el que aprecia el “abandono de la preocupación por registrar vidas definidas por códigos, rituales, a favor de adentrarse en vidas sensibles, a veces fantásticamente entrecruzadas de realidad y sueño”. Luis Ignacio Helguera anota brevemente “el ingenio luminoso” de la escritura para niños que Villoro muestra en *El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica*.

Tanto el crítico mexicano Federico Patán como el español Ignacio Echevarría se ocupan de *La casa pierde*. Este último destaca cómo Villoro articula una mirada que “actúa en una perspectiva horizontal que barre circularmente una realidad múltiple, desordenada”.

Son tres los autores que examinan *El testigo*: Christopher Domínguez Michael, Laura Emilia Pacheco y Chris Andrews. Reproducimos la entrada que Domínguez Michael (uno de los primeros en acercarse a la obra de Villoro) incluyó en su *Diccionario crítico de la literatura mexicana* y en la que admira *El testigo* por estar escrito “a la manera decimonónica, es decir, un mosaico que incluye al campo y a la ciudad, a los ricos y a los pobres, a los usufructuarios del poder cultural y a sus mecenas, a los escritorzuelos y a los criminales, al conflicto, en fin, de lo antiguo y de lo moderno”. Pacheco fija su atención en el *habitat* de ese *homo mexicanus*, “donde la falta de certeza hace que el pasado fluya hacia adelante y el presente no exista”. Andrews, traductor al inglés de una gran parte de la obra de Roberto Bolaño, explica que con su técnica novelesca Villoro “ha optado por acomodar, en vez de eliminar o ironizar, los recursos del realismo decimonónico, como las generalizaciones aforísticas [...] o la inclusión de detalles aparentemente superfluos para procurar un efecto de realidad”.

Finalmente, Elena Santos analiza *Los culpables*, la más reciente colección de cuentos de Villoro, señalando agudamente no sólo lo que los separa, sino también lo que los reúne, aquello que crea la unidad de estilo, el sistema de ecos y guiños que circula entre estos textos.

La tercera sección del libro explora desde la academia diversos aspectos de la prosa narrativa y ensayística de Villoro, además de su obra menos frecuentada por la crítica. La sección está subdividida en algunos de los temas clave en su producción siguiendo a especialistas de universidades de dentro y fuera de México convocados para dilucidar específicamente:

—La narrativa de Villoro desde su enunciación en el México neoliberal, donde la ley del mercado global condiciona los afectos individuales (Ignacio Sánchez Prado); exacerbaba ideologías y el regreso del conservadurismo en la supuesta apertura democrática que activa una serie de relecturas irónicas de la tradición, en especial de Ramón López Velarde (Oswaldo Zavala).

—Sus agudas crónicas, que abarcan desde su pasión por el fútbol, que lo ha llevado a narrar la Copa Mundial para los medios masivos (Jaime Marroquín), hasta su personalísima visión del rock (Brian Price), que los más conocedores recordarán desde sus días como conductor del programa de radio “El lado oscuro de la luna”.

—Su lectura de los discursos y espacios nacionalistas que Villoro narra como “un irónico reverso de la novela de educación sentimental y de aprendizaje” (Sarissa Carneiro) y cuyos textos “convierten la incertidumbre en fuerza generadora de comprensión” (Ryan Long). Al mismo tiempo, los libros de Villoro exploran subjetividades *otras* que someten a juicio la masculinidad y las relaciones de género del México contemporáneo (Tamara Williams).

—Proyectos literarios menos examinados por la crítica en la trayectoria de Villoro, pero cruciales para comprender los alcances de su obra: su perfil como traductor del alemán y del inglés, pero también como traductor de los *performances* culturales mexicanos (Sarah Pollack); las crónicas de viaje y la manera en que construyen la poética de Villoro como viajero desde y hacia un país en vías de desarrollo (Irma Cantú y Jorge Carrión).

Esta colección no podría completarse sin dos testimonios personales del autor: una charla con el escritor argentino

Ricardo Piglia, llevada a cabo durante un encuentro en Madrid especialmente para esta edición, y el discurso de aceptación del premio Xavier Villaurrutia, en el que Villoro cuenta lo que podría leerse como una breve biografía literaria. Como es normal en esta colección, el presente libro incluye un DVD, con un documental dirigido por Juan Carlos Colín, en el que críticos y amigos de Villoro –incluida su hija Inés, de diez años de edad– conversan con el autor sobre su arte poética en uno de sus restaurantes favoritos, ubicado en Coyoacán –el barrio en que reside en la Ciudad de México–, donde Villoro se convierte en materia dispuesta para que sean otros, dentro y fuera de este libro, los que intenten ahora ese complejo e infinito malabar: la lectura.