

# La literatura es un arte visual

## Entrevista a Juan Villoro\*



Por Simón Henao / Carlos Walker

UNLP / CONICET

– **¿Qué lugar ocupa la Ciudad de México dentro de tu narrativa?**

– La percepción de la ciudad ha cambiado mucho a lo largo de los años que he vivido en ella. Pertenezco a una generación que cuando nació se encontró con una ciudad de cuatro millones de habitantes, que más o menos podía ser circunscripta. Es la ciudad de *La región más transparente*, la novela de Carlos Fuentes, donde se trata de captar el conjunto de la ciudad, lo que en ese momento aún parecía un propósito realizable. Luego ocurrió un proceso que yo creo que es único en la historia de la civilización, que es el desborde absoluto de una ciudad que crece a niveles inconmensurables. Muy pocas veces ha habido un crecimiento exponencial tan grande de las ciudades como ocurrió, digamos, desde los años cincuenta hasta finales del siglo XX. Esos cincuenta años significaron la expansión de la ciudad que, en el caso de México, podía ir de cuatro millones a probablemente dieciocho, porque ni siquiera sabemos cuántos habitantes tiene. Entonces, este vértigo provocó para muchos la sensación de estar en una metrópoli nómada, una ciudad que se mueve, se desarticula, y donde los referentes empiezan a perder sentido y resulta no solamente difícil conocer la ciudad en su conjunto, sino tener una noción de centro. Yo he querido en algunas cosas que he escrito procurar esta sensación de que se trata de algo aislado, perdido, secreto, desplazado. Si el centro no se localiza, pues estamos en un vértigo absoluto.

De ahí que ante la imposibilidad de captar la ciudad en su conjunto, en distintos libros he tratado de tener alguna estrategia de acceso más o menos definida. En *El disparo de Argón*, es un barrio cerrado como una isla que a su manera reproduce, por su comportamiento, por lo que ahí pasa, digamos, el océano que la rodea. Toda isla es una descripción implícita del mar que está en torno, y eso es un poco lo que trata de hacer esta novela que se ocupa de un solo barrio, que no es ni un barrio orillero ni un barrio muy céntrico.

La siguiente novela –*Materia Dispuesta*– transcurre en un barrio que está en el borde de la ciudad, en Xochimilco, que todavía colinda con los canales de cuando fue una ciudad lacustre (la ciudad que encontraron los españoles). Y ahí hay una orilla, y yo quería ver cómo son las cosas donde la ciudad se termina, porque para nosotros es muy rara la idea de término de la ciudad, la idea de clausura. Precisamente porque es una ciudad que ha ido avanzando, y sin embargo, fatalmente, hay

\* Entrevista realizada a Juan Villoro el 15 de noviembre del año 2008, en la ciudad de Buenos Aires.

un punto donde la ciudad se acaba. Xochimilco, este barrio al sur de la ciudad, ha sido un lugar que se ha mantenido como punto de término de la ciudad, pues allí están los canales, que no está permitido intervenirlos. Entonces ahí, desde hace mucho, la ciudad ha tenido una idea de borde. Quería conocer la ciudad por sus restos, conocerla en esa orilla, e inventé ahí un barrio que se llama *Terminal Progreso*. Es la última estación de un tranvía, por eso se llama Terminal, y Progreso porque en México muchas cosas se han bautizado como Prosperidad, Progreso, Solidaridad, nombres encomiásticos que dan esperanza y que sin embargo más bien son todo lo contrario, o sea que llegas a un barrio que se llama Prosperidad y es un horror. Mi abuela, por ejemplo, nació en un puerto en el sur de México, en Yucatán, que se llama Progreso, y ella decía que en realidad se debió de haber llamado Retroceso, porque esa había sido la historia real del pueblo. Entonces un poco en homenaje a ese lugar se llama Terminal Progreso, donde la idea principal es captar una orilla.

*El testigo* tiene menos una idea sistemática de abordar la ciudad. Simplemente hay escenas urbanas, pero son escenas, digámoslo así, deslocalizadas respecto al centro o los lugares de referencia. No quería en *El Testigo* que las escenas urbanas estuvieran sobredeterminadas por espacios simbólicos de la ciudad, no situarlas ante los referentes más conocidos, sino simplemente dar un pulso de la vida ciudadana donde aparezcan elementos básicos: una fonda como *Los guajolotes*, o un velatorio donde están los cadáveres, un estacionamiento cualquiera donde es detenido un personaje y golpeado por unos policías judiciales, un lote baldío. En fin, espacios que son emblemáticos, pero no por una situación cívica, sino por los usos de la ciudad.

Un poco esa sería la cambiante estrategia. Yo creo que el mapa de la ciudad de México se ha movido un poco al modo de un holograma, y entonces las estrategias de captarlo son más bien movilizadas. Entonces, en forma fragmentaria, he tratado de ofrecer reflejos, o espejos, de la ciudad donde vivo.

**– ¿Y en *Llamadas de Ámsterdam* es como si ese tratamiento del espacio se redujera a una sola estrategia marcada por la circularidad de la calle en la que transcurre?**

– A mi me interesa mucho esa calle, primero porque es circular y en México hay muy pocas calles circulares. El barrio donde está ubicada se llama Hipódromo Condesa, y precisamente la calle Ámsterdam recorre la pista del antiguo hipódromo. Entonces, se conservó el trazo circular del hipódromo, lo cual es un capricho

urbanístico porque una vez que se deshace el hipódromo, se podría simplemente haber trazado un barrio en retícula, como tantos otros. ¡Y se conservó! Hay ahí una impronta que me parece interesante, y que tiene que ver con lo que ocurrió ahí antes. Como si esta calle circular quisiera, a través de su trazo, seguir convocando el azar: una calle que se muerde la cola, la calle donde corrieron los caballos, la calle donde se decidieron las historias de los apostadores, donde la gente se arruinó y triunfó. Me gusta siempre pensar que lo que estuvo antes, de alguna manera puede aludir simbólicamente a lo que está ahora.

Por otro lado, al escoger una calle para esta historia necesitaba una que tuviera el nombre de un lugar, porque quería jugar con la doble localidad de una persona que dice que está hablando desde una ciudad, en este caso Ámsterdam, y en realidad está hablando desde la calle Ámsterdam. La pareja de la historia había querido ir a la ciudad de Ámsterdam, no había podido lograrlo, y de pronto, uno de los dos, ya separados, la llama y le dice “*Estoy en Ámsterdam*”. Y no está mintiendo, y sí está mintiendo. Esta ambigüedad generaba también la posible respuesta de la chica que lo está escuchando, de si ella es cómplice o no es cómplice, pues ella o le hace creer que sí siente que él está en Ámsterdam y sabe que él está en la Ciudad de México en la calle Ámsterdam, o no, si realmente ella cree que él está allí.

Esta disposición de la calle en círculo, que ahí haya sido antes el hipódromo, y el nombre de ciudad, se prestaba para construir una historia. Realmente toda la historia surgió de esa nomenclatura y de ese caprichoso trazo de la calle de Ámsterdam.

**– Hay en tus ensayos un análisis crítico de la presencia de lo identitario –mexicano y latinoamericano– en la literatura, y que propones concebir en términos de extraterritorialidad. Y en tu narrativa eso pareciera encontrar un lugar del lado de la parodia. ¿Cómo funciona esto?**

– Los mexicanos tuvimos un momento de reconocimiento nacional, un proceso de autoconocimiento que empezó después de la revolución mexicana. Hasta antes de la revolución el proyecto de nación es un proyecto liberal que intenta integrar a todos los grupos sociales en un proyecto criollo, imitando las democracias europeas y la norteamericana, donde el gran desafío sería la desigualdad social. Pero no es un proyecto multicultural ni que busque una identidad propia. A partir de la revolución mexicana se da la incorporación de un proyecto que considera lo indígena, lo criollo, que incluye el nuevo México revolucionario y que pretende tener un rostro definido. Y surgen movimientos

nacionalistas: en la plástica el muralismo, que fue muy importante; en la música figuras como Silvestre Revueltas y Carlos Chávez y otros compositores; en la literatura, la novela de la revolución hasta llegar a la obra de Juan Rulfo; en el ensayo, la filosofía de lo mexicano, de la identidad, y al respecto la reflexión más conocida es por supuesto *El laberinto de la soledad*, que Octavio Paz publica en 1950. Entonces, hay una consolidación de la identidad nacional, que como todas las identidades corre el riesgo de cosificarse, de convertirse en un arquetipo y pasar de la reflexión a la propaganda. Yo crecí viendo los inmensos murales en donde el hombre nacía del maíz según las cosmogonías prehispánicas, viendo a los héroes de la patria que se reconciliaban en las paredes de la ciudad, aunque todos habían luchado para matarse entre sí: Carranza quería matar a Obregón, Obregón a Zapata, Zapata quería matar a Carranza y así sucesivamente. Era una ronda en donde todos lucharon contra todos, pero al final se reconcilian póstumamente en los grandes murales. Había un libro de texto gratuito, que leíamos los niños de México, que nos unificaba a todos a través de este discurso. Se había negado lo español y la idea simbólica era que nosotros éramos mexicanos antes de que ellos llegaran. La conquista interrumpió nuestra identidad, acabó con un esplendor que teníamos y eso justificaba en cierta manera nuestro subdesarrollo, pero gracias a la independencia habíamos vuelto a ser mexicanos. Se consideraba lo mexicano en oposición a lo español y se incorporaba lo mestizo y lo azteca, negando el influjo de españoles.

Es una construcción, todas las identidades son artificios compartidos voluntariamente que funcionan o no funcionan. Para mi generación esto ya era muy osificado. La idea de un México de sombrero de charro, de canción ranchera, bravío y que tenía que ver con gestas de caballería de Pancho Villa, todo eso a mí me resultaba bastante extraño. Y por otra parte, el mundo estaba cambiando en direcciones distintas. Las grandes ciudades comenzaban a crear una tensión y una cultura propia, empezaba la cultura de masas a tener una impronta muy fuerte. Entonces, ¿cómo reconcilias la historia de un país que te está hablando de un esplendor fundamentalmente agrícola, de una identidad nacional que se expresa de una manera rústica y monolítica, y que viene del México revolucionario, con un país en donde tú ves a “Don Gato y su pandilla”, el “Superagente 86”, lees los cómics, llega la música de los Beatles, la minifalda, y todo eso? La eclosión contracultural que significan los años sesenta es un choque muy violento en un país que se pretendía con una identidad muy propia y por lo tanto siempre idéntico a sí mismo. Porque el problema de las identidades es que para responder al modelo no puedes permitir

cambios, matices, porque hay un modelo fundacional que debes seguir teniendo. Entonces, yo creo que buena parte de lo que escribo proviene de este choque. Por un lado, hay muchos elementos muy claros de la tradición mexicana. La novela *El testigo*, por ejemplo, es una indagación sobre la guerra cristera, porque para construir una identidad, tú la construyes en oposición a otras, hubo revoluciones silenciadas en el discurso oficial. Una de ellas fue la de la guerra cristera porque era una revolución vinculada con la iglesia católica, y el proyecto del México moderno se construyó de manera jacobina, contra la iglesia. Al mismo tiempo es un país muy cristiano, muy católico en lo que toca al culto popular. En *El testigo* se investiga eso, se investiga la vida del poeta Ramón López Velarde, que en sí mismo encarna estas contradicciones, porque el fue un poeta, por un lado pintoresquista y costumbrista, y por el otro lado transgresor y rebelde. Era una figura que se apropiaba de las vanguardias, de Baudelaire, de la poesía francesa y del esoterismo, y al mismo tiempo estuvo muy cerca de la revolución mexicana, de una noción de la patria y de la provincia muy celebratoria de las esencias nacionales. En él cristaliza esta contradicción. Él mismo habló de sus *funestas dualidades* que lo tenían en tensión, y a mí me pareció que al principio del siglo XX es un poeta que encarna estas contradicciones. En *El testigo* hay esta búsqueda de aspectos soslayados de la historia patria, puestos en contraste con el México de la televisión, del narcotráfico, de la pretendida alternancia democrática. En *Materia dispuesta*, hay una parodia de la identidad y la sobredosis de búsqueda del mexicanismo, que ha llevado muchas veces a que los mexicanos se traten de disfrazar de sí mismos. En *Materia dispuesta* se da un fenómeno del siguiente tipo: los actores del grupo de teatro van a ir de gira al extranjero a representar una obra mexicana basada en *Abraxas* de Carlos Santana, y de pronto se ven ante el desafío de que un productor extranjero les dice: la obra es interesante, pero ustedes no parecen lo suficientemente mexicanos, en Europa se espera otro tipo de actores, etcétera. Ellos, ante el vértigo de que puedan ser despedidos por no parecer mexicanos, tratan de disfrazarse de mexicanos, tratan de asumir una autenticidad artificial, lo cual es una contradicción de términos. Ahí se da esta parodia del mexicano que quiere disfrazarse de mexicano para triunfar en el extranjero.

Y en *El mariachi* se da más bien la tensión entre alguien que de manera involuntaria es un símbolo nacional, es el hijo de un mariachi que heredó una voz muy buena, lo pusieron en ruta para hacer una carrera, tiene el rostro perfecto para expresar despecho y rencor, que son las emociones axiales de la canción ranchera. En fin, está dotado para una carrera que en efecto ha

cumplido. Y se ha convertido en un símbolo nacional, en la medida en que un mariachi es el ícono por excelencia de la cultura popular mexicana. Al mismo tiempo, el se siente vacío respecto de sí mismo, y quiere buscar su propia identidad. Y al tratar de cambiar en pos de una identidad más íntima, se mete en un problema terrible. Ahí yo quería jugar de manera paródica, satírica, con un personaje que representa la identidad nacional y no tiene ninguna identidad propia, y cuando la busca se mete en un exceso superior y más complejo que el de la propia identidad nacional. Esta tensión atraviesa muchas de las cosas que yo he escrito en distintos tonos, a veces en tonos más reflexivo, a veces en tonos paródicos. Pero en efecto, creo que tiene que ver con este choque esencial de haber crecido en un México en donde había una saturación de lo mexicano, y que al mismo tiempo se había convertido en retórica. Yo viví tres años en Alemania Oriental, del 81 al 84, y para entonces los símbolos de la revolución soviética, del ejército rojo, del socialismo, habían envejecido brutalmente, y se reiteraban como mantras religiosos. Y algo parecido le pasó a mi generación con la revolución mexicana.

También hay un elemento familiar, mi padre es filósofo y se dedicó a la filosofía nacional, él escribió un libro sobre el indigenismo que se llama *Los grandes momentos del indigenismo en México*, y otro que era el primer libro de Historia de la ideas sobre la revolución de la independencia en México. Entonces, él mismo formaba parte de esta recuperación –en la línea de Octavio Paz– de la identidad mexicana; que fue muy necesaria para saber un poco cómo éramos, pero si reiterábamos eso, se convertía en un principio osificado. Por eso el propio Paz, en su libro *Posdata*, incluye una frase que matiza todo *El laberinto de la soledad*, que dice “*el mexicano no es una esencia, sino una historia*”, o sea que no es inmanente. Hoy en día hay muchos modos de ser mexicano y esta pluralidad es la que está en juego. Y a mi me tocó este choque brutal de la cultura de masas, la contracultura, la vecindad con los Estados Unidos, una inmigración cultural muy importante que hubo en los años sesenta y setenta en México, producto de las dictaduras en América Latina, que convirtió a México en una metrópoli de enorme discusión cultural, en donde el discurso nacionalista ya no tenía lugar. Todo esto se sigue debatiendo y se seguirá debatiendo.

**–Esa misma operación de las fronteras, de los límites, la llevas como una propuesta de leer la literatura, cuando en el ensayo “Itinerarios extraterritoriales” (incluido en *De eso se trata*) propones rescatar el aspecto temporal por sobre el espacial y aparece el exilio como condición de posibilidad de la literatura.**

–Todo escritor tiene una mirada extraterritorial, en la medida en que se desprende de un horizonte real y al mismo tiempo lo mira de manera oblicua, de manera distinta. Todo escritor se desfasa un poco de su mundo para decir algo distinto. Sería aburridísimo reproducir la realidad tal cual es, y ser como un cartógrafo costumbrista de lo que está pasando. En mayor o menor medida, los autores se desplazan, agregan, suprimen cosas de la realidad de la que provienen. Las influencias de un escritor, por fortuna, no se limitan a las del país al que pertenece: la geografía de la imaginación admite influencias muy lejanas. Y así podemos nosotros establecer familias de autores que provienen de realidades y lenguas distintas. Entre ciertas novelas de Günter Grass, García Márquez y Salman Rushdie, por ejemplo, hay familiaridades muy fuertes: la idea de una saga, la idea de contar la historia de un país en clave irónica. Y Orhan Pamuk también entra ahí. Pamuk es turco; Rushdie nació en Bombay, pero se crió en Inglaterra; Grass vive en Alemania; García Márquez nació en Colombia y vive en México. Todos ellos reflexionan a nivel de sagas muchas veces familiares, sobre mundos históricos perdidos, y se parecen mucho más entre sí estos autores, de lo que se parecen a los autores de sus respectivas literaturas. Esta posibilidad de entender un entorno, primero de manera desplazada, agregando cosas, suprimiendo, luego recibiendo influencias de lejos, permite que toda literatura se escriba desde esa extraterritorialidad. Es algo que trabajó Robert Musil y luego George Steiner, y tanta gente más. Creo que la literatura que pretende cubrir la realidad tal y como es, es una literatura que generalmente resulta de un costumbrismo muy estéril. El gran desafío para captar un lugar es construir una realidad que se le oponga y que al mismo tiempo capture simbólicamente ese lugar. Por ejemplo, los diálogos de Juan Rulfo nos hacen ver que hay ahí una misteriosa manera de construir una realidad a partir de un habla popular, y digo *construir* porque él no reproduce la forma en que hablan los campesinos, sino que la reinventa. La paradoja es que nunca un campesino mexicano ha hablado como en un diálogo de Rulfo, y sin embargo, nunca un campesino ha sonado tan genuino como en un diálogo de Rulfo. Esta construcción de la realidad surgida de una mirada oblicua, paralela, descentrada, muchas veces acaba siendo el resumen simbólico, el mejor espejo de la realidad de la que proviene. Vas a Lisboa y sientes de inmediato que todo eso ha sido tratado por Pessoa, hay una impronta del poeta, de las atmósferas, de la *tristeza buena* de la que él hablaba, los lugares mismos que están resumidos en su poesía. Pero ese resumen simbólico sólo podía venir de una mirada excéntrica, nutrida por la poesía inglesa, sobre todo, de alguien que tenía una cuádruple o quíntuple extraterritorialidad a través de sus heterónimos y sus

vidas paralelas. Entonces, el gran misterio y la fascinación de la escritura es la construcción de una alteridad que acaba por resumir simbólicamente la realidad de la que procede, y que en cierta forma está negando.

Esto me parece muy interesante de trabajar. Desde luego que en todo esto hay matices, no hay reglas, ni siquiera procedimientos para lograrlo, porque esta extraterritorialidad se puede procurar viviendo siempre en tu país sin siquiera moverse de casa, o bien estando exiliado en el extranjero. Por ejemplo, Joyce se fue de Dublín para pensar todos los días en Dublín y reconstruirla en su mente. Su obsesión era tener Dublín en la mente y para lograrlo se fue de Dublín. En cambio, otros autores, Pessoa por ejemplo, vivía en una lechería en donde le daban hospedaje, no se movía de ahí, y desde ahí tenía una visión cósmica de su pequeña provincia.

**–En tu ensayo sobre Fuentes y Goya sugieres que el artista trabaja con lo que no ve. En el ensayo sobre Stevenson defines una suerte de escritor visual donde no se ve la tipografía sino que se ve la tormenta. ¿A qué responde esta articulación entre la literatura y la imagen?**

–Creo que la literatura es un arte visual. Lo que pasa es que es el único arte visual en donde las imágenes llegan de manera simbólica, a través de signos que se forman en la mente. Las letras entran a la mente para transfigurarse en paisajes, tormentas de nieve, campos de batalla, escenas de amor. Y en ese sentido yo creo que la literatura tiene un poderío visual muy grande. Por eso no es extraño que entre sus *Seis propuestas para el próximo milenio* Italo Calvino incluyera la visibilidad.

En las cosas que yo escribo creo que está presente la relación con este mundo de la imagen. En ocasiones la literatura logra hacer imágenes sobre imágenes. Por ejemplo cuando alguien como Carlos Fuentes está hablando de Goya, trabaja con los cuadros de Goya, pero los está reinventando a través de las palabras.

El gran misterio de estas imágenes, de las buenas imágenes literarias, es que mantienen una ambigüedad y que por así decirlo, no acaban de ser vistas. Yo creo mucho en una claridad de la imagen, en que las imágenes lleguen de manera diáfana al lector, pero al mismo tiempo que mantengan un misterio. Que no sean como la superficie de un cómic o un cartel de propaganda, sino que mantengan cierto misterio.

Siempre pongo como ejemplo para la claridad de la prosa, una imagen de un estanque que, si se trata de un estanque sucio, de agua turbia, puede parecer que es muy profundo, porque no ves el fondo. En ocasiones, la literatura deliberadamente oscura, confusa, sugiere una impresión de profundidad que no necesariamente está ahí. En cambio si juegas con cartas más abiertas, y tienes una prosa diáfana –el ejemplo más alto en este sentido sería Borges–, tienes un agua clara, cristalina, puedes ver que tan hondo es ese estanque; sin embargo, y ahí entramos al tema de la imagen, ver la hondura del estanque no significa ver necesariamente las cosas de una sola manera, porque lo que ves al fondo puede ser un arrecife, una sombra que a lo mejor pertenece a un pez o a un alga, un movimiento confuso, un reflejo que a lo mejor cayó una moneda, o es una medalla, o es un trozo de un galeón español. Lo importante en la claridad es que se pueda ver hasta dónde llega, cuál es su alcance, cuál es su nivel de fondo, pero al mismo tiempo que ese fondo conserve cierto misterio. La literatura nos permite ver y crear imágenes, pero las mejores imágenes incluyen algo que no acabamos de ver del todo y tenemos que conjeturar o imaginar. Hay un elemento de misterio, una zona borrosa, como en los cuadros de Goya. Borrosa no porque no podamos verlos, sino porque es esencialmente así. Estas imágenes no dejan de cautivarnos, de inquietarnos. El trabajo de la literatura pasa por la construcción de este tipo de imágenes. Al menos a mí me interesa mucho ese trabajo visual.

