

LA ESTRATEGIA DEL MERODEO:
UN RECORRIDO POR *EL VÉRTIGO HORIZONTAL* DE JUAN
VILLORO

A ESTRATÉGIA DA VADIAGEM:
UM ROTEIRO POR EL VÉRTIGO HORIZONTAL DE JUAN
VILLORO

Marcela Croce¹⁰³

RESUMEN: El artículo propone que *El vértigo horizontal* (2018) de Juan Villoro es un libro que oscila entre el ensayo y la crónica y sugiere que el ensayo es la forma reflexiva de la crónica. En la mirada que participa por igual de la mordacidad y el afecto, Villoro diseña una ciudad de México recorrida bajo las virtualidades del transporte público, con líneas independientes pero que se cruzan y trazan correspondencias desde las cuales se garantiza un itinerario completo. Esa urbe que participa de la hospitalidad y el escándalo reclama situar al autor en una serie mexicana y latinoamericana. La propiamente mexicana ubica a Villoro dentro de la tradición de la crónica en que coincide contemporáneamente con Carlos Monsiváis, aunque atraviesa al menos dos siglos de ejercicio constante; la latinoamericana aproxima al escritor a las “espléndidas amarguras” que Borges le atribuyó a Ezequiel Martínez Estrada cuando abordó la pampa - y luego la ciudad de Buenos Aires - con una desolación empecinada. La experiencia de la ciudad se plasma en un conjunto de viñetas de crónica ensayística que insisten en la relevancia del antiguo DF para una definición no ya de la literatura sino de la identidad mexicana, cuya inscripción latinoamericana habilita las genealogías intelectuales que aquí se postulan.

Palabras clave: Crónica; ensayo; ciudad latinoamericana; serie intelectual.

RESUMO: O artigo propõe que *El vértigo horizontal* de Juan Villoro (2018) é um livro que oscila entre o ensaio e a crônica e sugere que o

¹⁰³ Doctora en Letras. Profesora Regular de Literatura Latinoamericana - Departamento de Letras -Facultad de Filosofía y Letras- Universidad de Buenos Aires-UBA, Argentina.

ensaio é a forma reflexiva da crônica. Na visão que participa igualmente da mordacidade e do afeto, Villoro projeta uma Cidade de México recorrida sob as virtualidades do transporte público, com linhas independentes mas que cruzam e desenharam correspondências a partir das quais é garantido um roteiro completo. Aquela cidade que participa de hospitalidade e do escândalo exige colocar o autor em uma série mexicana e latino-americana. A propriamente mexicana coloca Villoro dentro da tradição da crônica na qual coincide simultaneamente com Carlos Monsiváis, embora atravesse pelo menos dois séculos de exercícios constantes; a latino-americana aproxima o escritor às "esplêndidas amarguras" que Borges atribuiu a Ezequiel Martínez Estrada quando se aproximou à pampa - e depois à cidade de Buenos Aires - com uma desolação teimosa. A experiência da cidade se reflete em um conjunto de vinhetas de crônica ensaística que insistem na relevância do antigo DF para uma definição não só da literatura mas da identidade mexicana, cuja inscrição latino-americana possibilita as genealogias intelectuais aqui postuladas.

Palavras-chave: Crônica; ensaio; cidade latino-americana; série intelectual.

1 La errática hospitalidad de la llanura

La particularidad del ensayo como género literario comienza a instalarse en *El vértigo horizontal* (2018) de Juan Villoro desde la originalidad del diseño. La lectura se organiza en torno a seis líneas de viaje que se articulan según diversas categorías, cuyos colores responden a los de las líneas del metro de Ciudad de México (aunque prescindiendo de las estridencias del amarillo tanto como de la gama de los ocres) y cuyos íconos reproducen la gráfica de ese medio de transporte, originalmente planeado para analfabetos y turistas que reclamaban signos no verbales para una comprensión inmediata. Los trayectos así discriminados comprenden la experiencia urbana ("Vivir en la ciudad"), los tipos ciudadanos ("Personajes de la ciudad"), los hechos inquietantes que ocurren en ese ámbito, desde el terremoto hasta la mendicidad infantil ("Sobresaltos"), los recorridos que no se ajustan estrictamente a las previsiones de la geografía ("Travesías"), los espacios citadinos que van desde la institucionalización de los "lugares de memoria" (NORA, 1984) hasta las incursiones en mercados informales o ferias de diversiones y, finalmente, las prácticas fomentadas por la sociabilidad local ("Ceremonias").

Adicionalmente, el volumen resulta escandido por conjuntos de imágenes que aparecen en tres oportunidades, sin relación temática ni cronológica que justifique las agrupaciones, alternando con irreverencia las tomas en blanco y negro con las que ostentan color. No se trata de ilustraciones de los capítulos, tampoco de justificaciones o pruebas que los enunciados reclamen; más bien, las fotografías sobrevienen como ajustes o énfasis visuales que apuntalan el texto sin volverlo redundante ni efectista. Así lo demuestran las selecciones verbales que, a modo de leyendas, subrayan la función de la gráfica antes de que el pie de página ofrezca las precisiones de autor, circunstancia y fecha en que fueron captadas las tomas. Es una tradición de la mejor crónica mexicana, la que inauguraron en la fecha ominosa de 1968 Carlos Monsiváis (MONSIVÁIS, 1970) y Elena Poniatowska (PONIATOWSKA, 1970) sin descender a la pornografía del exhibicionismo cruel ni incurrir en el golpe bajo.

A través de este parentesco frugal, podría inscribir el ensayo de Villoro en el ejercicio mexicano de la crónica; podría agregar, incluso: el ensayo es en este ejemplo una práctica de la crónica en su vertiente reflexiva antes que gozosamente mostrativa. El prólogo de Néstor García Canclini parece habilitar tanto la hipótesis que asocia *El vértigo horizontal* con la crónica como la que se pronuncia por la ensayística, ya que si bien define el trabajo de Villoro como “periodismo de inmersión” (VILLORO, 2018, p. 18), al reconocer la resonancia de cierta familiaridad con la sociología y la economía de la ciudad de México escoge colocar al autor como discípulo heterodoxo de Walter Benjamin (VILLORO, 2018, p. 19) en su *flânerie*. Pero en sí misma, esa introducción -entendida como un modo de orientarse en el libro - es mucho menos eficaz que el título mismo escogido por Villoro, una frase que Pierre Drieu la Rochelle aplicó a la pampa como llanura inabarcable y que restituye, junto con semejante referencia, las coordenadas espaciales de lo horizontal y lo vertical que habilitan una lectura de todo territorio.¹⁰⁴ El relieve sin sorpresas del territorio llano redunda en una proliferación que agota ejercicios, sedes y

¹⁰⁴ A modo de ejemplo: Sérgio Buarque de Holanda trazó en *Raízes do Brasil* (1936) las consecuencias de la disposición horizontal de São Paulo y la voluntad vertical de Pernambuco como aproximación espacial a la distancia irremediable que conduce del sur industrial de Brasil, propicio al capitalismo, al Nordeste agrícola que da arraigo al feudalismo en que se ensoberbeció la aristocracia local (HOLANDA, 1995).

personajes antes de recalar en la tragedia de las placas tectónicas que, al acomodarse, desajustan el plano y torturan a la ciudad y a sus habitantes. El tema del terremoto descalabra la biografía de Villoro, quien tras haber sido rescatista en 1985 - y fantasear con una de las posibilidades más productivas para la ficción, la de desaparecer e inventarse una nueva vida junto con una identidad civil falseada -, vuelve a sufrir las sacudidas terrenales durante un viaje a Chile en 2010. La experiencia del desamparo absoluto del sujeto frente a la naturaleza se recupera entonces en términos de desnudez: el hombre que se había acostado sin pijama y debió abandonar el hotel de improviso decide, en lo sucesivo, usar ropa para dormir (VILLORO, 2010). Previsión - decisión - de futuro que documenta una voluntad de supervivencia no doblegada ante la amenaza terrenal.

Junto con lo horizontal y lo vertical, la otra dimensión que el libro privilegia es la que articula lo espacial con lo comunitario. El vértigo horizontal trasunta la hospitalidad de una llanura que opera, al menos superficialmente, como resguardo frente a la amenaza que late en la verticalidad. Los ejemplos de la pirámide azteca de Tlatelolco, escenario de la represión feroz de 1968, y el recuerdo de la verticalidad que opera desde debajo de la tierra en la parafernalia destructiva del sismo son prueba suficiente en tal sentido. Ante semejantes agresiones de lo vertical (y del verticalismo), la hospitalidad se extrema en solidaridad y se verifica tanto en los vecinos del complejo Nonoalco-Tlatelolco que cobijan a los jóvenes perseguidos y acribillados en la encerrona del 2 de octubre de 1968 como en los socorristas improvisados que el 19 de septiembre de 1985 se lanzan a las tareas de salvataje y luego a las de remoción de escombros y reconstrucción. La horizontalidad de vínculos que repone lo hospitalario es la contracara del achatamiento forzado que las veleidades terrenales imponen al triunfo inmobiliario en una ciudad donde las construcciones en altura son una rareza por la memoria escabrosa del derrumbe inmediato que las redujo a escombros en los segundos de intensidad sísmica. La horizontalidad comunitaria se erige así en conjuro del afán especulativo que, en la Ciudad de México, “muere de ‘éxito’ inmobiliario” (VILLORO, 2018, p. 32). La conmoción de la tierra opera como prueba extrema: ante la naturaleza agresiva, el trazado urbano presta su hospitalidad llana a la empeñosa supervivencia.

“Todo hombre de llanura es oriundo de otro lugar” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1998, p. 71), sostenía Ezequiel Martínez Estrada al catalogar al sujeto pampeano, como si el relieve sin accidentes ni anfractuosidades no fuera un destino sino la búsqueda de una estabilidad ilusoria. El

vértigo horizontal, desde esta perspectiva, es una fantasía antes que una ratificación geográfica. Tan improbable es el supuesto equilibrio de lo llano que la circunstancia de que nada permanezca allí donde se presume la duración condena a la nostalgia a erigirse en crítica de un presente que decepciona con su fraude de continuidad. “No idealizo lo que desapareció, pero debo consignar un hecho incuestionable: la ciudad de entonces era tan distinta que casi resulta escandaloso que lleve el mismo nombre” (VILLORO, 2018, p. 36). La amenaza de la variación que se presenta bajo el nombre de lo mismo exige la cordialidad como estrategia para eludir el agravio de las evidencias. La hospitalidad abraza la vocación de reconciliarse con una ciudad que hace de cada reconocimiento una extrañeza y que apenas si ofrece el consuelo reducido que opera dentro del “microcosmos contenido” (VILLORO, 2018, p. 42) del barrio.

Entre los posibles itinerarios que el volumen propone (la lectura de corrido, la actitud consecuente con alguna de las líneas temático-cromáticas, la pura arbitrariedad que aprovecha los textos breves que componen cada crónica), escogí seguir las trayectorias pautadas, ajustándome al orden numérico que coloca en primer término la serie experiencial contenida en “Vivir en la ciudad”. Llamar “crónicas” a cada uno de los apartados que integran el libro, con la particularidad ya marcada respecto de la intersección con el ensayo, confirma a Villoro en un rubro especialmente prolífico en México - desde los Cronistas de Indias - y notoriamente brillante en el siglo XX, que alcanzó su marca más deslumbrante con el referido Monsiváis. Cierta ironía del autor de *Los rituales del caos* retorna, aunque matizada en la escritura de Villoro por un don de gentes que Monsiváis se resistía a emplear desde la figura hosca que cultivaba. También es posible rastrear en el itinerario de Villoro menudos hallazgos del revelador de *Amor perdido*, como la vocación de acudir al bolero, no ya para demostrar con qué ínfulas se perfila la sensibilidad del mexicano a partir de las creaciones de Agustín Lara (MONSIVÁIS, 1977), sino con el objeto de “administra[r] las penurias del desamor” (VILLORO, 2018, p. 190) como ocurre en “Paquita la del barrio”, ya inmersa en la serie que aglutina a los personajes que se esparcen en la geografía chilanga.

2 Estirpe intelectual

En el escrutinio a que Villoro somete esas formas del chantaje memorialista que son las tradiciones locales, el apartado dedicado a “Los niños héroes” - en cuya imagen es difícil sustraerse a la sensiblería -

estampa una frase de cierre que opera como un latigazo: “Lo que fracasa como ideología, triunfa como nostalgia” (VILLORO, 2018, p. 71). Tan radical elección retórica reclama el pasaje de la crónica al ensayo y convida a recuperar en la genealogía del mexicano al citado Martínez Estrada, quien en 1933 había desgranado sus visiones fantasmagóricas sobre la llanura en el empecinamiento pesimista de *Radiografía de la pampa* (MARTÍNEZ ESTRADA, 1998) para continuar años más tarde con la perspectiva tenebrosa. La misma –asistida por la filosofía sensorial de Georg Simmel y por las intuiciones en las que el improvisado profeta pampeano se solazaba hasta elevarlas a tesis incontrovertibles, provisto de un fraseo fulgurante de rara precisión que atormentaba los razonamientos - quedó plasmada en *La cabeza de Goliat* (1940), dedicada a una ciudad de Buenos Aires que lo hostigaba hasta retorcer la menor impresión en una oración apodíctica y la mínima evocación en un enunciado con ansias de epitafio (MARTÍNEZ ESTRADA, 2001). Para moderar una comparación que hace justicia a la lucidez de Villoro pero no a una elocución que mantiene el sosiego, conviene recordar que en *El vértigo horizontal* el sobrevuelo de la hospitalidad le otorga visos de hogar a una ciudad cuyas incomodidades corresponden al orden de la familiaridad y desde cuyos puntos siempre se puede volver a casa, una hazaña que se le reconoce con admiración a Ulises (VILLORO, 2018, p. 243). Por eso, el cierre de “El olvido” alivia la convicción del axioma en la ternura de la memoria, aunque no la exime de convertirse en tópico: “Esa forma fragmentaria de articular el territorio se parece a la estructura de este libro”. (VILLORO, 2018, p. 86)

Se sabe: si para los argentinos resulta ineludible la cita de Borges (y el propio Villoro inscribe los remanidos versos finales del poema borgeano “Buenos Aires” como epígrafe del libro), cualquier desorden que promueva un texto mexicano es asociado de inmediato al mural de Diego Rivera *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda central*.¹⁰⁵ La cortesía de Villoro exime al lector de convocar la obra y opta por postularla él mismo, pero en vez de referirla a la historia nacional se enfoca en la reunión heteróclita para ubicarla a la par de la cubierta del disco *Sgt. Pepper's* de Los Beatles (VILLORO, 2018, p. 167) en “El paseo de la abuela”, donde la nostalgia adquiere una dimensión inventiva que se certifica en el apotegma “La ciudad es un sitio extraño que se vive de un

¹⁰⁵ Esa es, por ejemplo, la hipótesis de Gonzalo Celorio sobre *La región más transparente* de Carlos Fuentes (CELORIO, 2008).

modo y se recuerda de otro” (VILLORO, 2018, p. 168); es el espacio en que el sujeto reclama, como la abuela María Luisa, “un asidero afectivo” (VILLORO, 2018, p. 169).

La abuela se torna caritativa y hospitalaria por conversión moral, procurando corregir sobre sus nietos el abandono con que había desamparado a sus hijos y formulando extravagantes votos de pobreza como penitencia por los múltiples derroches cometidos en su faz de propietaria y explotadora más o menos ingenua que derivaron en enclaustramiento voluntario. Bajo su figura se sostiene el empeño fraudulento de la unión familiar (VILLORO, 2018, pp. 170-175), aceptado por todos los involucrados, menesterosos de un hogar en la intemperie horizontal. Esa familia hostilizada por el desamor se replica con variantes en “El conscripto”, donde el cronista asiste a la “ofensiva compasión” y al “afrentoso afecto” (VILLORO, 2018, p. 205) que una señora dedica a los soldados antes de que la joven Lucía le depare al conscripto la unidad de ambos desdenes mediante “la maravilla de ser ofendido con afecto” (VILLORO, 2018, p. 212). En verdad, en tan cortés hostilidad rige la cordialidad literaria de Nonoalco que, antes de los hechos de Tlatelolco, se imprime en *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y en *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso, cuyas respectivas clausuras se ubican en el mismo lugar (VILLORO, 2018, pp. 213-214).

Si la casa familiar no alcanza a contener al sujeto, la universidad tampoco lo logra. La UAM-Iztapalapa donde Villoro estudia entre 1976 y 1980, bajo el cartel auspicioso de “Casa abierta al tiempo” comparte la planicie con un convento, una cárcel de mujeres y un basural (VILLORO, 2018, p. 272). El *alma mater* solamente puede participar de la naturaleza de la República platónica y del Liceo aristotélico abusando de las artes del engaño. El regreso a ese espacio se figura como “El retorno maléfico”, el poema de Ramón López Velarde - aunque aquí no haya “edén subvertido” (LÓPEZ VELARDE, 2006, p. 168) porque la visión del pasado no es precisamente paradisíaca y la “gota categórica” (LÓPEZ VELARDE, 2006, p. 169) abandone su tono de letanía. Así se manifiesta en el agua de lluvia recogida en un caldero por unas niñas-hechiceras que preparan un brebaje imaginario que luego venden al incauto, aclarando que no es de tamarindo y que lleva un adicional de piedras. El sabor es, como el del agua de chía que clausura *El testigo*, la novela de Villoro de 2006 que recorre la historia mexicana del siglo XX a partir de la poesía de López Velarde (VILLORO, 2012), esencialmente telúrico: “No sabía a

tamarindo. Sabía a ciudad, a tiempo, a fuego nuevo” (VILLORO, 2018, p. 275). Acaso en ese reconocimiento vernáculo arraigue la “íntima tristeza reaccionaria” (LÓPEZ VELARDE, 2006, p. 170) del nostálgico de un recorte urbano donde la “mutilación de la metralla” (Íbid.) se impone en esas variantes del encierro y el desperdicio que son el convento, la prisión y el basural.

En tanto la apelación a López Velarde es la más precisa para abordar a México desde el siglo XX, como ya lo demostró *El testigo*, y la referencia a Rivera reviste una eficacia panorámica insoslayable, el panteón mexicano sigue quedando incompleto. No es la ausencia de Carlos Fuentes la que se resiente –cuya indagación de Chilangópolis en *La región más transparente* no es ajena a la elección de Villoro –; tampoco la de Juan Rulfo, acaso definitivamente constreñido al espacio campesino; mucho menos la de Octavio Paz, cuya aparición en la novela de 2006 abre un malentendido que altera para siempre la vida de los personajes jóvenes. La sustracción casi total, apenas mencionada de refilón en alguna viñeta, se recompone de manera muy sesgada. La laberíntica identificación que presumo comienza con la evocación que formula Villoro de Graham Greene, no en la previsible historia de *El poder y la gloria* en que el novelista inglés recompone el conflicto cristero mexicano, sino en *El factor humano*, texto que se inicia con un epígrafe de Joseph Conrad: “Sólo sé que quien establece un vínculo está perdido. El germen de la corrupción ha entrado en su alma”. Villoro remata la cita con la evidencia de que “los sentimientos liquidan la objetividad” (VILLORO, 2018, p. 357). La idea coincide con la frase atribuida al Padre Vieira en *Boca do Inferno* de Ana Miranda. Allí el jesuita recomienda corromperse antes por dinero que por afinidad electiva con alguien (MIRANDA, 2008, p. 198), pero hay dos motivos para que esa declaración fuera desconocida por Villoro. Uno es la empedernida ignorancia de Brasil que suele practicar la América hispánica. El otro es la figura que empeñosamente busco en *El vértigo horizontal*: Sor Juana Inés de la Cruz; ya que desde que la monja jerónima descolocó al sacerdote en la *Crisis de un sermón*, devenida *Carta Atenagórica*, Vieira no tiene posibilidad de ser rehabilitado en México.

3 El chilango: del condenado al “vivillo”

Los “Personajes de la ciudad” comienzan el itinerario en “El chilango”, que arrastra la confusa determinación de una etimología chingada. “Chilango” era un peyorativo que se volvió orgulloso, así como

la sigla DF resultó bastardeada fónicamente en “el Defectuoso” (VILLORO, 2018, p. 43). La palabra maya *xilaan*, equivalente de “desgreñado”, se aplicaba en Veracruz a los criminales que iban a parar a la cárcel de San Juan de Ulúa. Como quien recorre la ciudad, el *xilaan* responde a un trayecto equívoco, que trastorna la forma inveterada del provinciano triunfante en la capital por la del interiorano castigado en la gran urbe. El destino opresivo del malviviente se aparta de las infulas del chilango moderno no solamente en el afán sino también en el orden comunitario: “Aquí sólo vale la pena lo que sucede en multitud” (VILLORO, 2018, p. 44); correlativamente, “lo que no se abarrota es un fracaso” (Íbid.). El chilango es un sujeto de trascendencias callejeras. Los locales de fotocopiado son la muestra más vehemente de esa ansia de espiritualidad inmediata, que prolifera en posters en las paredes donde las virtudes humanas y los hijos no nacidos comparten cartel. El remate que la mirada condescendiente del cronista aplica a tales lugares apela a la hipótesis benevolente con el propósito de mitigar la impotencia del escritor: “Tal vez porque se trata de criptas de reproducción ajenas a los derechos de autor, los negocios de fotocopias compensan el pecado de procrear en exceso exhibiendo suficientes consignas pías para que las veamos como capillas informales”. (VILLORO, 2018, p. 46)

El chilango no se resuelve en ontología frugal sino, como corresponde a una perspectiva en que la ciudad es el horizonte de comprensión, en reflexión peripatética. Si es cierto que el primer texto ficcional publicado en América –la precisión consta en *Las corrientes literarias en la América hispánica* (HENRÍQUEZ UREÑA, 1978) - es *El periquillo sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, la Chilangópolis de Villoro fue elevada a protagonista literaria hace ya dos siglos. (Y sumando dos siglos y medio más hacia atrás, los *Tres diálogos latinos* (1554) de Francisco Cervantes de Salazar, esquivaban la censura hispánica sobre las producciones coloniales escudando su circulación a través de una categoría pedagógica - hoy devenida nicho de mercado - como es el libro de texto).¹⁰⁶ La novela de Lizardi es el primer fenómeno de picaresca mexicana y americana, y esa elección no solamente centraliza el papel de la ciudad, sino que soporta la prolongada interdicción literaria al incurrir en un género que en España correspondía al Renacimiento con el *Lazarillo de Tormes* y que registraba un ejercicio barroco en la *Vida*

¹⁰⁶ La edición facsimilar publicada por Miguel León-Portilla le da el título *México en 1554. Tres diálogos latinos* (CERVANTES DE SALAZAR, 2001).

del *Buscón don Pablos* de Quevedo. Pero la picaresca registra una función que excede la historia literaria: la de confirmar la supervivencia del más apto a partir del itinerario errático del mozo de muchos amos. Villoro adhiere a ese diagnóstico bisecular: “En cada encrucijada urbana sobrevive el más apto, es decir, el que dispone de mayor picardía”. (VILLORO, 2018, p. 47)

A fin de atenuar el rigor que acarrearán los vocablos evolucionistas mutados a positivistas, el autor juega con las veleidades mercantiles de la astucia: “Nuestro único control de calidad es seguir aquí” (VILLORO, 2018, p. 47). Afiliado a la serie ensayística en la que enlaza con Martínez Estrada, el habitante de la ciudad arrastra una identidad que lo sobrepasa: mientras en el argentino el porteño se asimila al jinete que mantiene sobre el automóvil la gestualidad brusca que reclamaban los corcoveos del caballo (MARTÍNEZ ESTRADA, 2001), el chilango, cuyo aguante “no depende de la épica sino de la imaginación[,] sale a la calle a cumplir ficciones y se incorpora al relato de una ciudad que rebasó el urbanismo para instalarse en la mitología” (VILLORO, 2018, p. 49). Pero, dado que toda capital que se precie debe reunir contradicciones, el pícaro tiene su antagonista dentro del mismo trazado urbano, excepto que más adherida a la entrada de los edificios que al tránsito por la calle: “Contrafigura del pícaro, el encargado no roba ni se queja de su sueldo: ‘Ellos hacen como que me pagan y yo hago como que trabajo’, tal es su divisa”. (VILLORO, 2018, p. 141)

En la planicie urbana determinada por el relieve del valle de Anáhuac prospera la democracia. Sin embargo, sobresale un monarca entre los personajes urbanos: Antonio Gaitán, “el rey de Coyoacán”. Sus canciones, humedecidas por bebidas alcohólicas que le garantizaban vistosas borracheras, eran himnos improvisados a la patria alucinada. La escena del cortejoseudomilitar en el barrio parece extraída de una película neorrealista italiana, si no fuera por el detalle que impone el soberano de “perfeccion[ar] la irrealidad para volverla mexicana” (VILLORO, 2018, p. 220). El rey coyoacano inventaba un México triunfal por su sola decisión de hacer del decorado una ontología, como el perro guardián del local del vulcanizador, que “no defiende, pero produce la impresión de que eso es un lugar” (VILLORO, 2018, p. 278), homologado funcionalmente a la puerta.

El fuego patrocinado por Vulcano impregna la cultura y, en especial, la literatura mexicana: el Picacho Ajusco en *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, los “religiosos incendios” de Sor Juana –única mención en las trescientas cincuenta páginas del libro-, *Cerca del fuego* de

José Agustín, *Fuego de pobres* de Rubén Bonifaz Nuño –en la sucesión apresurada pero precisa que restituye el autor - y la presencia vecina y altanera del Popocatepétl y el Iztaccihuatl en torno al DF. La vulcanizadora es un retorno al juego de pelota del *Popol-Vuh*; la llanta “tiene un valor de talismán que se remonta al *ulama*, el juego sagrado de Mesoamérica” (VILLORO, 2018, p. 280) de donde surgió la pelota de hule vulcanizada con cenizas de muertos. Es legítimo, entonces, que la vulcanizadora ostente valor de capilla (VILLORO, 2018, p. 281) en la cual se resguarda ese objeto sagrado del movimiento que es la rueda neumática. Como en el caso de la fotocopiadora, la condición sagrada atribuida a ciertos espacios deviene tópico: es el modo en que la circunstancia civil de una dirección precisa abandona la pura denotación burocrática para adquirir ritualidad. En el caso de la vulcanizadora, la atribución sacra se potencia por los objetos ciudadanos que devienen talismanes. Fuera de la objetualidad edilicia, la actitud urbana se configura como sacerdocio y el cronista de la ciudad se vuelve un exégeta; es así como y es entonces cuando se transfigura en ensayista.

En las postrimerías del recorrido por los personajes, corresponde indagar la figura de la cual ninguna ciudad puede prescindir: el charlatán. En el caso de México, la función fue establecida por Merolico (Rafael Juan de Meraulyock, a fines del siglo XIX) y puntualmente sucedida por numerosos sujetos que posan de sabios locales. El Merolico original ofrecía proezas que luego eludía cumplir, amparado en que “le sobraba vocabulario para negar los hechos” (VILLORO, 2018, p. 304). Pero “el afilado Merolico” puede alcanzar rango de celebridad aunque no logre perdurar demasiado en un país “donde la mentira es una forma de la cortesía y la ofensa comienza con la frase ‘con todo respeto...’” (VILLORO, 2018, p. 306). En verdad, su dominio verbal puede representar un descanso frente a la fatiga de los empleos manuales, pero no una diferencia efectiva allí donde “la pobreza inventa más oficios que la tecnología” (VILLORO, 2018, p. 373) y las propinas y limosnas como rebusques de supervivencia ciudadana no temen asomarse al rango delictivo de la estafa cuando se verifica su insuficiencia para hacer frente a lo cotidiano.

4 Edén invertido

La serie de los sobresaltos comienza con la duda sobre el propio sujeto como excedente. La primera viñeta del conjunto, “¿Cuántos somos?”, formula dos comprobaciones desasossegantes apenas engarzadas

por la adversativa: “somos muchos, pero nadie siente que sobra” (VILLORO, 2018, p. 51). En la alternancia entre ensayo y crónica en que se balancea el libro, si en el segmento anterior prevalecía la ensayística, aquí la convocatoria a *Los rituales del caos* de Monsiváis confirma la voluntad de Villoro de inscribirse en el ejercicio cronístico en el cual se reúne con Manuel Gutiérrez Nájera a fines del siglo XIX, Amado Nervo a principios del siglo XX, José Revueltas hacia mitad de la centuria, José Emilio Pacheco y, nuevamente, el mismo Monsiváis en la contemporaneidad de su escritura. Pero, fascinado por la poesía de López Velarde que dio pie a la novela *El testigo* y que revisitó en su discurso de ingreso al Colegio Nacional (VILLORO, 2014), el escritor no puede prescindir de expresiones lacerantes impresas en los versos, como el “edén subvertido” de “El retorno maléfico” que en “Los niños de la calle” adopta una mínima variante para describir a la urbe: “el edén invertido donde un menor de edad puede comprar solventes para drogarse, acompañar a un adulto a un hotel de paso, prostituirse junto a travestis en la principal avenida de la ciudad” (VILLORO, 2018, p. 122). Paradójicamente, en esa capital que señala a tantos pobladores como excrescencias, nadie siente que sobra pero muchos quieren irse, porque “irse es una oportunidad de salvación; regresar, una derrota” (VILLORO, 2018, p. 51). El trayecto de retorno es una de las múltiples causas perdidas que se defienden en Ciudad de México. En la continuidad de la serie “Sobresaltos”, otra es la cruzada Pro Niños creada por José Ángel Fernández, a quien “le preocupa ser indiferente a los problemas de los demás” (VILLORO, 2018, p. 113). Los niños de la calle oscilan entre la holgazanería y la indigencia, favorecidos por una ciudad que no ha logrado contar a sus habitantes y a la cual el tránsito permanente de los callejeros le complica aún más las estadísticas. Quien hizo del anonimato una opción definitiva, consolidada a través de la adultez, es el *teporocho*, cuyo apodo abuses de la pobreza que representa comprar un té por ocho centavos (VILLORO, 2018, p. 115).

A través de otro sobresalto, el de un coche conducido por un policía ebrio que aterrizó en una de las pirámides del Templo Mayor, Villoro defiende la transculturación como fenómeno plenamente mexicano y acude, para confirmarlo, a la prosapia que el caballo alado, cruza de equino y ave, registra en la tradición local. Pegaso aparece en el barroco novohispano, ya convocado por el historiador Guillermo Tovar de Teresa -quien en *El Pegaso o el mundo barroco novohispano en el siglo XVII* cita a Enrique Martínez para sostener que la constelación que corresponde a la Ciudad de México es la de Pegaso -, ya reclamado por Carlos de

Sigüenza y Góngora cuando “sugirió que las portadas de sus libros llevaran la efígie de Pegaso, junto al lema ‘Sic itur ad astra’ (‘así se va a las estrellas’).” (VILLORO, 2018, p. 264)

Un nuevo sobresalto lo provee la epidemia de influenza que recuerda que la comunidad, en lugar de comportarse como dadora de contención y proveedora de alivio, puede reducirse a “una forma regulada del apocalipsis” (VILLORO, 2018, p. 288). Esa agrupación, promovida por lazos de proximidad y parentescos coterráneos, logra reducirse bruscamente frente a la amenaza y operar como segregadora inclemente: “En México, el primer círculo del infierno es el aislamiento” (VILLORO, 2018, p. 290). En el otro extremo, la actitud integradora y solidaria es acicateada por el sobresalto mayor, el infierno más temido: el terremoto, que “creó un tejido solidario que no existe en los días tranquilos” (VILLORO, 2018, p. 389). Sin embargo, acaso por una capacidad inveterada de disimular el afecto, tal vez por la urgencia del caso, tal solidaridad adopta el modo de la eficacia para renunciar a la manifestación emotiva: “El rescatista no es un buscador de peligros refractario a la emoción; es un analista que tiene prisa”. (VILLORO, 2018, p. 388)

Parece sensato que el reacomodo brusco de la tierra represente la clausura de los “Sobresaltos” y el paso a la sección “Travesías”, en cuyo inicio –“Atlas de la memoria” - se resiente la apostura de hogar que la ciudad repudia, lo que favorece una hospitalidad cordial a cambio de ceder en la afectividad doméstica. “En Chilangópolis, la odisea es la aventura de lo diario; ningún desafío supera al de volver a casa” (VILLORO, 2018, p. 55) aunque, como ya marcó en la primera línea del itinerario, desde cualquier lugar urbano es posible retornar al punto de partida, por complicado que sea el trayecto. Para no extasiarse en perturbaciones menudas que tributan a lo anecdótico, Villoro opta por seguir un avance histórico que es también un proceso de aplanamiento del relieve y, consecuentemente, de relativa desmaterialización. La ciudad del siglo XVIII “se postulaba como una ética en piedra” (VILLORO, 2018, p. 56); a fines del XIX la extensión urbana reclamó no solamente calles largas sino, sobre todo, vehículos para recorrerlas; en el siglo XX, con el entubamiento de los ríos y la apertura de diagonales, la escultura cambió por la pintura, la *via di levare* se acható en la *via di porre* y “el mapa de la capital ya no pudo parecerse a las aventuras rectilíneas de Piet Mondrian y tuvo que conformarse con dramáticos chisquetazos al estilo Jackson Pollock”. (VILLORO, 2018, p. 56)

Correlativamente, la ampliación descontrolada provoca en los habitantes menos el ansia de atravesar el espacio creciente –atestado de tráfico vehicular y peatonal, por añadidura - que de enclaustrarse. La megalópolis no redundante en comunicación constante y convivencia necesaria, sino en sustracción de la vecindad forzada y rechazo de la experiencia compartida. “Perder una ciudad es un formidable recurso literario” (VILLORO, 2018, p. 59), procura compensar el autor recurriendo a los ejemplos de James Joyce, Günther Grass y Salman Rushdie y estableciendo –si bien con la distancia insalvable que va del emigrado voluntario al expatriado por la historia o por la política - que “el desarraigo pide ser compensado con historias” (VILLORO, 2018, p. 59). En tal reflexión de narrador queda suspendida (ya que no suprimida) la inmensa angustia de dejar el propio lugar, por más tormentosa que sea la relación que se mantenga con él. De hecho, el prolongado lamento sobre la Ciudad de México que encara *El vértigo horizontal*, que es a la vez un modo de ser mexicano y de apelar a una comunidad en la cual los lectores puedan reconocerse en cada una de las fichas de identidad que se van desgranando en el libro, constituye una declaración si no de amor al menos de aferramiento.

El recurso a los extranjeros también opera para reconocer las presencias de los ajenos dentro de la ciudad. Una misma referencia de W.G. Sebald opera en “Atlas de la memoria” y en “El terremoto”, y la circunstancia de que ambos textos correspondan a series diversas no mitiga el horror de la cita. En el primer caso, el comentario de Sebald sobre la facilidad de reconocer a los extranjeros en Alemania en 1946 responde a que eran los únicos que se atrevían a mirar por la ventanilla del tren. “El chilango se siente menos culpable de su entorno, pero también él requiere de mecanismos compensatorios para sobrellevar la destrucción” (VILLORO, 2018, p. 61). Un paralelo semejante obsequia la frase de *Sobre la historia natural de la destrucción* del escritor germano cuando aparece en el marco de los estertores de la tierra: “Los chilangos no padecemos una vergüenza equivalente [a la de la feroz operatoria nazi]; en todo caso, podíamos estar orgullosos de haber respondido cuando el gobierno no lo hizo”. (VILLORO, 2018, p. 395)

En otro punto las travesías se vuelven celebratorias, como consta en “Del taco de ojo a la venganza de Moctezuma”: allí se asevera que “si te invitan a comer está prohibido tener prisa” (VILLORO, 2018, pág. 143), y es tal la codicia de participación en los rituales ciudadanos que el éxito de un acto público se mide por la cantidad de los que han quedado fuera (VILLORO, 2018, p. 145). Pero el espacio multitudinario más exitoso

probablemente sea el *tianguis* informal en que se convirtió el barrio de Tepito, donde circula todo tipo de piratería avalada por los chinos y mercada por los tepiteños. El Barrio Bravo también cobija emprendimientos contraculturales y existen puestos que combinan las dos inclinaciones de la zona, en los que circulan los DVD de toda laya, allí donde los tropezones del arte se fraguan como virtudes: “La sufrida cinematografía nacional se divide en tantas secciones que aparenta haber tenido éxito”. (VILLORO, 2018, p. 187)

En la descripción de lugares, si Tepito es una zona conocida más de oídas que por experiencia directa, otros espacios rehúyen la frecuentación y se resuelven en una única pasada. Es el caso de “Las ferias, los parques temáticos, la Ciudad de los Niños”, donde “temibles y benévolo, los ogros de feria son extraños representantes de la ley en un país donde todo es inseguro” (VILLORO, 2018, p. 234). En Kidzania, la hija del cronista y sus amigos desempeñan oficios variados, en un pernicioso entrenamiento para una adultez que de ningún modo debería configurar un deseo infantil. El paseo finaliza cuando el padre adquiere para ellos juguetes chinos cuya condición efímera amerita una reflexión de filosofía política: “Los chinos saben cumplir: mientras otros diseñan agobiantes utopías, ellos venden promesas que duran poco”. (VILLORO, 2018, p. 240)

En el otro extremo de la superficialidad que ostentan los juegos mecánicos y las ferias de variedades se alza la iglesia de Santo Domingo en el centro histórico de la ciudad. Además de ser sede y testigo de cuestiones familiares (el abandono del padre de Villoro por parte de una novia con la que se fugaría, lo que parece recuperado de algún modo en el desencuentro que Julio Valdivieso y su prima sufren en *El testigo* cuando están dispuestos a desafiar la interdicción del incesto, arrollados por la pasión; el bautismo de la hija del escritor; la misa en memoria de Carlos Fuentes Lemus), el templo iniciado en el siglo XVI fue epicentro de circunstancias históricas memorables –el suicidio de Manuel Acuña reclama un acápite que excede la enunciación de otros hechos– y condicionó la existencia de una plaza determinada “por una exitosa mezcla de lo oficial con lo ilícito. En México no hay mayor prueba de dinamismo económico que la combinación de lo autorizado con lo improvisado” (VILLORO, 2018, p. 310). En la sacristía dominicana que dio amparo ocasional a Fray Servando en los preliminares de sus sermones fogosos se conserva el cuadro *La lactación de Santo Domingo de Cristóbal de Villalpando*, que mantiene al creador de la Inquisición en la

posición subordinada que le deparan las mujeres “poderosamente sensuales” que escoltan a María en la composición en la cual el santo recibe en la boca el chorro de leche virginal. Fray Julián Pablo, antiguo confesor de Luis Buñuel, mantiene bajo su custodia tanto la intimidad alimenticia de Santo Domingo como las cenizas del cineasta español que durante su prolongada estadía en México se ocupó de desafiar símbolos y catecismo con provocaciones como *Viridiana* o *Nazarín*.

5 La ceremonia del adiós

El último trayecto previsto por el metro de circulación gráfica que despliega Villoro se identifica bajo el rubro “Ceremonias”. El “Café con los poetas”, al tiempo que enlaza con el cierre de “Lugares”, abre el conjunto con la evocación del carácter eremítico de Francisco Cervantes quien, “como suele ocurrir con gente de coraza furibunda [...], era un sentimental clandestino” (VILLORO, 2018, p. 92). El siguiente poeta que amerita figurar en el recuento es Mario Santiago Papasquiaro. Así como el enojado permanente es en su interior un sujeto sensible, el cronista que analiza con detalle y revela con acierto disimula en pequeños destellos insinuantes su condición de novelista. Cuando Villoro identifica a Mario como el Ulises Lima de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, tanto como cuando el sujeto muestra sus botas texanas y recibe el sobrenombre de Vaquero del Mediodía (VILLORO, 2018, p. 96), silencia que esa figura aparece en *El testigo* como uno de los miembros de la fauna alucinada que se reúne en su propia novela. En la viñeta en que son convocados los poetas contemporáneos y afines, el café es la “mejor forma de conocer la ciudad en clave sedentaria” (VILLORO, 2018, p. 100). La particularidad de que semejante axioma se enuncie como pregunta parece una incitación a pensar que la crónica es el modo interrogativo del ensayo y también la manera más adecuada para acceder a la novela en clave de revelación o, quizás, de confesión sesgada que hace de la experiencia una culpa a admitir.

Las “Ceremonias” exacerbaban la condición apodíctica de los enunciados. Al sustraerse a la lógica para inscribirse en un ritual que no reclama justificaciones sino apenas reconocimientos, los principios enunciados en tantas condensaciones ensayísticas apuntan al orden de la afirmación dogmática sin entusiasmarse con la catequesis del lector. No hay nadie a quien convencer, sino apenas a quien convertir en testigo de la fe. “La Virgen del Tránsito” apuntala la liturgia al establecer que “el mexicano que circula durante media hora sin encontrar una calle llamada Zapata sabe que está irremediabilmente perdido. El nombre del Caudillo

del Sur se repite menos por patriotismo que para crear la ilusión de que orientarse es posible” (VILLORO, 2018, p. 196). El capitulillo dedicado a la ornamentación urbana, no conforme con instalar el desecho en su título (“¿Cómo se decora la ciudad? De la imagen fundadora a la basura como ornato”), proclama “la arqueología exprés de la chatarra” (VILLORO, 2018, p. 51) en un marco de ruinas prehispánicas. El fragmento “El libro de seguridad” permite recuperar el hilo conductor de la hospitalidad, tan vapuleada a lo largo de los textos, pero en vez de pronunciarse con los énfasis certeros del dogma opta por la interrogación y vuelve a la observación de la crónica sin privarse de la insinuación del ensayo: “¿Resulta lógica que la nación que ofreció al mundo sabores hospitalarios como la vainilla y el chocolate desconfie tanto de quienes visitan sus oficinas?”. (VILLORO, 2018, p. 369)

La ceremonia de cierre es “La réplica, una posdata del miedo”, el recordatorio virulento de la incertidumbre en que vive el chilango. El 19 de septiembre de 2017, treinta y dos años después del terremoto más severo, sobreviene un nuevo sismo. La memoria del ensayista, tan minuciosa al relatar el rescatismo amateur de 1985, se desprende momentáneamente de ese episodio para fijarse en uno más inmediato, el reacomodo de placas sufrido en Chile en 2010: la magnitud de 8.8 en la escala de Richter padecida en Santiago deja menos huellas que la marca de 8.1 en Ciudad de México. Sin embargo, la necesidad de hablar sobre ella es idéntica. “Nadie sobrevive en silencio” (VILLORO, 2008, p. 400), afirma con la convicción del confuso privilegio del salvado y a modo de justificativo de un libro que, más que difícil de escribir, parece haber sido difícil de terminar. El final no resuelve la alternancia entre ensayo y crónica sino que, para azuzarla, opta por un poema en el que la “suave patria” lopezvelardiana se trueca en la áspera ciudad de la emergencia. En cualquier caso, y para confirmar una afinidad tan transitada, todo lo que se pruebe en México “sabe a tierra”.

REFERÊNCIAS

CELORIO, G. Carlos Fuentes, epígono y precursor. FUENTES, C. *La región más transparente*. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2008.

- CERVANTES DE SALAZAR, F. *México en 1554. Tres diálogos latinos*. Edición facsimilar e introducción de Miguel León-Portilla; versión castellana de Joaquín García Icazbalceta. México: UNAM, 2001.
- HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LÓPEZ VELARDE, R. *Poesía y poética*. Prólogo de Guillermo Sheridan. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006.
- MARTÍNEZ ESTRADA, E. *La cabeza de Goliat*. Buenos Aires: Clarín, 2001.
- MARTÍNEZ ESTRADA, E. *Radiografía de la pampa*. Edición crítica preparada por Leo Pollman. Madrid: Colección Archivos, 1996.
- MIRANDA, A. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MONSIVÁIS, C. *Amor perdido*. México: Era, 1977.
- MONSIVÁIS, C. *Días de guardar*. México: Era, 1970.
- NORA, P. (sous la direction de) *Les lieux de mémoire. I- La République*. Paris: Gallimard, 1984.
- PONIATOWSKA, E. *La noche de Tlatelolco*. México: Era, 1970.
- VILLORO, J. 8.8. *El miedo en el espejo*. Buenos Aires: Interzona, 2010.
- VILLORO, J. *El testigo*. Buenos Aires: Anagrama-Página/12, 2012.
- VILLORO, J. *El vértigo horizontal*. México: Almadía-El Colegio Nacional, 2018.
- VILLORO, J. *Históricas pequeñeces: vertientes narrativas en la obra de Ramón López Velarde*. México: El Colegio Nacional, 2014.

Recebido em: 20/08/2019

Aceito em: 14/09/2019