

## Hacia la lectura ética de *El testigo* de Juan Villoro

JOSÉ RAMÓN RUISÁNCHEZ SERRA  
Universidad Iberoamericana

---

RESUMEN: Este artículo explora la relación entre memoria personal e historia oficial en la novela *El testigo* de Juan Villoro. La memoria es analizada como una forma de iluminar los intersticios de la historia y, más aún, de incomodarla, violentarla, renarrarla. La tensión memoria-historia, que se genera en el protagonista de la novela, hace que el “deseo” del libro no sólo corra hacia delante en dirección a lo que pasará sino también hacia el pasado. En este sentido, *El testigo* es leído en tanto que “ficción archivica”; los cambios en el presente, una y otra vez, obligan a una relectura del pasado, lo cual resulta crucial, como un primer ajuste de cuentas, en el México democrático posterior al año 2000.

ABSTRACT: This article explores the relationship between personal memory and official history in the novel *El testigo* by Juan Villoro. Memory is analyzed as a way to illuminate the gaps of history and, even more, to discomfort it, violet it, renarrate it. The tension between memory and history, which is generated in the protagonist of the novel, makes it so that the “desire” of the book does not only run toward the direction of what will happen, but also toward the past. In this sense, *El testigo* is read much like “archival fiction”; the changes in the present, now and again, oblige for a re-reading of the past, wich is crucial, for the first settling of accounts, in a democratic Mexico after a year 2000.

PALABRAS CLAVE: Villoro, *El testigo*, memoria personal, historia oficial, deseo, renarración, mirada, archivo.

KEY WORDS: Villoro, *El testigo*, personal memory, official history, desire, renarration, gaze, archive.

---

¿Por qué ocuparse de Juan Villoro? Primero que nada por la manera en que su obra reúne y modifica las herencias de diferentes líneas de la narrativa mexicana que pone en contacto. Acepta los hallazgos del fresco nacional (y ya no nacionalista) de Fuentes, que es una relectura de la gran novela urbana inaugurada por Balzac y practicada ya en el ámbito de la lengua por Pérez Galdós; Fuentes practica la novela omnisciente del siglo XIX pero reinventada a través de los hallazgos formales de la vanguardia y las nuevas formaciones de los ciclos de la Revolución. Sin embargo, Villoro desconfía de la capacidad totalizadora de la novela del boom y convierte su desconfianza en una vía hacia los gozos y las trai-

ciones de la memoria personal, que no necesariamente autobiográfica, a la manera que Sergio Pitol ha practicado mejor que nadie. La diferencia es que Villoro confía en sus poderes metonímicos, en su capacidad de representar no sólo la experiencia única del personaje heterodoxo, sino —a través de su mirada extraña, colocada en el borde de la sociedad que describe— revelar rasgos importantes respecto a capas enteras de la población. Esta confianza proviene en buena medida de las crónicas de Carlos Monsiváis y, en menor grado, de la clase de testimonio practicado por Elena Poniatowska.

En este sentido, Juan Villoro es el heredero de tres vertientes del canon de la narrativa mexicana: primero, la que va de la novela de la Revolución a Carlos Fuentes, releyendo productivamente a Rulfo; en segundo lugar, el canon que recupera la manera heterodoxa de Contemporáneos por medio de la Generación de la Casa del Lago y de sus excursiones a literaturas “marginales” que permiten regresar a la novela y al cuento desde la riqueza de una ruptura con el género rígido, lo que llamaron “escritura” siguiendo a los teóricos franceses de la *écriture*; finalmente, el atrevimiento progresista que bebe por una parte de las grandes narraciones sociales del 68 y del 85 y, por otra, de los hallazgos pop de la Onda.

A partir de esta genealogía sumaria, hay que pensar en cómo las tres novelas que ha publicado Juan Villoro trazan el arco de la segunda mitad del siglo XX mexicano con una agudeza de historia íntima que ilumina los intersticios de la oficial y contrapone relatos inquietantes a los silencios del fatalismo económico. *Materia dispuesta* parte de una infancia a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, para culminar en el terremoto de 1985; *El disparo de argón* fue el primer libro importante en ocuparse de las consecuencias locales de la lógica de mercado que imponía el Tratado de Libre Comercio de América del Norte; finalmente, *El testigo* (premio Herralde de novela 2004) es una ficción sobre el México que asume de lleno una decepción democrática.

En este ensayo sólo me ocuparé de *El testigo*. Sin embargo, valía la pena constatar primero el hecho de que forma parte del que acaso se revele como el ciclo clave en cuanto a la renarración de la historia reciente, y segundo, que comparte con las otras dos obras que lo preceden más de un rasgo común en cuanto a su genealogía.

Por otro lado, necesito aclarar en qué sentido considero que mi lectura es centralmente ética: si bien me interesa activar la circunstancia

histórica y política la novela, el aspecto fundamental es cómo se tensa de manera sumamente rica en torno al ejercicio de la memoria como obligación personal. El convertir la memoria en un proceso que incomoda a la Historia oficial es el paso más importante hacia una renarración incluyente; esto es, el momento en que la historia cuestiona a la Historia, y en esta suspensión la modifica.

*El testigo* (2004) comienza con el regreso a México del doctor Julio Valdivieso, quien lleva veinte años en Europa, primero estudiando un posgrado y, después, dando clases. Se casó con la hija de uno de sus profesores italianos y tuvieron dos hijas. Aprovechando la combinación de un sabático y la invitación de la Casa del Poeta, Valdivieso renta un departamento en la ciudad de México y se prepara para sumergirse un poco en el mundo de Ramón López Velarde.

El hecho de que acepte formar parte del comité directivo de la Casa del Poeta le permite estructurar un motivo para su estancia en México, así como pagar una deuda con sus muertos (su familia es de la zona semiárida de donde salió el poeta), a la vez que reconectarse con la gente que fue al taller literario donde hizo sus primeras armas. Pronto se encuentra con que López Velarde es mucho más que “el poeta íntimo de México”; se trata de un artefacto cuyo reposicionamiento en el nuevo campo cultural, creado por la elección presidencial del año 2000, resulta importante en grado sumo. Por una parte surge un proyecto de convertirlo en santo, por otra, una verdadera exigencia de mantenerlo enteramente laico, como encarnación pura del deseo impuro. Las cosas se complican porque de pronto Televisa —o su equivalente sin nombre en la novela— decide que, además de una telenovela de cristeros, quiere convertir la santificación de López Velarde en un gran espectáculo mediático, cosa que a los primeros impulsores del proceso de santificación ya no les gusta.

Conforme la novela avanza, Valdivieso, el testigo, va adentrándose en esta red donde todo se cruza: la hacienda de su tío, archivo de papeles de la época de López Velarde, también funcionará como un set de telenovela, a la vez que se revela como un cruce de caminos entre territorios de diferentes cárteles del tráfico de drogas. Por otra parte, el guionista estrella de la televisora parece haber enamorado irremediablemente a la esposa de Valdivieso. Y más y más hasta llegar al momento apoteósico cuando el archivo arde y Valdivieso abandona todo para irse a vivir con otra mujer en el desierto.

Dado su nivel de densidad, resumir *El testigo* es francamente complejo, ya que cada entrecruzamiento entre personajes tiene consecuencias ulteriores que sólo se revelan mucho tiempo después y, por lo general, esta revelación reviste la forma de hipótesis corregida; algo que se había interpretado de manera deficiente regresa, normalmente, bajo un aspecto mucho más terrible. En la faceta más importante de estos necesarios desdoblamientos además de una historia política, de un narcothriller con muertos y judiciales madreadores, el libro narra la historia de amor de Julio Valdivieso; no solamente con Ignacia, quien lo hace quedarse en el desierto, sino, sobre todo, de su amor pasado con su prima Nieves.

El deseo del libro, entonces, no sólo corre hacia delante en dirección de lo que va a pasar, de lo nuevo, traído por la “transición” democrática, sino, simultáneamente, hacia el pasado cristero, porfirista, acaso colonial. Y también hacia el pasado como un esclarecimiento —siempre provisional: esa es su lección, la ética de su historiografía— de lo que sucedió tanto en la vida como en la Historia. En todos estos sentidos, *El testigo* es una ficción archívica. Los cambios en el presente, una y otra vez, obligan a una relectura que violenta el pasado, que lo vuelve críptico no sólo porque en él habitan los muertos, sino también porque desde él los muertos exigen respuestas a sus preguntas.

La condición de potencia de este artefacto archívico es que lo personal y lo nacional se trenzan en el cuerpo del protagonista, confluyen en él, excitan su deseo. Julio Valdivieso es también testigo de sí, de su regresar a este país donde: “Costaba trabajo creer que la democracia llegara para renovar la vida hacia el pasado” (99). La afirmación se repite; el país cambió, sí, “pero cambió para atrás” (401). Si bien la sensación es justa debido al conservadurismo, a los nuevos bríos del fanatismo católico, también es la proyección sobre el cuerpo político de una sensación del cuerpo propio: el regreso como algo que aún lo cronológico y lo geográfico en una mirada.

Y si la condición archívica define cierta peculiaridad en la mirada, la mirada simultáneamente activa el archivo: detecta o crea (aquí son sinónimos) la diferencia de la cosa *respecto a ella misma*. Especialmente la mirada de quien vuelve es archívica y *recuperadora*. Sin embargo, tampoco logra recuperarse a sí misma, no es la mirada de quien nunca se fue; hay un trabajo de la memoria que, en sí, marca lo que mira. Por eso es que la lejanía mejora al protagonista; puede ver-se y ver la posición que ocupó antes, logra ver el lugar que ocupa en la mirada de los otros.

Quiero citar la novela en un pasaje que precisa agudamente la naturaleza de la mirada de quien vuelve:

Entró en el patio de San Ildefonso. En su caso, esto ocurría cada doce o quince años y le permitía asombrarse de la extraña decisión de hacer murales en las paredes. Vio a los superhéroes de colores. Si fuera un turista normal, pensaría que eran extrañamente mexicanos. Si fuera un mexicano normal, no los vería (351).

Por supuesto su privilegio es el del descolocado. El de quien está en el ángulo que permite una paralaje peculiar: ve lo imperceptible para los demás. Lo importante de la paralaje es que, si bien permite ver lo invisible para los demás, también *oculta* lo que acaso parecería obvio. Lo que los otros sí logran ver: “¡No sabes ver!” (220), exclama uno de sus antiguos amigos del taller.

Estos juegos de la mirada muestran un aspecto fundamental del archivo: no existe una mirada absoluta, siempre hay solamente verdades parciales que, conforme se producen, obligan a un trabajo en el archivo, a reescrituras, versiones de la historia. Este reacomodo incómodo, con frecuencia doloroso, es la condición de posibilidad de ciertos textos fundamentales para el archivo de México mismo. En este pliegue de la reescritura —a que obliga el extrañamiento— coinciden Julio Valdivieso y Ramón López Velarde; y también es el lugar en el archivo de la narrativa mexicana que ocupa la propia narrativa de Villoro. La dislocación, donde contrasta la historia íntima con la nacional, al mismo tiempo es un punto en que se tensan; diferencia lo pensado de lo vivido, lo re-vivido en la cercanía protegida del recuerdo y lo que sólo se da en la intersubjetividad que comparten los ciudadanos de una nación como Historia.

El punto en el que culmina la red de equivalencias, la manera en que los personajes se continúan el uno al otro es la figura que traza el taller y su dispersión. La generación es una red de posibilidades que cada uno de sus miembros encarna. No hay una sola que no sea desencantadora, pero, al mismo tiempo, todas tienen su importancia, todas tienden a la suma que explica el momento. Como escribe Ricardo Piglia en *Respiración artificial*: “Un hombre solo siempre fracasa, decía Maggi, dijo Tardewski. Lo único que interesa, decía, es preguntar para qué sirve o al servicio de qué está ese fracaso individual” (188).

Ahora bien, ha llegado el momento de pasar de las estructuras archivadas de la novela a su representación más acabada. El tío de Julio Valdivieso ha pasado años comprando farragos de papeles que acumuló sin mucho concierto en el granero de su hacienda. De hecho, Los Cominos es ya en sí, *el* espacio archivado donde se concentra la memoria o, mejor, la posibilidad de la memoria: “En cada cajón de la hacienda había un trozo de más allá” (125). Pero el espacio memorístico de Los Cominos es concéntrico; toda su (im)posibilidad archivada (“Los Cominos semejava un mecanismo temporal averiado, donde las pausas y la suspensión de los minutos simulaban intentos de compostura” [233]) rodea una pieza central, una máquina, cuya actividad marca el núcleo de una de las posibles novelas contenidas en este libro. Sin duda la más interesante. Por ello, vale la pena citar *in extenso* estos pasajes.

A consecuencia de una tormenta eléctrica se produce un apagón. Poco después:

En la senda de las acacias [Julio] escuchó un zumbido metálico, como un engranaje que se destraba de repente. A lo lejos, más allá de los límites de la hacienda, brillaron unos puntos luminosos. La luz había vuelto.

Siguió de frente. Un relámpago iluminó la fachada de la troje. Una sombra se doblaba en un rincón. Oyó la voz de Alicia:

—Tienes que oírlo.

Julio se volvió.

—Su voz. Empezó a hablar, después del *black-out*.

Vio el pelo revuelto por el viento, las puntas azules picaban el rostro de su sobrina como chispas eléctricas.

—Ven, ven —dijo ella.

“El puente”, pensó Julio. Se sintió en la superficie de sombra, unido al piso. “Ven, ven” [...]

—Te llevo. —Alicia lo tomó de la mano [...]

Después de superar unos hierbajos que le daban a la cintura, ella señaló una curva de piedra ennegrecida:

—Ahí adentro. El radiostato (128-129).

Hay varios puntos a notar hasta aquí. Primero el símil con el que se describe el sonido: como un engranaje que se destraba; no es que el recuerdo surja de la nada, sino, por el contrario, su máquina ha estado siempre lista para ponerse en marcha, sólo esperaba el momento justo del regreso (físico, al país, a la región, a la querencia) para *su* regreso

(en tanto que sonido de aquello que se reprimió). Lo interesante es que esta activación de la memoria, esta vuelta del pasado, coincide con la aparición como guía de Alicia, la hija de Nieves, nexa que une el futuro que él no realizó con el pasado de lo no vivido. La conjugación perversa del objeto de su deseo académico con el objeto de su deseo sexual. El puente en el que piensa no sólo es una estructura arquitectónica, sino la unión del tiempo en la memoria. Asimismo, la reduplicación de la llamada de su sobrina, ese “ven, ven” que no es emitido, sino recordado, pensado, es la exigencia de los tiempos guardados, el deseo archivico:

Veinticuatro años después vivía en París y su trabajo en Nanterre quedaba a unos minutos del tren. Amaba a Paola y a las niñas. Una vida cumplida, monótona como todas las dichas. “Ven, ven”, decía Nieves en el sueño. Esa fisura, tenía que admitirlo, se había vuelto agradable. Su vida sosegada se dejaba interesar por las conjeturas de lo que hubiera sido con ella, la imposible trama paralela que lo definía (45).

El deseo archivico rompe con la homogeneidad vacía del tiempo y activa encuentros, la acción presente excita virtualidades incumplidas. El sonido proviene de un espacio lleno de cosas que, al haber abandonado sus trabajos, se convierten ellas mismas en archivo, son los tili-ches que quedan como huella de los que abandonaron Comala en *Pedro Páramo*. El relámpago, el acontecimiento que realiza la dislocación del tiempo, su reacomodo ha traído la voz del pasado, que causa miedo primero, pero después reúne a quienes necesitan de la memoria. “La totalisation [dice Emmanuel Levinas] ne s’accomplit que dans l’histoire —dans l’histoire des historiographes— c’est-à-dire chez les survivants” (47) pero, agrega, este orden total y, de hecho, totalitario, se disloca cuando “L’intériorité instaure un ordre différent du temps historique où se constitue la totalité, un ordre où tout est pendant, où reste toujours possible ce qui, historiquement, n’est plus possible” (48; hay énfasis en el original) y, un poco más adelante: “La mémoire reprend et retourne et suspend le déjà accompli de la naissance —de la nature. La fécondité échappe à l’instant ponctuel de la mort. Par la mémoire, je me fonde après coup, rétroactivement” (49). Esta refundación, este escape de la muerte es precisamente lo que está sucediendo. Veamos el gesto de lo retroactivo: antes de entrar, Julio se vuelve, mira hacia atrás: “¿Nieves le había transmitido esa palabra, ‘el monosílabo inmortal’ que siempre

decía dos veces?” (130). Dice Levinas: “La mémoire comme inversion du temps historique est l’essence de l’intériorité” (49). En el recinto de la memoria, entre los vestigios, todo parece significativo. Hay un miedo a seguir avanzando, a enfrentarse a la pura voz, a la verdad del poeta en tanto abismo; en su voz al borde de la muerte tiene que estar su verdad suprema, la clave de sus misterios. Pero la sobrina insiste. Se pone en sus brazos y en el momento justo la mirada de Julio Valdivieso se posa en sus pies y desea. No sólo se trata de una de las afortunadas constataciones sociológicas que son la pimienta de la prosa de Villoro. Es mucho más. La verdad necesita de un deseo histórico, en el sentido que Judith Butler se ha referido a un deseo ético. Algo que impulsa al sujeto contra el interés de su *status quo*, que lo desmoronará en su definición presente. El deseo histórico es el de modificar la historia, nunca el de ratificarla. Por lo tanto, es un pecado, una trasgresión. No menciono a Butler de manera azarosa, nadie como ella ha pensado las reconfiguraciones de la ley familiar como una posibilidad real, que no alcanza a destruir el ámbito de lo simbólico.

Julio sostuvo el bulto leve, un cuerpo apenas más pesado que el de una niña.

—Quiero oír su voz. —Alicia chupó sus lágrimas—. ¿A ella le gustaba ese poeta?

—Sí (131).

“Ella”, desde luego, es su madre. A quien ambos desean como lo que se dirá a través del poeta de las novias muertas. A quien esperan encontrar a través de ese otro muerto. Como Ulises, incluso traen una ofrenda de sangre —Alicia se ha espinado el pie— para dar de beber al fantasma, para alimentar su voz.

La máquina y su ruido se confunden con el rumor de la historia, con la revelación. Pero el esfuerzo por oír el pasado, junto con la excitación del futuro llevan el deseo de Julio Valdivieso al pasaje donde deviene su propia diferencia con López Velarde y donde no puede sino mezclar su memoria reciente de los hechos de pasión hagiográfica y violencia narcoeconómica con la experiencia inmediata, corporal, de entrar a la caverna de la memoria, donde la precisión borra, ciega. Dice Paul de Man que: “‘Literary’ in the full sense of the term [is] any text that implicitly or explicitly signifies its own rhetorical mode and prefigures its

own misunderstanding as the correlative of its rhetorical nature” (136), y *El testigo*, así como el resto de las novelas de Villoro, es profundamente literaria en este sentido, ya que representa, tematiza su propia opacidad. Y acaso en ello radique su mayor problema, precisamente porque logra con demasiado éxito resignificarse. Hay un momento en que estos textos dejan de contar y se convierten en repliegues donde deja de haber acciones para entregar toda su considerable potencia a la renarración de lo que, en el examen miope, lleva a la ceguera.

—Escucha —la muchacha puso su mano en la oreja de Julio, al modo de un caracol.

Algo cobraba vida a unos metros. Alicia se apretó contra él, como un fardo agradable. Oyeron un carraspeo, un tono de garganta dolida, apenas un ruido, algo que en la sinceridad del momento era un poeta. Luego sobrevino un rechinido metálico, un brinco, un murmullo, un frotar de arena o de cenizas, y una tos, una tos honda y débil que se disipaba al acercarse a ella, como si no quisiera estorbar o pidiera perdón por estar ahí, un “suspiro discreto” (131).

La historia, el hecho histórico, revela su verdadero carácter mínimo de retirada permanente; es lo que se disipa, el roce de la arena del tiempo o de las cenizas de los muertos. El material físico que genera la cadena textual del archivo es justo esto: la luz más tenue, lo deleznable; lo que sólo puede importar para quien está poseído por el deseo histórico. Para encontrar la verdad de lo fugaz, para darle su texto, pagando un poco la deuda con las generaciones (venc)idas.

La cinta era ya casi pura estática, un siseo monocorde del aire sin nada. Julio no había visto el radiostato, oculto tras sombras de otras sombras. De pronto, hubo un murmullo. Dirigió la linterna hacia ahí. Una caja de pino americano, semejante a un archivero cubierta con una cúpula de metal (131-132).

La maestría de Villoro para ocultar el soporte físico del archivo es notable; la residencia de la voz, que es lo radicalmente tenue, lo que sólo es posible *volver* importante abriéndose al otro, mediante el deseo (que Levinas escribe con mayúscula), reside tras las sombras (físicas) de otras sombras (ya metafóricas: las del pasado). Una caja de pino es un ataúd, pero al mismo tiempo es “semejante a un archivero” ¿cómo podría no serlo? El radiostato es al mismo tiempo ligeramente ridículo y entraña-

blemente nostálgico como todo artefacto que fue tecnología de punta; es un objeto donde se encuentran encarnados el pasado y el futuro.

La muerte en el fragmento es la pura discursividad del cuerpo; una discursividad que no alcanza la mínima articulación fonética, pero que salta del pasado al presente a otro pasado. La tos de López Velarde y el deseo de acceder por ella a su secreto, el esfuerzo de leer las huellas mínimas, traen a Nieves: la madre muerta, la novia que canceló un futuro. Alicia es un cuerpo, un peso y de ahí una articulación, la del secreto. No se trata de nada complejo, por el contrario, es una confesión sumamente simple, una confesión de amor. Pero una vez revelado el secreto, la voz —el fantasma que asedia y es asediado— desaparece, calla. El verdadero poder mesiánico es amoroso como lo veremos al leer el final de la novela. El amor dicho, el amor ejercido es lo único que apacigua a los muertos.

Derrida escribe hermosamente, en tono dubitativo: “¿Es posible que el antónimo del “olvido” no sea el “acto de memoria”, sino la justicia?” (84) El recuerdo, el acto de memoria revela finalmente su imposibilidad como recuperación positiva, pero junto con ello, como su reverso, también se presenta como un acto de justicia. La verdad de López Velarde no está en sus palabras (no) dichas sino en la potencia *intacta* e intangible de lo escrito, en sus versos. Uno regresa a su país para confesar que amó a una mujer, ahora muerta, y para citar un poema.

Salto muchas páginas adelante. Hasta el final de la novela. Todas las actividades interpretativas de Julio, su lectura cada vez menos equivocada del país, del destino de los amigos de su generación (eso que conforma también lo mejor de la obra de Roberto Bolaño; el contemporáneo más brillante de Villoro), de López Velarde mismo, han fracasado, han llegado a la ceguera “literaria” de acuerdo con la definición de Paul de Man; pero si bien el acto de memoria no produce una figura ordenada del mundo, un cosmos, sí logra, en cambio, aumentar su justicia. Julio Valdivieso trata de ajustar los hechos con valentía, amorosamente; con la valentía de tocar sus lugares de mayor cobardía, su miedo, y eso lo lleva a la solución amorosa. La lectura detectivesca es insatisfactoria, no a pesar sino *para* que su lectura ética tenga algún sentido.

En el capítulo 33, el final —apropiado no sólo a la tradición cristológica sino a la de la vida breve de López Velarde— se dan dos hechos fundamentales que deben ser leídos juntos, inevitablemente trenzados. El narco o la policía ha asesinado al Vikingo, Julio Valdivieso ha prometido ser fiel a las diversas facciones de la polémica sobre López Velarde, ha

ido apartándose de su mujer y de sus hijas; centralmente se ha renarrado su propia historia de amor con su prima Nieves. Es otro.

Al inicio del capítulo, de manera francamente huidobriana o, más precisamente altazoriana, Alicia le dice: “Detrás de la puerta está el mar” (465); aunque la información auditiva se lo confirma, lo que sucede es muy distinto: “Julio avanzó entre escombros, piedras, trozos de cal. El aire picaba en la nariz, como si el humo se hubiera enriquecido con pimienta. La sensación de asfixia se hizo más intensa” (465). Una vez más, se trata del recorrido de un espacio umbral, en ruinas, donde, antes que la vista, son otros sentidos los que van preparando la revelación. Como una repetición en que si invierte el pasaje del radiostato, se trata de una marcha hacia el recinto del archivo:

Vio los anaqueles como esqueletos. Luciano había retirado las lonas y la mayoría de los periódicos y las revistas. Los papeles se apiñaban en un montón inmenso sobre la muela de piedra que sirvió para hacer mezcal. Su sobrino había trabajado toda la noche (465-466).

Es una última visión del archivo completo, aunque ya en (otro) desorden. Ese material que nunca acabó de revisar yace en la piedra trituradora, que reduce a polvo los cereales, saca el jugo de los agaves; modifica las sustancias, produce uno de los cambios elementales del mundo. El archivo ha llegado allí producto de un esfuerzo. El mal de archivo no se da por sí mismo sino que lo produce su sobrino, otro hijo negativo, otra virtualidad. Sólo el pasado incumplido, cumplido acaso por otra vía, tiene derecho a violentar el pasado; el *arconte* es al mismo tiempo parte y exterioridad del archivo. En cuanto el fuego se hace visible, cuando el mal de archivo se presenta como borradura definitiva de la memoria, ésta reaparece, sus redes salvan a Julio Valdivieso. Los amores traicionados se conjuntan para dibujar otra constelación: la del regreso de la memoria, la de la imposibilidad de que el secreto de lo *importante* se pierda. Julio Valdivieso es eximido de recordar, de hablar, por quienes no tienen voz, como sugiere Agamben apoyándose en Primo Levi. El testigo, él mismo en cuanto memorialista, ya resulta innecesario.

Este paso es lo que permite el final de la novela, la apertura al amor pleno (lo cual ha molestado a cierta crítica). Este paso de la negatividad de tantos escritores inteligentes e importantes a una positividad, cauta si se quiere, marginal, intersticial, una positividad triste, pero positividad

al fin. La memoria y la interioridad crean un espacio para la aceptación plena del amor:

Más cerca de la choza, oyó la voz de la mujer. Se detuvo un momento en el quicio de la puerta. Uno de los niños estaba sentado a la mesa de palo. Escribía en un papel roto, muy cerca de la hoja, como si tuviera mala vista. Ignacia le llevaba la mano. Julio se acercó y vio el esplendor elemental de la caligrafía. Letras redondas, cerradas, firmes. Una gota cayó sobre el papel. Julio estaba llorando. Ignacia sonrió, como si todo fuera normal, mientras él sentía sus inconcebibles ropas mojadas, aferrado a una moneda vieja, y también sentía la mano que lo sacaba de ahí y lo ponía en la orilla, fuera del mundo, donde se oía el paso de una carretela, con un estudiante de Santo Tomás al que un perro ladraba sin motivo.

—Hice agua de semillas —Ignacia le tendió un tarro.

Julio bebió.

—A qué sabe —le preguntó ella.

Julio cerró los ojos.

Cuando los abrió, todo estaba un poco nublado. Sintió que salía del agua.

Ignacia aguardaba una respuesta. Lo vio con intención de que algo, como si él fuera un problema y eso le gustara.

—Sabe a tierra —dijo Julio (470).

Desde luego, la cita con que cierra la novela “sabe a tierra” (es la explicación que, de acuerdo con *El testigo*, le da Octavio Paz a Jorge Luis Borges, curioso, por el sabor del agua de chíá y sobre la que ha leído precisamente en López Velarde) reabre la cuarteadura del archivo. Incluso en el margen del mundo, en ese extremo del país que tanto atrae a Villoro (véanse desde su magnífica crónica *Palmeras de la brisa rápida* hasta su reciente colección de cuentos *Los culpables*), el virus de la cita aguarda; el niño escribe sus primeras letras y la cultura quemada, al parecer finalmente clausurada en tanto deuda, no acaba de cerrarse.

#### BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, GIORGIO. *Lo que queda de Auschwitz*. Trad. Antonio Gimeno Cuspiñera. Valencia: PreTextos, 2005.

- BUTLER, JUDITH. *Antigone's Claim*. New York: Columbia University Press, 2000.
- DE MAN, PAUL. *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- DERRIDA, JACQUES. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.
- LEVINAS, EMMANUEL. *Totalité et infini*. Paris: Kluwer Academic, 1992 [*Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 2002].
- PIGLIA, RICARDO. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- VILLORO, JUAN. *Palmeras de la brisa rápida*. México: Alfaguara, 1999.
- . *El testigo*. México: Anagrama, 2004.
- . *Los culpables*. Oaxaca: Almadía, 2007.

FECHA DE RECEPCIÓN: 15 de enero de 2008.

FECHA DE ACEPTACIÓN: 13 de febrero de 2008.