

Juan Villoro: miradas del ensayo

Carlos Walker
Universidad de Buenos Aires- CONICET

Resumen

El presente trabajo analiza los dos libros que el escritor mexicano Juan Villoro inscribe bajo la rúbrica del ensayo -*Efectos personales* (2001) y *De eso se trata* (2007). Dicho análisis dará pie a un desarrollo sobre el lugar del ensayo como terreno privilegiado para la reflexión crítica.

A partir de los célebres textos que György Lukács y Theodor Adorno dedicaran a la forma del ensayo, se establece una divergencia en los métodos que uno y otro proponen para el quehacer del ensayista. Lukács arguye a favor de una mirada que sea capaz de transparentar sus objetos a la manera de un buen retratista; Adorno caracteriza al ensayo a partir de una mirada que se dirige sobre un objeto de reflexión negativa, ocupándose así de lo que hay de *ciego en sus objetos*.

De esta forma, si se considera a una y otra mirada como perspectivas divergentes al momento de construir sus objetos de reflexión, se puede formular la interrogante que motiva este trabajo: ¿cuál de estas miradas podría caracterizar la escritura ensayística del autor mexicano? Responder a esta pregunta implica poner de relieve la singularidad de la ensayística de Villoro, pues al tiempo que desarrolla una lectura de la tradición literaria latinoamericana, realiza una permanente puesta en tensión de la forma en la que se presenta su escritura. Para ello se destacan las series –establecidas por Villoro– que van del ensayo a la traducción, y de la puesta en cuestión de la identidad latinoamericana a una concepción de la literatura en términos de extraterritorialidad, pues ellas permiten caracterizar la elucidación de la forma en el discurrir de esta ensayística, y renovar la discusión sobre los modos del ensayo en la crítica latinoamericana.

Palabras clave: ensayo- extraterritorialidad- identidad- miradas- Villoro

Miradas

En su célebre reflexión dedicada a las particularidades de la expresión ensayística, György Lukács establece una distinción tajante entre poesía y ensayo: la poesía es destinada a extraer sus materiales de un extraño vacío que toma su punto de referencia más importante en lo que el autor denomina *la vida*; mientras que el ensayo se dedica a ordenar de distintas maneras los asuntos que ya han sido objetos del arte. Esta distinción lo lleva a proponer la *paradoja del ensayo* en estrecha consonancia con la del retrato (en ambas se impondría espontáneamente la pregunta por el parecido). La paradoja estriba en que la presencia del modelo carece de importancia, más bien se intenta poner de relieve cierta *sugestión de vida* que se ocultaría tras la percepción del parecido. El buen ensayo generaría así una percepción de identidad análoga a la producida por un buen retrato, y el ensayista lukacsiano habría de esforzarse para *transparentar* sus objetos en el ejercicio de su escritura (Lukács 1985: 28-29).

Lukács establece una prioridad del punto de vista, carente de límites: se vuelve inadmisibile la posibilidad que dos ensayos se contradigan entre sí, pues cada cual creará un mundo diferente en su camino hacia la sugestión del parecido (Lukács 1985: 29-30). La mirada del retratista parece contentarse con conseguir la añorada sugestión, orienta sus esfuerzos creativos a desplegar, con el debido cuidado de la forma, una configuración propia en tanto género artístico.

Por otro lado, la *no identidad* destacada por Adorno como la metodología propia de la forma ensayo, no puede ser concebida bajo el rostro de lo parecido a la vida, ni como una creación devenida arte. Se trata más bien de una mirada que en la medida que aspira a la elucidación de la forma, reúne elementos contrapuestos entre sí y en este gesto convierte tanto a la obra de la que se ocupa como a su propio discurrir, en un *campo de fuerzas* exento de la exigencia lukacsiana de no contradicción. Esta característica instala al ensayo en otra vertiente de la desarrollada por Lukács: ante una mirada que busca transparentar sus objetos a la manera de un retrato, Adorno propone una mirada dirigida sobre un objeto

de reflexión negativo: "...el ensayo se ocupa de lo que hay de ciego en sus objetos"(Adorno 2003: 33).

Los interrogantes que hacen las veces de punto de partida de este trabajo quedan así esbozados: se trata de enfrentar un corpus ensayístico a partir de la divergencia señalada, de buscar en él la inclinación de sus miradas. Para ello la afinidad lukacsiana entre ensayo y retrato se vuelve decisiva, pues anuncia una de las vías en las que es posible concebir el quehacer del ensayista. A contrapelo de esta exigencia, Adorno propone un cambio de perspectiva: una mirada oblicua en busca de lo invisible.

Juan Villoro, anoticiado de estos peligros, circula por fronteras movedizas.

Los comienzos

Los prólogos presentes en *Efectos personales* (2001) y *De eso se trata* (2007) exhiben elementos comunes, tanto en su composición como en sus decires. En ambos se impone un tono autorreflexivo que parece intentar allanar el camino a los textos por venir, el autor transita entre la presentación de una serie de textos y algunas breves reflexiones sobre el título que los reúne en forma de libro, y así va deslizando maneras en las que concibe al ensayo.

De la lectura de ambos prólogos voy a destacar los elementos en los que se dilucida la posición del ensayista.¹ En el primer prólogo Villoro rescata una acepción poco frecuente de la palabra *efectos* extraída del esfuerzo del lenguaje oficial por lucir irrefutable:

...la enfermera o el oficial de guardia encaran al sujeto en apuros, y no le piden sus cosas o sus pertenencias, sino sus «efectos personales». (...) No estamos, como podría pensar la sana literalidad, ante las consecuencias de la acción individual, sino ante objetos que adquieren valor especial por ser los que el sospechoso o el enfermo lleva consigo, los talismanes que lo unen al mundo donde hay cines y teléfonos y puertas que abrir (2001:7).

En contra de la sana literalidad de las palabras, estos ensayos se inscriben como buscadores de cosas nimias, de *efectos personales* llevados accidentalmente al momento de la escritura. La perspectiva con la que se observen dichas nimiedades será determinante al momento de intentar esbozar las miradas del ensayo que aquí concurren.

Desde el comienzo ambos libros se proponen explícitamente como *ensayos literarios*, textos contruidos sobre voces ajenas en los que lo literario adquiere una predominancia doble, ya sea porque los asuntos abordados siempre surgen de obras rubricadas bajo el epíteto común de literatura, como por una declaración presente en ambos prólogos: "Este libro reúne ensayos de un autor de ficción."(Villoro 2007:9, 2001:9). La ambigüedad silente de esta duplicidad ira tomando forma en un corpus ensayístico que no elude el tono ficcional al momento de intentar *razonar sus escalofríos*.²

Dentro de una proliferación de modalidades en las que Villoro propone concebir sus ensayos, aparecen dos posiciones que amenazan, de llevar a cabo su propuesta, en contraponerse tal y como lo destacado con antelación sobre los desarrollos de Lukács y de Adorno.

¹ "La posición del ensayista, fundada en su decisión de escribir (que es siempre una posición ética), excede las demandas que interpelan a la crítica y a las que ella no puede dejar de responder. El ensayista no escribe, en principio, para entrar en el juego de las interpretaciones contrapuestas que buscan cimentar el prestigio (o el descrédito) de una obra, sino por una razón más "íntima"(...): para explicarse, es decir, para conjeturar e incluso inventar, los motivos de la misteriosa atracción que una obra ejerce sobre él" (Giordano 2005: 54).

² La expresión en cursivas es de Villoro. A este respecto, resulta de interés la precisión hecha por Lagmanovich a propósito de los ensayos sobre temas estéticos: "...la prosa en que se escriben estos ensayos, a caballo entre la poesía y la narración, entre la conversación y la meditación erudita, es un fenómeno nuevo que aguarda aún su definición por los especialistas. Simultáneamente, la rigidez de los géneros literarios se va borrando" (1984: 24).

En primer lugar, habría que destacar una proposición donde el ensayista pareciera acercarse a aquel que tiene la virtud de señalar un punto específico en un determinado plano. Vale la pena citar en extenso este fragmento pues allí se dibuja una de las figuras que pueden inclinar a Villoro de un lado de la balanza en la que aquí ha sido planteado el problema.

El ensayista acompaña y señala con el índice: “mira”. No hay fotografía capaz de captar la extraña consonancia entre la mano que indica un detalle y la mirada brillante de quien no lo había advertido. Un invisible resplandor une al que muestra y al que entiende. El ensayo depende de ese gesto. (...) El ensayista (...) resulta más significativo por lo que permite ver que por sus certezas. (2007: 10).

Se trata de un dar a ver que bien se puede inscribir en la añoranza lukacsiana del buen retratista, pues el gesto de poner de relieve un detalle implica necesariamente el reconocimiento y el aislamiento de éste en el plano en el que se encuentra. Con ello se construye una imagen en que la identidad de lo señalado pareciera erigirse como su condición de posibilidad. En este punto Villoro pareciera esforzarse, tal y como sugiriera Lukács, por *transparentar* su objeto en el discurrir de sus ensayos.

En segundo lugar, se encuentra en los prólogos una declaración que ha de permitir destacar el carácter peculiar de una escritura que parece seguir los dictados móviles de la *no identidad*:

Ensayar es una forma de ejercer la traducción, un intento por volver próximo lo ajeno, buscar que autores de épocas y territorios distantes dispongan de una lengua y moneda común. Sería excesivo decir que en este libro los convidados llegan a casa. Están en tránsito, en una pensión provisional, pero a suficiente cercanía para advertirles detalles (2007: 11-12).

Sin el afán de fijar un territorio, la traducción se ejerce en una pensión de paso.

El espinoso asunto de la traducción no es ajeno a los recorridos de Villoro, éste ha traducido diversos textos del inglés y del alemán, y ha dedicado uno de sus ensayos a este tema.

Su ensayo “El traductor” incluido en *Efectos personales*, se inicia con una reflexión sobre la relación entre literatura y lenguaje: se propone a lo literario como un esfuerzo por dotar de otro significado a la lengua, “...el lenguaje supera su sentido original y se convierte en un prodigio desplazado” (2001: 117). Esta concepción implica que la labor del traductor se proponga como indesligable de lo que Villoro llama un *incodificable exilio interior*, lo que requiere una consideración de la existencia de zonas intraducibles y un bregar en contra de la literalidad de la traducción en aras de conservar su valor estético. La imagen que propone Villoro es elocuente a este respecto: “En las alcobas de la literatura, la noción de fidelidad se parece bastante a la de los grandes libertinos: la obtención de un placer verídico justifica la transgresión de las normas” (2001: 121).

El gesto de la transgresión, en su mirada vuelta atrás, hace visible los límites y las potencialidades de un ejercicio como el de traducir-ensayar. Bastará con una pequeña referencia para esbozar una primera aproximación a esta forma de concebir el ensayo bajo el tamiz de la traducción: “*Tierra de nadie* anuncia la adjetivación en la que Onetti será maestro: [cita a Onetti] “Había una desconocida audacia en la combinación de los colores”. [y al respecto Villoro señala] “Audacia” equivale a descuido; la palabra llega con precisión delatora, insidiosa, perfecta” (2007: 286).

El ensayo como traducción es una de las modalidades con que Villoro se enfrenta a la escritura, no a la manera del consumado retratista, sino más bien como quien certifica el constante devenir de la forma en un campo de fuerzas.

Esta operación insiste en varios de los ensayos de Villoro: la puesta en tensión de una forma que no deja de señalar a su paso el despropósito de la *identidad* como estrategia de concebir el ejercicio ensayístico.

Tiempo y extraterritorialidad

En un libro que deslumbra por la puesta en forma de un *imaginario* de la escritura por entero diverso del imaginario que rodea a la persona biográfica del escritor, Roland Barthes se refiere al demonio de la analogía como una maldición de la que hay que esforzarse por escapar, por eludir esa mirada que a cada forma vista le adjudica un parecido (1997: 56-57). Para llevar a buen término esta fuga propone dos excesos, o ironías, opuestos entre sí: la Copia y la Anamorfosis. La primera simula un respeto en el perpetuo gesto de la copia, la segunda deforma el objeto en aras de provocar una mirada oblicua que tarda en advertir la deformación. Ambas son modalidades de resistir a la similitud del significado y el signifiante, a la trampa que tiende el espejo al duplicar la imagen que se le pone en frente, y bien pueden ser puestas en consonancia con la metodología adorniana de la no identidad.

Los ensayos de Villoro comparten el descrédito por el campo de lo analógico, y ponen en práctica los excesos sugeridos por Barthes para llevar a cabo este escape. La convivencia de ambas operaciones la encontramos en el ensayo de Villoro "Itinerarios extraterritoriales".

"Itinerarios extraterritoriales" se inicia retomando una de las ideas ya planteadas en *Efectos personales*: construir un parque de diversiones temático, que tenga la virtud de resumir los tópicos del atraso latinoamericano, donde la pureza de la *copia*, y la desmesura concomitante, se exhiban como sus principales atractivos. A partir de esta imagen, el texto se dirige hacia el desmantelamiento y *deformación* de diversas tradiciones que abordan el arte en busca de una denominación de origen. No basta para Villoro con seguir la moda de la puesta en tela de juicio de la noción de identidad nacional en favor de la hibridez cultural, sería saltar de una paradoja a otra: "Lo autóctono se debilita ante lo híbrido, lo cual hace suponer que los nuevos estudiosos privilegiarán las bestias mixtas" (2007: 151). La paradoja estriba en que ya sea del lado de lo típico o de lo híbrido, la construcción estética queda como un mero atributo de la alteridad, ésta en su desmesura por erigirse como sistema de referencia deja de lado las particularidades de una obra.

Villoro intenta escapar al demonio de la analogía, así por ejemplo, el hecho de considerar a un escritor como *típico* o *representativo* de un determinado territorio es considerado como un mero afán reductor que ignora "...que las tradiciones no dependen del espacio sino del tiempo y en consecuencia reciben estímulos de diversos lugares" (2007: 151).

Esta propuesta de abordaje del fenómeno estético y del campo literario en particular, intenta hacer a un lado las numerosas interpretaciones que, realizadas sobre obras de la imaginación latinoamericana, leen las producciones como fieles reflejos de una realidad extravagante. La fuerza de la naturaleza y el exotismo de la realidad serían tan poderosos y sugerentes que se convertirían en los aspectos más decisivos de una propuesta literaria. Aquí todo acontece como si el escritor fuera el receptáculo de los dictados de una naturaleza desbordante.

El terrorismo de la analogía queda así certificado.

Estos desarrollos implican un movimiento doble, en primer lugar se toma *distancia* de una concepción de la literatura donde el contexto cultural en el que se escribe o sobre el que se lo hace, amenace con constituirse en el único crisol desde el cual es posible acceder a una correcta lectura de una obra; en segundo lugar, se propone una *cercanía* con la temporalidad en la que se desenvuelven las obras literarias.

Esta conjunción de una distancia y una cercanía pareciera desplazarse por territorios apatridas, caminos sinuosos que desembocan en una forma de concebir lo literario. A este respecto, vale la pena citar un fragmento del ensayo de Villoro:

En una franja ajena a estos extremos, prospera el arte más singular de América Latina, que establece vasos comunicantes con tradiciones vernáculas desde una perspectiva oblicua, exiliada de la realidad a la que pertenece.

Toda literatura, como observó Musil, depende de su condición extraterritorial: la extranjería es la condición normal del narrador (2007:153).

Entonces, en primer lugar, las formas de relacionarse con la tradición, es decir, las operaciones de lectura que implican las construcciones estéticas, no se contentan con la vertiente en que la repetición analógica, a la manera del buen retratista, amenaza con instalarse como la única manera en que la tradición puede ser comprendida. Más allá de la comprensión hermética a la que aspira la transmisión del conocimiento, la sugerencia de una lectura oblicua que considere al exilio como condición de posibilidad, es una de las vías en las que se inscribe una mirada dirigida sobre un objeto de reflexión negativa.

De esta forma, *el exilio* concebido en íntima ligazón con un ejercicio de lectura que desemboca en la escritura, es uno de los nombres que recibe la elucidación de la forma dentro de la ensayística de Juan Villoro.

En segundo lugar, es necesario señalar que la condición extraterritorial de la que depende la literatura se presenta como una determinada maniobra en relación a un centro que se mantiene a resguardo. Se dispone de una cámara de vacío en el centro, se circula alrededor de ella. Este tránsito alrededor de un lugar ofrecido como centro inasequible, logra desplazar el foco de atención hacia los límites que la interrogación de la forma afecta. El centro opera por sustracción. La ilusión de unidad generada por la construcción literaria se evidencia como desprovista de la calma prometida por el parecido del retrato o por la imagen devuelta por el espejo.

Los itinerarios extraterritoriales prefiguran una permanente puesta en tensión del ejercicio de la escritura, y se constituyen así en una nueva manera de nombrar la *no identidad* de la reflexión propuesta por el ensayo. El ensayo, ocupado sobre aquello que hay de ciego en sus objetos, funda un centro para desplazarse con tranquilidad por la periferia. Ese gesto instituye el carácter ex-céntrico de la elucidación de la forma en el discurrir de la ensayística de Juan Villoro.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1962), "El ensayo como forma", *Notas sobre literatura*, Obra Completa 11, Barcelona, Ariel, 11-34.
- Angenot, Marc (1995), "Remarques sur l'essai littéraire", *La parole pamphlétaire, typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 46-58.
- Barthes, Roland (1997), *Roland Barthes por Roland Barthes*, Caracas, Monte Ávila.
- Colombi, Beatriz, "Lugares del ensayista", *Zama*, nº 1, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras U.B.A., 19-30.
- Giordano, Alberto (2005), *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Lagmanovich, David (1984), "Hacia una teoría del ensayo hispanoamericano", Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck (eds.), *Simposio El ensayo Hispanoamericano*, South Carolina, University of South Carolina, 13-28.
- Lukács, Geörgy (1985), "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)", *El alma y las formas y Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 15-39.
- Mignolo, Walter (1984), "Discurso ensayístico y tipología textual", Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck, (eds.), *Simposio El ensayo Hispanoamericano*, South Carolina, University of South Carolina, 45-61.
- Starobinski, Jean (1998), "¿Es posible definir el ensayo?", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575, Madrid, AECID: 31-40.
- Juan Villoro (2001), *Efectos personales*. Barcelona, Anagrama.
- (2007), *De eso se trata. Ensayos Literarios*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.