

Las crónicas imaginarias de *Tiempo transcurrido*, de Juan Villoro, *soundtrack* generacional

Juan Villoro's imaginary chronics of *Tiempo Transcurrido*: a generational soundtrack

Ricardo Camarena Castellanos
Universidad de Ottawa
(ESTADOS UNIDOS DE NORTE AMÉRICA)
ricamacast@gmail.com

Recibido: 11/01/2017
Revisado: 20/03/2017
Aprobado: 16/05/2017

RESUMEN

Este artículo hace una revisión del contexto musical, sobre todo el rock and roll, que aparece referido y aludido en las 18 narraciones (*crónicas imaginarias*) de *Tiempo transcurrido* (1986), del escritor mexicano Juan Villoro. A través de los lineamientos teóricos y premisas sobre la narrativa breve establecidas en diversos estudios por Lauro Zavala (1993, 1994, 1999), subrayo la permanente relación entre música y literatura en las narraciones escritas por Villoro, así como sus referencias. Todo, dentro de un contexto generacional donde cada narración breve alude, refiere directamente o toma un trasfondo musical. El escenario es el mismo, año por año, desde 1968 hasta 1985: la Ciudad de México.

Palabras clave: Juan Villoro. Narrativa. Rock. Crónica. Literatura mexicana.

ABSTRACT

This is a review about the musical context, overall the rock and roll, that appears in the 18 short stories (*imaginary chronicles*) of *Tiempo Transcurrido* (1986), by the Mexican writer Juan Villoro. Through the theoretical guidelines and premises about short fiction established in three studies by Lauro Zavala (1993, 1994, 1999), I remark the permanent relationship between music and literature in Villoro's stories, and its references; everything into a generational context which every short story alludes, refers directly, or takes a music background. The scenario is the same, year by year, from 1968 until 1985: Mexico City.

Keywords: Juan Villoro. Narrative. Rock. Chronicle. Mexican literature.

“La letra, con ritmo entra”.

Jaime López

Músico de rock mexicano.

Intro

Una intrínseca relación entre literatura, música y sociedad aparece reiteradamente en la colección de narraciones secuenciales *Tiempo transcurrido*, del polígrafo mexicano Juan Villoro. Se trata de 18 *crónicas imaginarias* de rock que son a la vez magistrales instantáneas de generaciones de jóvenes capitalinos que Villoro brindó a los lectores desde 1986. Resultaba sorprendente que las sucesivas reediciones¹ de este libro no se acompañaran de un CD que bien podría intitularse *18 Greatest Hits de Tiempo transcurrido*. Sin embargo, la cuarta reedición en 2015 de este libro que la editorial Fondo de Cultura Económica incluye el disco *Mientras nos dure el veinte*, grabado en vivo con música de Diego Herrera, ex tecladista y cofundador del grupo de rock Caifanes.²

El objetivo primordial de este trabajo es abundar sobre dichos referentes –musicales y discográficos– que surgen dentro de estas 18 narraciones que constituyen las *crónicas imaginarias de Tiempo transcurrido*. Otro propósito es contextualizar los ritmos, las alusiones a letras de canciones e iconos artísticos que rigieron por extensión, año por año, a segmentos sociales específicos de las generaciones juveniles de la Ciudad de México, de 1968 a 1985, así como sus respectivos ámbitos histórico-sociales, lo que permitirá avalar el carácter de espejo social de las costumbres y mentalidad de diversos integrantes de esta población juvenil. Sin embargo, no se relega la definición que hace el propio Villoro: “*Tiempo transcurrido es una manera de cobrar*

¹ La primera edición apareció en la colección Biblioteca Joven, del FCE, en 1986. Una segunda edición apareció en 1987 en la Colección Popular, de la misma editorial. Una tercera edición apareció en 2001, y es la que se cita en este trabajo.

² De hecho, el 6 de mayo de 2017 cerró la temporada de este espectáculo literario y musical que reúne los relatos en la voz de Villoro con música de Herrera y la participación de Alfonso André (Caifanes), Javier Calderón (productor y músico independiente) y Federico Fong (La Barranca).

venganza, de rescatar sucesos no vividos, de inventar el pasado. También es un ejercicio de sustitución, un intento de hacer literatura a partir de la música” (Villoro, 2001a, p. 12).

Acerca del título del libro, también se halla inserto en un contexto generacional; Villoro lo toma del usual mensaje telefónico automático de tres décadas atrás, con el que la grabación de una operadora alertaba al usuario/usuario del teléfono público, para que pudiera proseguir su llamada telefónica: *“Tiempo transcurrido; para continuar, deposite sin colgar, otra moneda”*. La arenga en ese entonces era para insertar en la ranura del aparato en uso otra cobriza moneda de 20 centavos, conocida a fines de los años 60 como un *veinte*, para aumentar la duración de la llamada. De allí el juego verbal sobre el título del espectáculo y del disco incluido referido líneas antes, *mientras nos dure el veinte*. Como la edad juvenil, pues.

De igual modo, los títulos de cada crónica son una clave generacional: son los años que transcurren del emblemático 1968 (Movimiento Estudiantil, Matanza de Tlatelolco, Juegos Olímpicos) hasta 1985, un año de duelo social que en la Ciudad de México se asocia mayormente a los grandes temblores del 19 y 20 de septiembre de 1985. Estos sismos han sido ya cronicados musicalmente en el rock mexicano por Alex Lora y El Tri. Y, entre rockeros, los trágicos sucesos de dichos movimientos telúricos son rememorados año con año entre la comunidad rockera por la muerte del cantautor *rupestre* Rodrigo “Rockdrigo” González, al derrumbarse en 1985 en la colonia Juárez el edificio en el que este músico vivía, a causa de dicha catástrofe urbana.

Por otra parte, este trabajo opera entonces bajo las premisas de lectura acordes con los lineamientos teóricos sobre el cuento, delineados por el investigador mexicano Lauro Zavala. Parto del hecho de que el sentido de un cuento cualquiera *“depende de la interpretación de cada lector, de tal manera que puede ser leído estableciendo asociaciones inéditas, lo cual depende del contexto (moderno o posmoderno) de cada lectura”* (Zavala, 1993). El *corpus* documental de este trabajo lo constituyen las 18 narraciones secuenciales que forman el libro *Tiempo transcurrido*. Desde luego que, como indica la contraportada de la edición que se revisa (Villoro, 2001a), *“las páginas de este libro se rigen por un divertido desencanto, que tiene al rock como pista sonora o hilo conductor”*. *“Es*

un libro para sordos”, también llega a decir el texto de presentación, y además agrega que “*las crónicas de este libro rebasan la inmediatez del fenómeno rocanrolero*”.

Este libro de crónicas urbanas imaginarias –pero plenas en referentes y alusiones a las distintas realidades de época en zonas clave de la Ciudad de México– está inserto en un periodo del cuento mexicano que Zavala ha considerado que corre de 1971 a 1982, en el que tienen cabida “*las voces urbanas, el tono lúdico y la brevedad*” (Zavala, 1993). También se ejemplifican diversos elementos distintivos de la *arqueología textual* de estas crónicas: la *pseudocita*, el *homenaje*, la *alusión*, la *parodia*, entre otros.

Larga Duración

El epígrafe que encabeza este trabajo es del músico de rock mexicano Jaime López, quien ha cantado esta consigna en alguna de sus composiciones, avalando con ello la “cultura del *soundtrack*” y la “filosofía con *delay* (distorsionador)”. Son rubros melómanos que han marcado rítmicamente los hábitos socioculturales y la idiosincrasia de una parte representativa de las sucesivas generaciones juveniles que habitan la Ciudad de México desde hace medio siglo. No obsta que Villoro aperciba en la presentación del libro, intitulada “Rescate temporal”, de la siguiente advertencia:

Vale la pena precisar lo que el libro no es. Tiempo transcurrido no tiene pretensiones de fresco histórico ni de panorama representativo de una generación. He tratado, simplemente, de imaginar historias a partir de ciertos episodios reales y de un puñado de canciones. (Villoro, 2001a, p. 12).

Es decir que, de alguna manera, y plenamente identificables, en forma vertiginosa transitan por las páginas de *Tiempo transcurrido* esos residuales “rebeldes sin causa” de la crónica 1977, algunos de los que décadas antes causaron destrozos en el desaparecido cine capitalino “Las Américas”, al ritmo de Elvis “Pelvis” Presley; todos ellos, émulos y a la vez devotos también de películas (traducidas, desde luego) como *Semilla de maldad* o *Al este del paraíso* (James Dean, Marlon Brando, Sal Mineo). Asimismo, desfilan en estas crónicas imaginarias los rudos pelotones de

macizos *heavymetaleros* mestizos de la secta de Deep Purple, provenientes de la “periferia de la miseria” de la Ciudad de México, así como las huestes de “subempleados aceitados” de Uriah Heep, o de los vikingos paranoides de la violencia urbana bajo las notas de Black Sabbath; todos ellos agrupados por Villoro en otra crónica imaginaria, 1974, muy parecidos a los guerreros punk de la carretera de las cintas de *Mad Max*, pero más por la miseria de sus salarios que por imitación del *look* punk-heavymetalero:

No entendía las canciones en inglés, pero se las imaginaba. A su manera, logró traducir la estética de la violencia producida por el rock pesado. Black Sabbath cantaba *Paranoico* y él pensaba que estar paranoico era estar mamadísimo y dispuesto a golpear al primero que se le quedara viendo con cara de “¿qué te pasa, güey?” (Villoro, 2001a, p. 52)

El superlativo “mamadísimo” no tiene la connotación de “embriagadísimo” que pudiera tener para los hablantes venezolanos; en términos “chilangos” (capitalinos mexicanos) es un superlativo de macizo, fornido, forzado, poderosísimo. También, en otras de las crónicas-narraciones de *Tiempo transcurrido* se codean indistintamente en las rondas de *slam*, tanto los *glams* aztecas del norte de la ciudad –émulos tercermundistas de David Bowie o Lou Reed, caricaturas de Roxy Music– en 1973, como los jóvenes *estoperolados*³ en cuero que llaman a gritos –oh, paradoja– a *The Police* en 1979. Esto, para desencanto de sus radicales y –oh, otra paradoja– anquilosados padres mariguanos, premodernos y momificadamente *sesentayocheros*: “Ella se parecía a Janis Joplin⁴ y él a Jerry García [integrante del grupo Grateful Dead]” (Villoro, 2001a, p. 87). Asimismo, en esta fauna urbana –prerrogativa estamental de la Ciudad de México– bien caben personajes como la “buenérrima” Rocío, “un espléndido mamífero” y otras chicas híbridas de la UAM Xochimilco de la CDMX, tan insípidas en 1976 como una canción del rock derivativo de 10cc. o de Supertramp; *chicks* a su vez,

³ El estoperol es un ornamento metálico que se adhiere a presión sobre indumentaria de cuero o tela, usualmente de color negro. Esta moda se convirtió gradualmente en la indumentaria oficial de los artistas y el público de rock.

⁴ Icónica cantante texana de rock y blues en los años 60, “The First Lady of Rock n’ Roll”, muerta prematuramente en 1970, en pleno apogeo de su carrera artística.

lejanas de los y las *groupies*⁵ y *rastas* cerveceras y demás sacerdotisas yerberas del *reggae* que dominarían esas mismas aulas universitarias, décadas después.

Villoro aglutina en estos “grandes éxitos literarios del rock” tanto a los personajes estereotípicos como los ambientes heterogéneos que parcelan de barrio en barrio a la Ciudad de México: una ciudad parcelizada socioeconómicamente, pero democrática en su aglomeración como un gran salón de baile, antro u *hoyo funky*, que dan cabida lo mismo al polvo “oriental” importado de MiNezzota -Ciudad Nezahualcóyotl, zona conurbada de los rudos sonideros salseros, de los tíbiris⁶ y callejones cumbiamberos- en crónicas como 1979, que a los polveados y delicados *punketos* de aparador “totalmente Palacio”⁷, salidos a escondidas de las zonas residenciales del exclusivo poniente de “la capirucha”⁸ en 1975. En esta crónica, ese es el caso del mimético *punketo* “Phonsy Asshole” y sus rosados y regordetos amigos, como recién salidos de algún “Club de Tobi” de los dibujos animados televisivos, y quienes, como dice el narrador, “tenían el rostro vacuo de bebés que han ingerido una sobredosis de cereal”. (Villoro, 2001a, pp. 58-59)

En los párrafos de *Tiempo transcurrido* “la rolan” (transitan) lo mismo los setenteros y satinados bailadores “disco” de la “travoltada”⁹ (crónica correspondiente a 1979), que los macizos heavymetaleros apestosos a aceite industrial y a lavanda barata; se desbordan esas hordas de *warriors* grafiteros que, como en *Metrópolis* de Fritz Lang, brotan en marabunta furiosa del subsuelo (pero esta vez es el pestilente Metro Pantitlán), “activos” de “chemo” y FZ-10, en la crónica 1974. De todo hay en la viña del Gran Cocodrilo: generaciones antípodas de los *skatos*, *patinetos* y *rastas*.

Créditos de portada

⁵ Acompañantes femeninas incondicionales, tanto de los rock superstars o de cualquier banda desconocida de rock, en sus *tours* y conciertos. Equivalen a las “Adelitas Rockeras”, en el plano rocanrolero nacional.

⁶ Salones de baile improvisados en los lugares más disímbolos: parques, atrios de iglesias, patios escolares, terrenos abandonados, galerones industriales.

⁷ En alusión al exitoso y conocido *slogan* de la cadena de tiendas departamentales El Palacio de Hierro.

⁸ Vulgarismo para referir la capital de la República Mexicana: la Ciudad de México.

⁹ Aceptación popular para referirse a la época de auge de la música *discoteque*: el referente es el actor estadounidense John Travolta como el bailarín “Tony Manero” del filme *Saturday Night Fever* (1977).

Como albacea inopinado de esa irresponsabilidad literaria mexicana, por supuesto juvenil y contracultural, etiquetada lapidariamente por la Dra. Margo Glantz como “La Onda” –para berrinche permanente de su gurú, José Agustín, a quien por cierto Villoro dedica este libro– el autor de estas crónicas imaginarias encarna, desde la saludable distancia de un cuarto de siglo, una nueva generación literariamente más antropológica, sin dejar de ser experimental, pero emparentada con las características del cuento moderno (las que se señalan líneas adelante). Por lo tanto, es una prosa menos egocéntrica e intimista en sus registros discursivos, pero lo suficientemente poblada de marcadores de época –sin jactarse de testimonial ni generacional– para censar y explorar literariamente los sórdidos territorios de la narrativa presencial, la que traza una nueva geografía urbana de la Ciudad de México, una cartografía de ritmos de época. Es una ciudad cuyos puntos limítrofes son las corcheas, las fusas y los calderones de las partituras rockeras y de otros ritmos, nacionales y de importación, cual si fueran marcas de bebidas embrutecedoras (al igual que los géneros musicales que a su vez las marcan generacionalmente). Para situar esta narrativa de Villoro en *Tiempo transcurrido* aplicaría el siguiente párrafo de Zavala dedicado a las novelas hispanoamericanas más sobresalientes de los años 60 y 70: los autores

[...] explotaron esta misma veta, que podemos llamar posmoderna o neobarroca, y que consiste en dirigir una mirada irónica a la propia historia colectiva, y simultáneamente dirigir una mirada irónica al proceso de creación literaria, con lo cual se relativiza toda construcción de sentido apoyada en el empleo de un código cultural. En todos estos escritores se observa un interés por jugar con las convenciones del lenguaje literario heredado, y con las convenciones de la percepción de la realidad social, por lo que hay una exhibición de lo ridículo y lo grotesco de estas convenciones, y hay también un empleo deliberado del humor, la parodia y la ironía. (Zavala, 1991, p. 15)

Zavala resume este proceso dentro de la historia de la narrativa mexicana contemporánea:

En la evolución del cuento mexicano se dio una importante ruptura entre los temas y las técnicas dominantes en el cuento de las décadas de 1950 y 1960 (caracterizado por la tragedia y el melodrama) y el cuento de las décadas de 1970 y 1980 (caracterizado por la comedia y la ironía), y el momento central de esta transición es el comprendido entre los años 1967 y 1971” (Zavala, 1991, p. 15).

La bifurcación que hace Villoro en sus *crónicas imaginarias* se puede señalar como una de las características formales del nuevo cuento surgido en los años 80, para Zavala: “*el tono lúdico: extrañamiento de lo cotidiano a través del empleo de la fantasía, el humor, el absurdo y los juegos con el lenguaje*” (Zavala, 1991, p. 15). El párrafo equivalente en el libro *Tiempo transcurrido*, sería el de la crónica 1977:

La Chata quería morir de un infarto en un concierto de Elvis. El ídolo asistiría a su funeral, dispuesto a interpretar *Don't Be Cruel* para la admiradora que había muerto por él. Cicerón quería morir en un accidente de muchos kilómetros por hora. Pero ni La Chata ni Cicerón pudieron cumplir sus deseos. En 1977 fue Elvis Presley quien murió de un ataque al corazón en su casa de Memphis. Tenía 42 años y había engordado tanto que sus músculos parecían neumáticos radiales. Sus labios eran color azul. (Villoro 2001a, pp. 69-70)

Zavala plantea, a propósito de su trabajo crítico sobre Salvador Novo, un elemento aproximativo a la crónica como género:

[...] la desmitificación de grandes autores o acontecimientos, volviéndolos individuos y hechos contemporáneos; alternar el tono impresionista y personal con una especie de erudición instantánea y elevar a la categoría épica, mítica o filosófica elementos triviales de la vida cotidiana. Es interesante observar cómo estos y otros rasgos que dan a sus ensayos un tono muy cercano a la crónica, prestándole una inmediatez que, paradójicamente, conservan más de 50 años después, son rasgos compartidos por la novela de no ficción que surgió en los años 60 en los Estados Unidos, como derivación literaria del nuevo periodismo practicado por Norman Mailer, Tom Wolfe, Truman Capote y otros escritores igualmente desencantados de su sociedad. (Zavala, 1993, pp. 160-161)

Lo anterior aplica claramente no sólo al Villoro literato de ficción, sino al también creador frecuente de prosa periodística en diversos diarios mexicanos. Asimismo, en otro documento, Zavala va delineando los niveles de experimentación en el relato moderno mexicano:

Durante la década de 1980 la experimentación en el cuento mexicano podría ser ejemplificada por la obra de los siguientes escritores, elegidos casi al azar: Alejandro Rossi con sus reflexiones narrativas del *Manual del distraído* (FCE, 1979); Hugo Hiriart con su parodia de tratados filosóficos en *Disertación sobre las telarañas* (FCE, 1980); Bárbara Jacobs con sus cuentos ensayados en forma epistolar en *Escrito en el tiempo* (Era, 1985); Manuel Mejía Valera con sus poemas en prosa en forma de juego infantil en *Adivinanzas* (UNAM, 1988); Alain Derbez, autor de cuentos bajo la forma de crítica musical o viceversa, en *Los usos de la radio* (JM, 1988); Óscar de la Borbolla, autor de las crónicas imaginarias

de *Ucronías* (JM, 1990) y los cinco cuentos escritos cada uno con una sola vocal, de *Las vocales malditas* (1988). (Zavala, 1991, p.15)

Aquí, es necesaria una pausa para detener el tornamesa. En esta selección “casi al azar”, Villoro no aparece mencionado. Sin embargo, Zavala se ocupará después de este autor (Zavala, 1994, p. 19) al señalar que “*la ciudad ha sido una constante en la narrativa de muchos escritores jóvenes, frecuentemente alegorizada, como en el caso de Villoro, a través de personajes paradigmáticos de un determinado estrato social*”. (Zavala, citado por Palou, 1995, pp. 109-110). Entre los comentaristas (paradójicamente no deportivos) es asunto común que la obra de Villoro refleja intermitentemente sus dos pasiones unipersonales, tanto en sus “crónicas imaginarias” como, frecuentemente, en su prosa efímera: el rock y el fútbol. Al respecto, el propio Villoro ha escrito en otro espacio su “poética” del balompié:

Para colmo, el más popular de los deportes se juega con los pies, lo cual se opone a la historia de la evolución. El hombre desciende de un homínido que comía frutas y era incapaz de servirse del pulgar oponible; en consecuencia, una actividad que cancela el uso de las manos semeja un retorno a la barbarie. ¿Cómo es posible que la especie que inventó el sistema decimal, de tanto contarse los dedos, se apasione con un juego donde sólo el portero tiene dispensa para usar las extremidades prohibidas? (Villoro, 2001b, 19)

Y muestra la postura *villoriana* referida a los artistas y al deporte de las patadas:

Numerosos artistas repudiaron el fútbol como una droga social o prefirieron mantener en secreto su afición por los goles para evitar que sus pinceles, sus plumas o sus leotardos se mezclaran con las gestas resueltas a patadas. El balón dominado con pericia y las barridas enjundiosas parecían ajenas a las tareas de los estetas. (Villoro, 2001b)

Lo mismo sucede para la otra pasión dicotómica de Villoro, el rock. En estas narraciones el autor logra la fusión de ambas pasiones, como en la crónica titulada *1970*, cuando juega con ella, la gambetea, dribla los estereotipos y mete una espléndida chilena a las pasiones generacionales, en pleno furor mundialista (recuérdese Juanito 70, la “mascota” gráfica de la Copa Mundial de Fútbol en México, de 1970): “*Cuando el Halcón Peña cobró el penalti que no pudo detener aquel portero de shorts negros y sudadera roja, México venció a Bélgica y Joaquín supo que había encontrado una afición capaz de sustituir al rock*” (Villoro, 2001a, p. 25). El *leitmotiv* vuelve a colación, sin perder su

indivisibilidad, cuando en la misma crónica el narrador pone un epitafio a los gustos juveniles que se ahogan junto con la misma agonía de la década de los 60, con la separación de The Beatles de por medio:

Cuando supo que el cuarteto se había SEPARADO PARA SIEMPRE, puso un anuncio en *El Universal* y la gente llegó a su departamento en la calle de Petén a llevarse discos a precios regalados. [...] Por primera vez en años permitió que alguien le cortara el pelo *como fuera*, empezó a dejar la mariguana, entró a estudiar Administración y se volvió fanático del fútbol. (Villoro, 2001a, p. 41)

Entonces, con la misma legitimidad con la que Juan Rulfo colma sus cuentos de *El llano en llamas* de comparativos evidenciados con “como”, Villoro plasma sus metáforas rockeras con asiduidad:

[...] el Gato se cubría de capas de sonido: los poderosos melotrones de King Crimson que hubieran dejado sin luz a una ciudad *como* Acapulco, Tangerine Dream en pos de la música de los planetas, Emerson, Lake & Palmer demostrando lo que los ángeles harían si tuvieran sintetizadores. (Villoro 2001a, p. 40)

En vivo

Considerada en general como una narrativa en forma de *cuento moderno* que explora en cada crónica la *arqueología pretextual*, uno de los elementos recurrentes en esta prosa de Villoro, en particular, es la *parodia*, partiendo del hecho de que, como la define Zavala (1993), es una “*transformación semántica, no estilística, de carácter irónico (Roque)*”. O bien, una “*imitación irónica de elementos semánticos o estilísticos de un texto ([Linda] Hutcheon)*”.

Por otro lado, Michel Foucault (1970) señala que la *arqueología textual* es la relación con otros textos o con otros códigos, y queda entendida como un sistema de referencias contextuales al que pertenece un determinado enunciado. De acuerdo con Zavala (1993), la arqueología textual (moderna) debe responder a la pregunta: “*¿El texto está relacionado con otros textos?*” Y entonces agrupa los elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta: alegoría, alusión, atribución, citación, copia, efrasis, facsímil, falsificación, glosa, huella, interrupción, mención, montaje, parodia, pastiche, plagio, precuela, préstamo, *remake*, *retake*, seudocita, secuela, silepsis, simulacro. Aunque cabe aclarar que estos elementos del cuento moderno también aparecerán

enlistados dentro de los elementos del llamado *cuento posmoderno*, en una clasificación del mismo Zavala.

Los integrantes

El *homenaje*, del cual Zavala (1993) establece que toda obra de arte es a la vez un homenaje y una crítica a las obras de arte que han existido, en las crónicas de Villoro aparece aludido así, respecto de las celebridades del rock and roll:

En una clase que parecía destinada a producir ingenieros de la escritura (Taller de Lectura y Redacción Documental I) recibió la encomienda de leer *De perfil*, de José Agustín. Entonces se dio cuenta de que en México los escritores habían tratado de sustituir a los rocanroleros. En Inglaterra no había un Ray Davies de la escritura porque ahí estaban los Kinks para dar cuenta de la mitología juvenil. En México, trescientas páginas de irreverencia equivalían a un concierto en un estadio. (Villoro, 2001a, 115)

La *pseudocita* puede ilustrarse con un fragmento de la crónica imaginaria 1978, referida al utópico y desangelado Chucho, dedicado heroicamente al malpagado oficio de crítico de rock en México:

Siempre terminaba aburriendo al público, y es que el rock carecía de tradición oral, no se podía hablar de rock; ya lo había dicho Jimi Hendrix: el rock es como una ola, hay que sentirla en el momento, nadie puede cortar una rebanada de ola y llevársela a su casa. Pero Chucho seguía en la necia". (Villoro, 2001a, pp. 75-76)

En palabras de Zavala (1991), el reconocimiento de la *pseudocita* depende de la *competencia citacional* del lector. La *alegoría* es otro de los recursos narrativos eficaces de Villoro. Es definida por Zavala (1994) como el hecho de que cualquier cosa puede significar cualquier otra. Es una constante en la prosa de todo género. Véase, por ejemplo, el impecable uso de la alegoría en el artículo de Villoro *El testigo innecesario*:

En 1997, una filtración de agua produjo una imagen de la Virgen en la estación Hidalgo del Metro. La Patrona de México y el Padre de la Patria volvieron a reunirse. Miles de pasajeros sin otro consuelo que confiar en una efigie de piedra, han rendido culto a la Tonantzin-María-Guadalupe del Metro. En un país necesitado de milagros, las iglesias pueden estar bajo la tierra. (Villoro, 1999, p. 19ss)

Para el caso de las crónicas, la *alegoría* que refiere un trágico pasaje del movimiento estudiantil de 1968 aparece proyectada al inicio de la crónica 1969: “*Los granaderos no quisieron presentar examen de preparatoria. Ellos usaron su propio método: el bazucazo que convirtió la puerta colonial en una nube de aserrín*” (Villoro, 2001a, p. 20). La *alusión*, definida por Zavala (1993) como una referencia explícita o implícita a un pre-texto específico o a determinadas reglas *genológicas*, puede ejemplificarse con este fragmento de la crónica punk 1975 del libro de Villoro:

“¡Odiarnos todo!” gritó Johnny Roten, líder de los Sex Pistols, y Alfonso supo que desde ese momento el Alka Seltzer ya no era bueno para el estómago y que el Valium ya no calmaba los nervios: el progreso y la civilización habían perdido su efecto anestésico. (Villoro, 2001a, p. 57).

Aquí la alusión no es sólo a la cita gritada de Roten, sino al *slogan* del analgésico ultrapromocionado en los años 70 bajo la consigna publicitaria de que “también es bueno para el estómago”.

En suma, las imágenes y alusiones discográficas y melómanas van estructurando estas 18 narraciones de Villoro. Nunca deja de haber un referente musical en cada página, donde el narrador omnisciente alude, cita o rememora eventos y personalidades significativas de la propia historia del rock mundial.

La cultura del *soundtrack* (Versión *remix*)

“*Cualquiera que sea el camino que sigan los nuevos escritores, el considerar a su trabajo como experimental dependerá, cada vez con mayor certidumbre, de los lentes que utilicemos para leerlos*” (Zavala, 1991). Este apercebimiento del teórico mexicano del cuento breve aplica muy bien para las 18 crónicas de *Tiempo transcurrido*. Aun cuando puedan ser consideradas cuentos modernos, bien vale una *lectura posmoderna* de dichas narraciones ya que, además de los elementos de *arqueología textual* que se señalan en ellas, pueden aparecer involucrados otros elementos del cuento clásico, del relato posmoderno e inclusive del *cuento bonsai* o minificción; mismos que entran en combinación, tal y como se dijo líneas arriba, con elementos considerados como pertenecientes a la *arqueología textual* del cuento moderno. Pueden ejemplificarse algunos de ellos:

Lenguaje estilizado: “*Tampoco quería saber nada de su primer amor artístico, el rock. Culture Club, Men at Work, Tears for Fears, Spandau Ballet y otros grupos de moda le parecían demasiado sutiles, blandengues, sofisticados. Él no se andaba con tiquismiquis*”. Crónica 1984. (Villoro, 2001a, p. 117)

Narrador irónico:

En eso estaba cuando llegó el Movimiento del 68. Muchos de sus amigos dejaron el rock y la mariguana para enrolarse en la brigada Ho Chi Minh.

–El rock te enajena, te *evade* de la realidad– le decían sus cuates, todos en coro, como si fueran Hugo, Paco y Luis politizados en una célula del PC. Pero él sabía que la liberación estaba en la mente. Crónica 1970. (Villoro, 2001a, p. 29)

Personajes paródicos:

La gente se les quedaba viendo; nadie podía evitar que sus pupilas se desviarán hacia esos cuatro fachosos. Por desgracia, nadie decía “ahí están los *punks*, los rebeldes de las oficinas para desempleados, los que se oponen al Estado paternalista y al *welfare*”. No, la gente cuchicheaba: ‘mira a esos chavos, ¿serán maricones? A lo mejor son artistas filmando con cámara escondida. Crónica 1975. (Villoro, 2001a, p. 59)

Lenguaje lúdico:

El Gato avanza hacia el pizarrón y dibuja la lombriz que representa una integral. Se abandona a esa forma simple, al delgado idioma que no es otra cosa que la diagramación en gis de los ruidosos pluuuuuks y zuuuuuuums que salen de los sintetizadores, el lenguaje secreto de un universo matemático y también ¿por qué no? la figura del cosmos, de los puntos luminosos que giran a los lejos para formar el único signo inorgánico del zodiaco: La Balanza. Crónica 1972, (Villoro, 2001a, p. 43)

This is the end, my friend (Morrison sings)

Párrafo a párrafo, las crónicas de *Tiempo transcurrido* hacen resonar literariamente el *scratch* de la neonostalgia, el recuento de iconos, de los descensos del *hit parade* paralelo a la caída de los ideales unipersonales y generacionales, y el desencanto a tan solo a tres lustros de distancia o tres *longplays*, contados desde el debut hasta el ocaso de una estrella. Los renglones blanquinegros de estas crónicas rockeras son el pentagrama irónico de generaciones confusas, con fusas y semifusas como lunares, como tatuajes que más equivalen a cicatrices circunstanciales que olvidan, que a marcas perennes generacionales. El hecho histórico se vuelve anécdota; la anécdota personal tiene

su música de fondo; el fondo no hace sino enmascarar la forma, como si el rock arrullara generaciones siempre en estado larvario, que se niegan a madurar porque equivale a morir en los ideales, en la postura contestataria y nihilista propia del rock and roll. *Tiempo transcurrido* es un *longplay* que aún se puede tocar en algunos aparatos reproductores; es rescatable como compilación pirata en moderno CD; es vigente como “clásico de colección”, musicalmente hablando: con estas narraciones de Villoro, nunca la Literatura había retumbado tan en su centro, al sonoro rugir del amplificador.

Bonus track: créditos de contraportada

Juan Antonio Villoro nació en la Ciudad de México el 24 de septiembre de 1956. Estudió la licenciatura en Sociología en la Universidad Autónoma Metropolitana, campus Iztapalapa. Condujo el programa de Radio Educación *El lado oscuro de la luna* de 1977 a 1981, y fue agregado cultural en la Embajada de México en Berlín, dentro de la entonces República Democrática Alemana, de 1981 a 1984. Fue director del suplemento *La Jornada Semanal* de 1995 a 1998, además de impartir talleres de creación y cursos en el Instituto Nacional de Bellas Artes y la UNAM. Ha colaborado en las revistas *Cambio*, la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, *Revista Crisis*, *Revista La Orquesta*, *Revista La Palabra y el Hombre*, así como en *Nexos*, *Vuelta*, *Siempre!*, *Proceso* y *Pauta*, revista de la que fue jefe de redacción. Villoro colabora en forma regular en periódicos como *La Jornada*, *unomásuno*, así como en suplementos periodísticos como “Diorama de la Cultura”, “El Gallo Ilustrado”, “Sábado”, “La Jornada Semanal”, entre otros.

De 1976 a 1977, Villoro fue becario del INBA en el área de narrativa, y becario del Sistema Nacional de Creadores Artísticos, de 1994 a 1996. Obtuvo el premio Cuauhtémoc de traducción en 1988, y el Premio “Xavier Villaurrutia” en 1999. Es autor del libro de crónicas imaginarias *Tiempo transcurrido*, SEP / CREA / FCE, 1986; los libros de cuento *El mariscal de campo*, La Máquina de Escribir, 1978; *La noche navegable*, Joaquín Mortiz, 1980; *El cielo inferior*, UAM-Iztapalapa, 1984; *Albercas*, Joaquín Mortiz, 1985 (existe otra edición, de 1996); *Palmeras de la brisa rápida, un viaje a*

Yucatán, Alianza, 1989 (hay otra edición de Alfaguara, en 2000); *La alcoba dormida*, Caracas, Monte Ávila, 1992; *Autopista sanguijuela*, Alfaguara, 1998; *La casa pierde*, Alfaguara, 1999; *El libro salvaje*, FCE, 2008. Destacan sus libros de ensayos *Los once de la tribu*, Aguilar, 1995 y *Efectos personales*, Era, 2000. Ha publicado las novelas *El disparo de argón*, Madrid, Alfaguara, 1991; *Materia dispuesta*, Alfaguara, 1997. Ha escrito también relatos infantiles: *Las golosinas secretas*, CIDCLI / Limusa, 1985; *El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica*, Alfaguara / CNCA, 1992; *Baterista numeroso*, Alfaguara de Bolsillo, 1997. Ha traducido *Engaños*, cuentos de Arthur Schnitzler, FCE, 1985; *El general*, de Graham Greene; *Memorias de un antisemita* de Gregor von Rezzori, Anagrama, 1987 y *Aforismos*, de Georg Christoph Lichtenberg, FCE, 1989. (Lara y Russell, 1995).¹⁰

Referencias

- Caracol CDMX. 06 de mayo 2016. 7. *El punk del pedregal. Mientras nos dure el veinte. Juan Villoro*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Ej34DCsJ6Lk>
- El Economista TV. 05 de diciembre 2014. "*Mientras nos dure el veinte*", *el rock y la lectura se unieron en el Museo del Chopo*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=EhYY4klavsw>
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lara, J., y Russell M. C. (1995). *Diccionario bio-bibliográfico de escritores de México*. México: Centro de Estudios Literarios de la UNAM.
- Lewis. 17 de agosto 2015. *Juan Villoro. Diego Herrera Mientras nos dure el veinte*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=FtVPmcini3c>
- Noticias22Agencia. 26 de abril 2017. *Juan Villoro nos acompaña en el estudio 'Mientras nos dure el veinte'*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=DSAXy-Jt_Jg . Internet.
- Palou, P. A. (1995), en "Juan Villoro: sueños y representaciones". *Vivir del cuento (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, pp. 109-110.
- Villoro, J. (2001a). *Tiempo transcurrido. Crónicas imaginarias* (3ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1999). *El testigo innecesario*. "Domingo breve". *La Jornada Semanal*, 19 de diciembre de 1999, p. 19-21.

¹⁰ Datos obtenidos de Josefina Lara y Russel M. Cluff (1995), complementados por el autor de este texto.

- _____. (2001b) "El arte y el fútbol". *Ciberoamérica*. México, 12 de abril de 2001. www.lainsignia.org/2001/abril/cul_043.htm . Consulta: 3 de mayo de 2017.
- Zavala, L. (1993). *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la ironía*. México: UAM Xochimilco.
- _____. (1994). "El cuento mexicano reciente y la escritura lúdica". *La Jornada Semanal*. México: *La Jornada*, 10 de abril de 1994, p. 252.
- _____. (1999). "El cuento clásico, moderno y posmoderno (elementos narrativos y estrategias textuales)". *Cuento y figura (La ficción en México)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- _____. (2004) "*Historia mínima de la narrativa mexicana del siglo XX*". *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Nueva Imagen.