

ISSN: 2683-3247

# HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 2 NÚM. 3  
JULIO-DICIEMBRE  
2022



UANL<sup>®</sup>

CENTRO  
ESTUDIOS  
HUMANÍSTICOS

# Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

“Tiempos que les tocaron vivir”. Un modo de leer la narrativa latinoamericana contemporánea

“Times that they had to live”. A way of reading contemporary Latin American narrative

María Teresa Sánchez

Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina

[orcid.org/0000-0002-5870-7231](https://orcid.org/0000-0002-5870-7231)

**Fecha entrega:** 05-07-2022 **Fecha aceptación:** 13-09-2022

**Editor:** Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

**Copyright:** © 2022, María Teresa Sánchez. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



**DOI:** <https://doi.org/10.29105/humanitas2.3-40>

**Email:** [samariateresa@gmail.com](mailto:samariateresa@gmail.com)

**“Tiempos que les tocaron vivir”. Un modo de leer la narrativa latinoamericana contemporánea.**

**“Times that they had to live”. A way of reading contemporary Latin American narrative**

**María Teresa Sánchez**  
**Universidad Nacional del Comahue**  
**Neuquén, Argentina**  
[samariateresa@gmail.com](mailto:samariateresa@gmail.com)

Fecha de entrega: 05-07/-2022 / Fecha de aceptación: 13-09-2022

**Resumen.** El trabajo: “Tiempos que les tocaron vivir”. Un modo de leer la narrativa latinoamericana contemporánea propone leer la *nouvelle Llamadas de Ámsterdam* de Juan Villoro desde el escenario de las narrativas que tratan las consecuencias de la globalización. En esos términos, a partir de la *nouvelle*, se establecen relaciones con características transversales de la crónica urbana dando cuenta de las posibilidades actuales de narrar la experiencia contemporánea. Desde los conceptos de contemporaneidad y posmodernidad, relevando aportes y diálogos posibles con la antropología, se propone leer las relaciones personales en la fragmentación de las megaciudades y observar los modos en que la novela muestra una sociedad identificada por imaginarios urbanos.

**Palabras clave:** contemporaneidad- ciudad- experiencia urbana- narrativa- Latinoamérica

**Abstract.** The paper “Times that had to live”. A way of reading contemporary Latin American narrative” propose to read the nouvelle Llamadas de Ámsterdam by Juan Villoro from narratives about the consequences of globalized world. From concepts of contemporary and postmodernism and others from the anthropology, the paper reads the personal relationships inside fragmented megacities and also reads the ways that the novel shows the urban imaginaries in the society.

**Key words:** contemporaneity- city- urban experience -narrative-Latin America

Este trabajo se propone leer la narrativa latinoamericana contemporánea a partir de las relaciones entre subjetividad narrativa y espacio en *Llamadas de Ámsterdam* de Juan Villoro. Su lectura nos permite mirar la ciudad contemporánea en la literatura latinoamericana actual como cara visible de las transformaciones sociales surgidas por la globalización neoliberal. Sin embargo, consideramos que, en esta *nouvelle*, resulta interesante observar cómo ciertos detalles, similares a los de la crónica urbana, nos develan más que los intersticios de la cartografía urbana, las sensaciones de vivir en una megalópolis como la ciudad de México. Con el recurrente estilo zigzagueante de Villoro, ajeno a las sintaxis de continuidades, las historias personales de Juan Jesús y de Nuria revelan las redes subterráneas de sus vidas y, paralelamente, a partir de una serie de desplazamientos narrativos, nos introducen en sus propias perspectivas sobre la ciudad de México. Sin embargo, para abordar el análisis enunciado serán necesarias algunas instancias introductorias.

Desde los tiempos que les tocaron vivir, a través de los prólogos, las crónicas o los proyectos poéticos, los escritores latinoamericanos reformularon los territorios de la literatura en el marco del ingreso de los estados a las políticas de mercantilización y, definiendo los mapas culturales, también fueron dando cuenta de un sujeto desterritorializado. Ya las vertiginosas transformaciones del contexto finisecular decimonónico habían revelado la crisis del sistema cultural anterior y habían suscitado la redefinición de los escritores ante la emergencia moderna. La nueva organización social complejizaba la sobrevivencia de los poetas, en el proceso de racionalización y secularización de la modernidad. Las transformaciones significaban, en general, el reposicionamiento de los escritores ante la Ley; una, en líneas generales se imponía, la del mercado. La transformación de las

grandes ciudades latinoamericanas fue el escenario propicio para el desarrollo de propuestas estéticas y para la renovación modernista. Las ciudades latinoamericanas fueron transformando su paisaje urbano. La “gran aldea” se fue convirtiendo en una ciudad económica, cultural y edilicia diferente, fue reacomodándose a las estructuras del capitalismo internacional; sus habitantes tanto los herederos del patriciado como los nuevos emergentes del cosmopolitismo moderno fueron incorporándose al proceso modernizador de las nuevas estructuras. (Romero, 2011: 260, 264).

La transmutación del paisaje urbano, el cambio vertiginoso de las ciudades se convirtió en una nueva experiencia a la que Walter Benjamín, en “Sobre algunos temas en Baudelaire”, definiría como la “experiencia del shock”, en tanto conjunto de manifestaciones de la transformación de la vida urbana, producto de la pluralidad de estímulos y del anonimato impuesto por la marcha automatizada del hombre en medio de la multitud. El hombre de la ciudad de Baudelaire se topaba con la dificultad de diferenciarse en el espacio de la calle porque esta se había tornado imposible no sólo por efecto de la vorágine humana sino porque el proceso de mercantilización hacía tan abstractas las relaciones humanas como las mercantiles. En ese espacio, la figura del *flâneur*, como sujeto consciente de ese proceso, se convertirá en los ojos y en la voz de la vocinglería urbana.

Pero la relación del hombre y el espacio urbano en nuestra actualidad se ha complejizado por una serie de factores difíciles de sintetizar y que exceden el objeto de este trabajo pero que, en función de establecer las diferencias entre ese antes y esta contemporaneidad posmoderna<sup>1</sup>, ameritan algunos señalamientos. En primer

---

<sup>1</sup> En este trabajo hemos optado por referirnos a la época actual como la contemporaneidad posmoderna.

lugar, nos remitimos a los términos definidos por Agamben para quien la contemporaneidad es una singular relación con el propio tiempo. De ahí que el contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir su oscuridad como algo que no solo le concierne, sino que lo interpela. Es, por otro lado, relevante enunciar que, según plantea, en esta mirada sobre el tiempo, exista una adhesión y a la vez una distancia; no coincidir plenamente con la época en la que se vive permite interpolar su tiempo y transformarlo, poniéndolo en relación con otros tiempos. Ser contemporáneo significaría, por lo tanto, un modo inédito de leer la historia, en lo intempestivo del presente.<sup>2</sup> Por otro lado, seguimos los planteos sobre la posmodernidad analizados por F. Jameson quien la lee según la lógica del capitalismo cultural avanzado.<sup>3</sup> En líneas generales, su

---

<sup>2</sup> En „¿” Qué es lo contemporáneo?, texto al que aludimos en esta definición, Agamben recurre a la relación entre lo contemporáneo y la idea de lo intempestivo; diálogo que surge, según puntualiza, de Nietzsche en un texto publicado en 1847: *Unzeitgemässe Betrachtungen* las “Consideraciones intempestivas”. “[...] contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo [...]. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo [...] la contemporaneidad no tiene lugar simplemente en el tiempo cronológico: es, en el tiempo cronológico algo que urge dentro de este y lo transforma. Esa urgencia es lo intempestivo, [...] en la forma de un “demasiado temprano” que es, también, un “demasiado tarde; de un “ya” que es también, un “no todavía”. (Agamben, 2011: 22, 24).

<sup>3</sup> Si bien somos conscientes que los análisis y debates en torno al concepto de lo posmoderno, la posmodernidad es diverso y responde a planteos filosóficos que exceden la índole de este trabajo, nos vimos en la necesidad de definir nuestra perspectiva. De allí que elegimos la definición de Jameson por parecernos pertinaz a nuestro objetivo. Una de las razones que encontramos valideras es su modo particular de entender el posmodernismo como una conciencia no solo como cambios y modificaciones sino como la búsqueda de los desplazamientos y los cambios irrevocables en la representación de las cosas y en la forma en la que estas cambian. Por otro lado, porque remitirnos a sus debates, nos permite, también, aludir a una actualidad a la que se hace

anclaje nos permite referirnos a la época actual desde las complejidades filosóficas de la misma, según hacemos constar en la nota al pie. Nos lleva, además, a poder dar cuenta de las transformaciones del mundo de la vida que tal como lo sugiere Jameson, resultan incomparables con las convulsiones de la modernización y la industrialización anteriores.

Ahora bien, puestos a tratar *Llamadas de Amsterdam* de Juan Villoro, se observa una subjetividad inmersa en un tiempo “post” en el sentido de que se vive en un contexto diferente que es un emergente de acontecimientos anteriores. Sujeto y espacios narrativos son producto de una ciudad fragmentada en la que es imposible abarcar un conjunto; solo tenemos múltiples e inabarcables fragmentos. Es la ciudad palimpsesto de la que habla Susana Montes en su análisis de la experiencia en la crónica urbana (Montes, 2014). Es la ciudad en la que la realidad ocurre de forma intempestiva, caótica, ilógica y, por lo tanto, ya no se puede comunicar la experiencia porque la cotidianeidad es construida por un relato mediático que ha vaciado su contenido y lo ha reemplazado por sensaciones. Las urbes son organismos en constante trasmutación cuyas identidades se redefinen en el desplazamiento de los sujetos, en las transformaciones de su arquitectura, en los cambios del paisaje urbano. Es la ciudad que se revela como un “vértigo horizontal” en metáfora de Juan Villoro

---

necesario llamar de algún modo para poder contextualizar nuestro corpus y dar cuenta de nuestro objeto. Como una tercera y última razón, porque sus análisis sobre el capitalismo avanzado nos dan pistas para entender este contexto, sobre todo al decir que es avanzado en el sentido de que algo ha cambiado, que las cosas son diferentes, que hemos atravesado una transformación del mundo de la vida que de algún modo es decisiva pero que esta resulta incomparable con las convulsiones anteriores de la modernización y de la industrialización. (Jameson, 2012).



quien, en *El vértigo horizontal. Una ciudad llamada México*, de 2018, a partir de crónicas diversas sobre focalizaciones urbanas variadas, invita a recorrer la ciudad de México a través de trazados imaginarios que proponen leer el sincretismo cultural posmoderno a manera de zapping. “El desconcierto se vive de diversos modos y no admite una versión definitiva”, concluye en sus últimas líneas prologales. (Villoro, 2018, p. 34). De la misma manera, los sujetos de la *nouvelle* en cuestión viven un desconcierto que es producto de las historias personales, pero estas se van resignificando por acontecimientos y sucesos que indican que las relaciones interpersonales, los afectos, las oportunidades personales están en crisis. La ciudad por la que se mueven es la megalópolis mexicana, pero también se revela como un “algo” fantasmático que excede las redes, las comunicaciones, la arquitectura.

La narración comienza in media res con una llamada telefónica que no se concreta ya que quien llama, Juan Jesús, uno de los protagonistas, cuelga al escuchar el contestador: “Juan Jesús colocó la tarjeta en el teléfono y marcó el número de Nuria. Escuchó su voz en la contestadora, el tono fresco y optimista con que la conoció [...] (11).<sup>4</sup> Este íncipit dará comienzo a los diversos fragmentos, constituidos por recuerdos, *raccontos*, retrocesos del presente narrativo que nos informan sobre sucesos anteriores a la serie de las llamadas. Juan Jesús y Nuria han roto su relación de pareja. Tras la ruptura, Nuria se va a Nueva York. Sin saber nada de ella por siete años, un encuentro fortuito con un amigo en común, le proporciona el número de su teléfono; hecho que motiva las

---

<sup>4</sup> Todas las citas a *Llamadas de Ámsterdam* pertenecen a la edición señalada en la “Bibliografía”.

llamadas, realizadas desde una cabina frente a su departamento, en la calle Ámsterdam de colonia La Condesa. Juan Jesús es exponente de la clase media mexicana. Un joven con ansias de posicionarse en el mundo de las artes plásticas pero que se gana la vida como diseñador gráfico y no ha llegado muy lejos con su producción de óleos expresionistas. Sin embargo, gana una beca a Ámsterdam a la que reusa en función de acompañar a su esposa, Nuria, cuando su suegro enferma de leucemia. Nuria es un emergente de la una nueva clase neoliberal. Comienza la novela como directora de una “conglomerado de revistas femeninas”; su oficina forma parte de un edificio del barrio Santa Fe y, tras su divorcio, se traslada abruptamente a Nueva York.

La ciudad de México es el lugar donde viven los personajes y es posible reconocer los fragmentos de la cartografía urbana, como la mencionada colonia La Condesa, el barrio Santa Fe, la misma calle Ámsterdam, cercana al antiguo hipódromo, pero más que los pormenores de su urbanización nos interesan leer las alusiones a los efectos de habitarla. Las zonas por las que transitan son puntos de ese espacio mega que “avasalla”, da miedo, que hace difícil la comunicación. Según Sánchez Prado, en su trabajo: “Los afectos de la ciudad neoliberal en *Llamadas de Ámsterdam* entre la crónica y la comedia romántica”, la elección de esta geografía, como espacio de la historia, habla de las nuevas relaciones entre la ciudad y los afectos. El autor caracteriza la geografía elegida para la historia como representativa de una nueva economía de restaurantes, bares y edificios similares a los neoyorkinos y atribuye la ruptura amorosa de sus protagonistas a un destino inefable de sujetos inscriptos en las lógicas del capitalismo avanzado. (Sánchez Prado, 2011). Desde esa perspectiva, analiza sus ocupaciones, la arquitectura de los espacios,

las zonas urbanas, relacionándolo con los efectos personales de vivir en una ciudad de México neoliberal. También, el autor pone de relieve las características del cronista Villoro como un rasgo relevante al momento de cartografiar el espacio urbano de la novela. Sin embargo, consideramos que, además de la figura del narrador, la construcción de ciertos detalles es lo que pone en diálogo la *nouvelle* con la crónica.

Las alusiones a las sensaciones de vivir en ese espacio megaurbanizado con una carga negativa aparecen en frases como: “[...] la serie de vandalismo expresionista que reflejaba tan bien el miedo de vivir en la ciudad [...]” (13). “La ciudad inmensa, avasallante, dificultaba los contactos [...]” (27) “Esta ciudad es una mierda. Apuñalan a alguien cada minuto [...]” (39).<sup>5</sup> De hecho, la ciudad de México como la megalópolis aparece desde las sensaciones y, en cambio, cuando se mencionan lugares precisos por donde circulan los personajes, por lo general, no se alude a lo que estas zonas podrían suscitar. Así ocurre, por ejemplo, al referirse a La Condesa, al barrio Santa Fe, la misma calle Ámsterdam, lugares descritos de tal modo que podemos reconstruir el punto del fragmento urbano aludido: “[...] Nuria vivía en la calle de Ámsterdam, el óvalo que recorría la colonia Condesa, siguiendo el trazo del antiguo hipódromo. [...]”

---

<sup>5</sup> En una entrevista de 2019, “La crónica tiene un contrato con la verdad”, de Morales, Villoro alude a la experimentación en relación con los acontecimientos que, a menudo, origina la escritura de la crónica. Utiliza la imagen del terremoto para referirse al sacudimiento que provoca el género. En ese sentido, la crónica se convierte en una escritura del experimentar, del escribir sobre las repercusiones personales. “Consiste – señala – simplemente, en decir: “Soy de aquí porque puedo recoger la mierda [sic] de este sitio”. Y, agrega, “Por eso he dicho que más que un género literario, este texto corresponde a un género sísmológico: es una réplica, los terremotos tienen réplica”. (Morales, 2019).

viendo el edificio de los años treinta donde ella vivía, el vestíbulo renovado con algo presupuesto [...]”. (33). De todas maneras, cuando sí aparece un comentario, el narrador se identifica con el personaje de Juan Jesús, como ocurre en el encuentro con su amigo Lascuráin, quien “sugirió un nuevo restaurante en La Condesa [...] El sitio era tan horrendo como su nombre, La Tehuana Oyster Bar, un enclave para yuppies deseosos de sentirse en un México visto desde Nueva York”. (47). La mirada, entonces, se asume como la del cronista que ve una ciudad globalizada, con nuevos agentes, que ha perdido su identificación cultural y que ha seguido las reglas del nuevo orbe, respondiendo a las demandas exigidas por la cultura del capitalismo avanzado. Asimismo, otros pasajes sugieren no solo la visión de una ciudad despojada de sus espacios de memoria cultural, sino que también nos llevan a reflexionar sobre el concepto de “imaginarios urbanos” de García Canclini. Ante la imposibilidad de delimitar lugares en ese conjunto de viaje, de trabajo y de circulación en que se han convertido las ciudades contemporáneas, los imaginarios aparecen como un componente necesario capaz de establecer relaciones de localización de los sujetos, pero también de incierta deslocalización ya que cada habitante transita por un fragmento de la ciudad y solo imagina, tiene conjeturas sobre aquello que no ve, no transita o atraviesa superficialmente. (García Canclini, 1997). Esta característica de la gran ciudad, puede advertirse a partir de un comentario nimio del narrador ante un episodio, también, un tanto irrelevante. Cuando se encuentra con su amigo y este sugiere un nuevo encuentro, la voz narrativa acota: “[...]sin mucho impulso, [...]un vínculo vacío, perfecto para ellos reunidos en el bar como en un andén del metro, por efecto de la multitud, un billar de piezas que se mueven y repercuten para separarse con garantizada rapidez. (28).

Las imágenes del comentario citado dialogan con los rasgos del imaginario urbano, mencionado anteriormente. Las relaciones resultan vínculos vacíos o, parafraseando a Canclini, son superficiales; metafóricamente están atravesadas por la inmediatez, lo instantáneo. Solo se cuenta con instantes para hacer contacto en la vida urbana; como piezas de billar, los encuentros arman una combinatoria que se desarma casi al unísono y, en este caso, también el imaginario resulta un lugar de elaboración de insatisfacciones, deseos, búsqueda de comunicación con los otros. Por otro lado, estos vínculos remiten a la crisis de identidad contemporánea generada por las dificultades de hacer contacto con el otro. A pesar de estar hiperconectado, el hombre contemporáneo se las arregla para “apagar la calle” en el sentido de poner entre paréntesis la presencia del otro. (Le Breton, 2016).

En “Travesías: Athas de la memoria”, una crónica del volumen antes citado, *El vértigo horizontal. Una ciudad llamada México*, las descripciones de la gran ciudad se asemejan a esos comentarios expresados por el narrador de la *nouvelle*. En ese orden, leemos apreciaciones tales como: “Las megalópolis llegaron para alterar la noción de espacio y descentrar a sus habitantes. [...]” . “[...] es imposible tener una representación de conjunto de la urbe”. “[...] Hace mucho que la figura del *flâneur* que pasea con intenciones de perderse en pos de una sorpresa fue sustituida por la del deportado. En Chilangópolis, la odisea es la aventura de lo diario; ningún desafío supera al de volver a casa”. (Villoro, 2018: 53-55). La crónica plantea una problemática puntual de las grandes urbes contemporáneas, la de la destrucción del patrimonio cultural y, por ende, la ausencia de espacios de memoria que no solamente contribuyan a no perderse sino a no sentirse extranjero en la propia ciudad.

Ahora bien, en este punto, cabe una pregunta: ¿Es la megalópolis y sus nuevas economías globalizadas la causa de esta incapacidad de encuentro de los afectos o la narración plantea que en esta contemporaneidad ese contexto provoca cierto estado de enajenación que ni tan siquiera puede tomarse conciencia de esta dificultad de construir vínculos? Por ejemplo, hay un trasfondo traumático en Nuria, el incesto paterno, que ocupa un lugar importante en la trama. En relación con la pregunta anterior, también es parte de la misma problemática construida bajo el orbe de la crisis contemporánea, inmersa en la experiencia urbana, la falta de reacción de Juan Jesús ante los comentarios alusivos al abuso. Durante las reuniones de despedida, motivadas por el viaje próximo a Ámsterdam, aparecen algunos indicios: “[...]Nuria fue a ver a su padre y regresó descompuesta”. (15). Hasta que una noche, le dice: “No sabes lo difícil que es- [...] Tengo que estar cerca de él. Es durísimo. No sabes el asco que me da”. (22). Nuevamente, la reflexión del narrador focaliza la problemática: “En infinidad de ocasiones, al repasar la escena, se iba a reprochar no haber buscado lo que Nuria llevaba dentro y tal vez sólo le diría esa noche”. (23). En otras palabras, lo que Juan Jesús ha hecho, ante las alertas de su pareja, es “apagar la calle”.

Es conveniente, asimismo, que consideremos la simulación de las llamadas desde la calle Ámsterdam. Juan Jesús simula hablar desde Ámsterdam, la ciudad holandesa, a la que irían motivados por la beca y a la que no fueron por la enfermedad de su suegro. Aunque en el universo novelesco esto sea posible por la confusión fortuita de Nuria, las llamadas, son una clave que habla de esta grieta, esta búsqueda del otro en la gran ciudad, en la que metafóricamente, la vida deviene un fragmento más de esa “mancha urbana” y también

se la vive como un simulacro. La gran urbe solo puede ser abarcada por simulacros de sutura. (Canclini, 1995). En este caso, en esa parte del tejido urbano, lo que no se logra es seguir adelante con el proyecto de pareja y se intenta reanudar la comunicación que, de hecho, se efectúa, es real pero simulada porque el contacto concreto no puede darse a menos que se deconstruya la simulación; no de la llamada porque esta existe sino del lugar desde donde se la efectúa. En términos de Baudrillard, no hay irrealidad, sino que hay una ausencia de la referencia de lo real ya que en la simulación- en la llamada - está la representación de esa realidad. (Baudrillard, 1978). De hecho, baste con recordar la relación que Villoro establecía entre la crónica y el simulacro, en su prólogo a *Safari accidental*, texto en el que señalaba que, al absorber recursos de la narrativa, la crónica no “pretende ‘liberarse’ de los hechos sino hacerlos verosímiles a través de un simulacro, recuperarlos como si volvieran a suceder con detallada intensidad”. (Villoro, 2005: 15). Desde una perspectiva próxima, la de la crónica urbana, este simulacro también muestra un modo de narrar la ciudad. Las urbes se asumen como organismos vivientes que, en las crónicas, aparecen como sistemas que se refuncionalizan de acuerdo con la demanda de los nuevos tiempos y los cambios de la sociedad. Muestran instituciones y seres que se desconocen entre sí, se enfrentan, se pierden o se encuentran amorosamente. (Montes, 2014).

Por último, focalizaremos en la construcción de los detalles. Villoro ha explicado el uso del detalle en la crónica. Lo considera un dispositivo narrativo clave más que por índole realista por ser revelador y disruptivo. Lo concibe como un modo estético para construir sentidos que iluminan aspectos diferentes, no previsibles de lo real. (Montes, 2008:123). Antes de detenernos en este aspecto

y enunciar cómo funciona en la *nouvelle*, citaremos un ejemplo de una de sus crónicas: “La segunda tortuga”, de *¿Hay vida en la tierra?* Esa crónica recurre a la actividad deportiva -, frecuente en Villoro -un viaje fortuito a Duchau, una aldea alemana, tristemente identificada por haber sido sede del holocausto y lugar al que el narrador llega durante el mundial del 2006. Mientras va dando cuenta de la sorpresa que les genera, a él y a sus dos acompañantes, la falta de dramatismo de un espacio que había sido ocupado por el horror de un campo de concentración nazi, nos relata su búsqueda infructuosa de un bar. Los tres terminan en el único pub con el televisor necesario para seguir el partido de ese día. Desde esa parte, la narración se carga de alusiones siniestras cuando va detallando lo que ve como macabro, amenazante; estrategia que logra ir generando una tensión explícita porque los calificativos suscitan una atmósfera de horror, pero también implícita, por el ya mencionado histórico pasado del pueblo. La dueña del local es una anciana quien, según los cálculos del narrador, sería una niña cuando ocurrieron los hechos del genocidio judío. La crónica va posicionándonos en el lugar de las víctimas, protagonizado en esa figura femenina. Sin embargo, hay solo un detalle del final que desvía el sentido construido y disloca la mirada. Mientras están en el pub y ven el partido, la mujer ha sacado una tortuga de un acuario y se dirige al animal, repitiéndole “todo está bien Elvira”, acción que provoca compasión en el narrador, imaginando un pasado atroz, compartido por la anciana, otrora niña y la tortuga. Pero esto se disloca cuando, ya próximos a irse, esta saca una segunda tortuga cuyo nombre era Adolf. “Lo cierto es que el nombre de la segunda tortuga, quieta al fondo del agua resumió el estremecimiento de ese día. En efecto, se llamaba Adolf”. (Villoro, 2013: 52).



En esa dirección funcionan los detalles de la lluvia y la bicicleta en la *nouvelle* ya que deslocalizan la mirada del lector al ofrecernos una disrupción que nos conduce a saber lo no dicho por el narrador.

El relato en que Juan Jesús comprueba las existencias incestuosas entre Nuria y su padre sucede durante una noche en la que llueve y en la que han ido a acompañar a su suegro. Nuria decide quedarse porque su padre se siente mal. Juan Jesús, por lo tanto, se va, pero, pronto a llegar a su auto, un relámpago le recuerda que ha dejado el paraguas en la casa. Regresa a buscarlo, recorriendo, para ello, diferentes cuartos. Al abrirse la puerta de la habitación de su suegro, ve salir a Nuria con una camiseta de hombre y volver al cuarto del padre. Estas imágenes se suceden como instantáneas que revelan las referencias anteriores de Nuria sobre el asco de estar frente a su padre. Podríamos señalar que el detalle más significativo en esta secuencia no es la lluvia sino la “camiseta de hombre” con la que Nuria sale de la habitación, sin embargo, seguimos sosteniendo lo contrario ya que es el detalle de la lluvia lo que enmarca la imagen intolerable, diciendo lo no dicho. Así, enunciados como: “Los días siguientes fueron como una lluvia torpe que cae sin empapar las cosas” y “solo ella podía acompañarlo [...] a la puerta y entregarlo a la lluvia sin ofrecerle la menor protección; solo él podía salir a la lluvia sin pedirle un paraguas o al menos una bolsa de plástico” enmarcan la certeza del acto incestuoso. (25).

El efecto es el del elemento singular, absurdo que se revela de pronto pero que evidencia lo intolerable, en este caso, el incesto. Si en la crónica lo singular, lo absurdo del detalle origina el acontecimiento, en esta *nouvelle*, lo siniestro de ese detalle produce ese mundo posible de otro sentido. Remite a la construcción de la imagen en el arte

político, según Rancière, en cuanto la imagen es el juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y no lo dicho. Son las imágenes las que contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable. (Rancière,2010). En un texto posterior de Villoro, uno de 2014, “Conferencia sobre la lluvia”, el autor reproduce la función de la fantasía para Dante. “¿Qué obtenemos gracias a la alta fantasía?” – se pregunta- “¡Lluvia! [...] En consecuencia, según Dante, ‘llueve en la alta fantasía’, la zona donde el poeta cambia el clima”. (Villoro, 2015: 19). En otras palabras, también en *Llamadas de Ámsterdam*, la lluvia se convierte en la zona donde la narración cambia de clima y de ser el relato de un amor fracasado, pasa a sorprendernos con un episodio de abuso sexual.

De todas maneras, no todos los detalles tienen el mismo efecto, en especial, porque no provocan la misma abyección como sí lo hacen los anteriores. En este grupo se encuentra el detalle de la bicicleta. Su mención aparece cuando el narrador nos transporta a la época feliz de la pareja, cuando surge el sueño de ir a Ámsterdam y Juan Jesús se proyecta andando en bicicleta en la ciudad holandesa, con una bolsa de red en el manubrio. La ensoñación lo traslada a una realidad imposible para la cotidianidad de la ciudad de México: “Nada le hubiera molestado más en México que andar en bicicleta y llevar el pan colgado del manubrio, pero Ámsterdam estaba para eso, para vivir de otro modo [...]” (15). Sin embargo, hacia el final, cuando ya contamos con el armado completo del rompecabezas y hemos podido encastrar los diversos fragmentos de los *raccontos*, de las historias intercaladas y se realiza la primera de las llamadas simuladas con la que comienza la narración, se menciona una bicicleta, pero no en el imaginario posible de

Europa sino en el de la calle Ámsterdam, de la ciudad de México. Mientras efectúa la llamada, a unos diez metros, la voz de una grabadora de un hombre que iba en bicicleta, anuncia “tamales... oaxaqueños... calientitos”. (35). La bicicleta propone otra lectura de deslocalización de la mirada: si los personajes sufren en la mancha urbana la desconexión, lo que puede conectarlos con la realidad ya que ambos habitan el mismo espacio, se pierde alegóricamente en el cotidiano multicultural, globalizado, despojado de signos y símbolos de una tradición cultural compartida, la de los tamales oaxaqueños. Por lo tanto, producto, productor y transacción comercial también se invisibilizan en la ciudad neoliberal. El detalle contribuye a la constitución de una lógica interna creadora de sentidos nuevos para una realidad que allí se escenifica como devenir abierto a la inminencia. En todos los casos, los detalles desvían la mirada.

Como conclusión, podemos decir que en *Llamadas de Ámsterdam* se visualiza una narrativa que trata las consecuencias del mundo globalizado a partir de los desencuentros afectivos de una pareja en la gran ciudad del México. Lo valioso es que en el escenario novelesco, creado por Villoro, también se lea una propuesta que es frecuente en la crónica urbana: la de deconstruir una mirada homogeneizadora del devenir neoliberal; una mirada que propicia atender a la complejidad de las interacciones personales que se esconden tras los megaproyectos transnacionales, responsables de desbastar zonas urbanas y demoler edificios que contribuían no solo a orientar al transeúnte sino a recordarle sus raíces culturales e históricas y permitían conformar una identidad cultural.

En la *nouvelle* analizada, las llamadas son estrategia novelesca, por cierto, y además, una lectura de la contemporaneidad en el

sentido de que a partir de ellas, Villoro nos interpela, llevándonos a leer un tiempo denso, fragmentario en el que coexiste un vida urbana plegada a un nuevo shock urbano; ya no hay posibilidad de transitarlo ni de narrarlo según la experiencia del orden que entrañaba el *flâneur* cuando caminaba la calle porque la ciudad se ha convertido en imágenes discontinuas. En este escenario, las llamadas simuladas desde una calle de la ciudad de México reflejan una época de simulacros en la que, como dice Villoro, “algo es misteriosamente real” (2011). Algo, en efecto, es misteriosamente real, de hecho: el texto, la literatura que una vez más, de la mano de Villoro, nos ofrece un retrato íntimo de lo que ocurre en esta contemporaneidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agambem, Giorgio, 2011, ¿Qué es lo contemporáneo?, en *Desnudez*, trad. Cristina Sardoy, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 17- 29.
- Baudrillard, Jean, 1978, *Cultura y simulacro*, trad. Pedro Rovira, Kairós, Barcelona, 99 p.
- Benjamín, Walter, 1980, “Sobre algunos temas de Baudelaire”, en *Poesía y capitalismo*. Iluminaciones II, Taurus, Madrid, 123-153.
- García Canclini, Néstor, 1995, *Consumidores y ciudadanos*. Conflictos multiculturales de la globalización, Grijaldo, México, 200 p.
- \_\_\_\_\_ 1997, *Imaginario urbanos*, Eudeba S.E.M, Buenos Aires, 149 p.
- Jameson, Fredric, 2012, *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, Vol. I, La marca editora, Buenos Aires, 194 p.
- Le Breton, David, 2016, *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*, trad. Hugo Castignani, Siruela, Madrid, 200 p.

Montes, Alicia S., 2014, *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*, Corregidor, Buenos Aires, 475 p.

Morales, Lluvia Estrella, 2019, “La crónica tiene un contrato con la verdad”. Entrevista a Juan Villoro. (99+) Entrevista con Juan Villoro: “La crónica tiene un contrato con la verdad” | Luvia Estrella Morales Rodriguez - Academia.edu

Rancière, Jacques, 2010, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 136 p.

Romero, José Luis, 2011, “La ciudad burguesa”, en *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 247-318.

Sánchez Prado, Ignacio M., 2011, “Los afectos de la ciudad neoliberal: *Llamadas de Ámsterdam* entre la crónica y la comedia romántica”, en *Materias dispuestas: Villoro ante la crítica*, Edición de José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala, Candaya, México, 217-226.

Villoro, Juan, 2005, “Orritorrincos. Notas sobre la crónica”, *Safari accidental*, Ed. Joaquín Mortiz, México, p. 15.

\_\_\_\_\_ 2011, *Llamadas de Ámsterdam*, Interzona, Buenos Aires, 58 p.

\_\_\_\_\_ 2012, *Arrecife*, Anagrama, Barcelona, 239 p.

\_\_\_\_\_ 2013, *¿Hay vida en la tierra?*, Marea, Buenos Aires, 378 p.

\_\_\_\_\_ 2015, *Conferencia sobre la lluvia*, Interzona, Buenos Aires, 58p.

\_\_\_\_\_ 2018, *El vértigo horizontal. Una ciudad llamada México*, Anagrama, Barcelona, 408 p.