



## Imágenes contemporáneas de la ciudad de México Acercamiento analítico a *Materia dispuesta* de Juan Villoro



Durante la segunda mitad del siglo XX, surgieron nuevos modos de pensar la urbe, sobre todo con el despliegue de la modernidad y los grandes cambios que ha padecido el mundo a partir de la década de los cincuenta (entre ellos el surgimiento de la ciudad moderna). Esta transformación de las ciudades durante las últimas décadas también trajo consigo otra manera de conceptualizarlas, tanto en el ámbito de la ciencia, como en el de las artes.

*Imágenes contemporáneas de la ciudad de México. Acercamiento analítico a Materia dispuesta de Juan Villoro*, aborda el vínculo entre la búsqueda de identidad del protagonista Mauricio y el marco espacial de la

ciudad de México entre los terremotos de 1957 y 1985. Por medio de un análisis discursivo, Wouter Degreve evidencia la constitución espacio-temporal que Villoro hace de la capital mexicana como personaje literario en relación con el proceso de formación del mismo protagonista. Además, identifica algunos de los textos semióticos y microsemióticos que presenta la gramática textual. De esta manera, llega a la formulación de ciertas problemáticas que se desprenden de la novela *Materia dispuesta* en referencia a algunos de los planteamientos teóricos de Mijaíl Mijáilovich Bajtín sobre la novela de educación y la imagen del héroe literario en proceso de desarrollo.

Imágenes contemporáneas de la ciudad de México  
Acercamiento analítico a *Materia dispuesta* de Juan Villoro

**COLECCIÓN GRADUADOS**  
Serie Sociales y Humanidades

---

Núm. 8

Wouter Hans Michel Degreve

---

Imágenes contemporáneas de la ciudad de México  
Acercamiento analítico a *Materia dispuesta* de Juan Villoro

Universidad de Guadalajara

2013

Este libro corresponde a los estudios realizados con una beca otorgada por la Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de México.

401.41

DEG

Degreve, Wouter Hans Michel

Imágenes contemporáneas de la ciudad de México: acercamiento analítico a Materia dispuesta de Juan Villoro / Wouter Hans Michel Degreve.

1ª ed.

Guadalajara, Jal.: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Coordinación Editorial, 2013

Colección: Graduados 2011

Serie: Sociales y Humanidades; Núm. 8

Obra completa ISBN 978-607-450-561-0

Vol. 8. ISBN E-book 978-607-450-911-3

1.- Análisis del discurso.

2.- Literatura mexicana – Historia y crítica – Alocuciones, ensayos, conferencias.

3.- Villoro, Juan, 1956- Crítica e interpretación.

I.- Universidad de Guadalajara,

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.

Primera edición, 2013

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario

de Ciencias Sociales y Humanidades

Coordinación Editorial

Juan Manuel 130

Zona Centro

Guadalajara, Jalisco, México

Obra completa ISBN 978-607-450-561-0

Vol. 8. ISBN E-book 978-607-450-911-3

Editado y hecho en México

*Edited and made in Mexico*



Esta edición fue financiada con recursos del Programa Integral de Fortalecimiento Institucional (PIFI) 2011 a cargo de la Secretaría de Educación Pública.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
Nuevas maneras de pensar el espacio actual de México: la ciudad	9
Sobre Juan Villoro y <i>Materia dispuesta</i>	11
Sobre la novela de educación y la imagen del héroe en desarrollo	14
La imagen del héroe en desarrollo y su relación con el espacio metropolitano en <i>Materia dispuesta</i>	20
<b>CAPÍTULO I ■ Antecedentes imágenes literarias de la ciudad de México</b>	<b>22</b>
El “monstruo mexicano”	22
La región más transparente: un hito para la representación de la ciudad de México en la literatura mexicana	26
La metamorfosis de la ciudad de México y la repercusión en su representación literaria	26
<b>CAPÍTULO II ■ Análisis discursivo de la novela <i>Materia dispuesta</i></b>	<b>30</b>
La infancia de Mauricio Guardiola	30
La infancia: el “yo” personaje <i>versus</i> el “yo” narrador	31
La degradación ascendente y sistemática de Terminal Progreso	33
Terminal Progreso como un espacio ambivalente de transición	36
Recapitulación	42

La adolescencia de Mauricio Guardiola	43
La identidad negativa del protagonista	45
La distribución genérica (arquetípica) de los espacios: el exterior <i>versus</i> el interior	61
Recapitulación	73
La adultez de Mauricio Guardiola	74
Ruptura con el imaginario urbano anteriormente consolidado	74
El protagonista como el antihéroe de su propio proceso de formación	78
La ambigüedad del desarrollo sexual del protagonista	83
La degradación del padre y el renacimiento final del protagonista	93
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>103</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>109</b>

Para Joris

Dank Jullie mama, papa en Annelies voor de onvoorwaardelijke steun en liefde.

Gracias a la doctora Cecilia Eudave por haberme apoyado durante este proceso creativo y enriquecedor, por su confianza en este proyecto y por haberme ayudado a ver el “camino de los adultos” en el cruce de la transición.

Gracias a todos los que me acompañaron en este viaje, por haber estado siempre con su amistad, amor y paciencia.

## INTRODUCCIÓN

Con piedras de las ruinas ¿vamos a hacer  
otra ciudad, otro país, otra vida?  
De otra manera seguirá el derrumbe.

José Emilio Pacheco,  
“Las ruinas de México (Elegía del retorno)”

### Nuevas maneras de pensar el espacio actual de México: la ciudad

En términos generales, la narración contemporánea de la ciudad de México generará la pauta para este libro. Hace ya tres años que conocí la capital mexicana y desde aquella vez captó mi atención; la autora e investigadora Cecilia Eudave resumió de manera muy concisa el por qué esta ciudad hacía crecer mi interés y además querer hacer algo alrededor de ella para esta investigación: “Uno puede decir mucho sobre la ciudad de México, por ejemplo, que ya no es bonita como solía ser, pero uno nunca podría decir que esta ciudad no tiene carácter” (comunicación personal, octubre de 2009). Efectivamente, la capital mexicana del día de hoy, esta aglomeración urbana actual llamada D.F., es una ciudad que supera cualquier imaginación. Como menciona pertinentemente el investigador Rubén Gallo en *The Mexico city reader*, obra en la cual reunió todo un conjunto de textos literarios sobre la vida en la capital mexicana durante los últimos treinta años, al caminar por las calles y avenidas de la actual ciudad de México, “los cinco sentidos de uno están constantemente bombardeados por las contradicciones culturales que hacen la vida en la capital impredecible” (2004: 3).<sup>1</sup> Y más adelante, continúa:

---

<sup>1</sup> “[...] one’s five senses are constantly bombarbed by the cultural contradictions that make life in the capital unpredictable”. Traducción propia.

Dar un paseo por las calles sigue siendo la mejor estrategia para entender las complejidades de la ciudad de México: su nombre delirante, sus innumerables contradicciones (es un lugar donde la pobreza más extrema coexiste con la mayor riqueza), sus imágenes surrealistas (André Breton la llamó el lugar más surrealista del mundo), y su mezcla de períodos históricos (altos edificios modernistas suelen verse al lado de palacios del siglo dieciocho) (*ibid.*: 3-4).<sup>2</sup>

Una de las complejidades que implica conceptualizar una ciudad consiste en el hecho de que ésta nunca se deja captar como un conjunto estático; al contrario, bajo el constante flujo del cambio, una ciudad suele constituir un paisaje enmarañado de continuidades y rupturas. Así, es sabido que la ciudad de Tenochtitlan tal como la descubrieron los españoles ya no se parecía en nada a la ciudad descrita en el siglo XVII por Bernardo de Balbuena; y que la ciudad que éste exalta en *Grandeza mexicana* (1627) poco tiene que ver con la que el ya citado Breton denomina como el lugar más surrealista del mundo durante la primera mitad del siglo XX. Con relación a este aspecto, el escritor mexicano Juan Villoro explica la unicidad de la capital mexicana al subrayar su enorme heterogeneidad constitutiva:

De Tenochtitlan al Distrito Federal: un palimpsesto mil veces corregido, borradores que ya olvidaron su modelo original y jamás darán una versión definitiva. La villa flotante de los aztecas, la retícula soñada por el virrey de Mendoza, las avenidas promovidas por el regente Uruchurtu, los tianguis infinitos que rodean los heterogéneos rascacielos de la posmodernidad, integran un paisaje donde las épocas se combinan sin cancelarse (2002, párrafo 3).

Durante el siglo XX, se ofrecieron otras maneras de pensar en la urbe, sobre todo con el despliegue de la modernidad y los grandes cambios que ha ido padeciendo el mundo a partir de la década de los cincuenta (entre ellos el surgimiento de la ciudad moderna). Es obvio que esto también vale para una ciudad como la actual capital mexicana, hoy en día considerada por muchos como uno de los marcos urbanos más vibrantes y alucinantes del mundo. Al respecto, Anadeli Bencomo señala que:

La ciudad de México, convertida en megalópolis polisémica, inabarcable Babel contemporánea que se presenta nimbada de una imagen aparentemente opaca y caótica, aparece

---

<sup>2</sup> “Strolling through the streets remains the best strategy for understanding the cultural complexities of Mexico City: its delirious name, its endless contradictions (it is a place of extreme poverty and extreme wealth), its surreal images (André Breton famously called it the most surreal place on earth), and its jumbling of historical periods (modernist high-rises next to eighteenth-century palaces are a common sight)”. Traducción propia.

como uno de los máximos exponentes de esa re-configuración urbanística, política y cultural de las grandes ciudades de la actualidad (2002, portada).

Esta transformación de las ciudades durante las últimas décadas también trajo consigo otra manera de conceptualizarlas, tanto en el ámbito de la ciencia, como en el de las artes. Bencomo prosigue:

En este sentido, me parece válido pensar en la imagen de la transparencia de la ciudad moderna frente a la aparente opacidad y caos que irrumpen en el horizonte urbano, declarando como obsoletas ciertas miradas que se habían hecho recurrentes al representar las ciudades, ciertos modos de decir y contar esos conglomerados humanos que ahora amenazan con desbordar las claves hermenéuticas. El tránsito de las ciudades a las megalópolis trae consigo, no sólo nuevas experiencias urbanas, sino además, nuevas formas de narrar y representar estos espacios. A este respecto, me parece pertinente entonces la cuestión de la posibilidad de la literatura [...] de construir sentidos válidos frente a estas nuevas realidades crecientemente complejas (*ibid.*: 14).

Desde esta perspectiva, resulta sumamente interesante el estudio de los autores mexicanos contemporáneos que en sus obras buscan tratar con la realidad plural y polifónica de una megalópolis actual como la de México. Es decir, de la manera particular en que se conforma en los textos de estos escritores el espacio de México, la ciudad, y de cómo éstos logran dar sentido a este nuevo tipo de experiencias urbanas que trajo consigo la conversión de la capital mexicana en una de las ciudades más alucinantes del mundo.

### **Sobre Juan Villoro y *Materia dispuesta***

Juan Villoro, nacido en la ciudad de México en el año de 1956, es reconocido hoy en día como uno de los principales autores contemporáneos en México. Desde el inicio de su carrera literaria a finales de los años setenta, el escritor ha venido consolidando una obra en la que cada nueva publicación evidencia su gran talento como narrador, así como su notoria sensibilidad social. A lo largo de los años, el autor se ha familiarizado con un abanico de géneros literarios, entre ellos el libro infantil, el cuento, el ensayo, la crónica, el artículo periodístico, la novela, etc. Por medio de una diversidad genérica tan pronunciada, Villoro ya ha demostrado sus múltiples facetas como escritor, al igual que su gran capacidad de cuestionar profundamente la realidad que lo rodea, de abordar los problemas de nuestro tiempo y de ofrecer su visión del mundo sin juzgar ni caer en clichés o generalidades apenas sorprendentes.

En las últimas décadas, la crítica en vano ha querido emparejarlo con diferentes corrientes literarias. José Carlos González Boixo, en su estudio sobre las últimas ten-

dencias en la narrativa hispanoamericana, insiste con mucha certeza en la existencia de una “generación” de escritores entre las de la Onda y el Crack en el panorama literario mexicano de la segunda mitad del siglo XX; una generación que ha llegado a ser opacada, precisamente por la gran atención que recibieron otras corrientes (piénsese por ejemplo en el *boom* de los autores del Crack, “beneficiado[s] por el efecto publicitario” (2009: 13). Es de esta generación de autores, todos nacidos en la década de los cincuenta, de la que forma parte Juan Villoro.

A pesar de las tentativas clasificatorias de la crítica literaria, el mismo autor calificó a su generación de “profundamente individualista” en una entrevista con Elisa Ramos Jiménez (2001: 9), y nunca se ha considerado miembro de una corriente o grupo literario tal cual. No obstante, entre los autores de su generación (en el sentido de escritores nacidos en los cincuenta), como Daniel Sada, Enrique Serna, Alberto Ruy Sánchez, etc., marcada según Ramos Jiménez por “un repudio por todo lo social y todo lo gregario” (*ibid.*: 8), Villoro es “el que quizá está más interesado en el tema social, influencia que le viene del estudiante de sociología que fue” (*idem.*). Efectivamente, una de las características más destacadas del autor es que en sus textos, busca ahondar en la sociedad para explicarla y entender mejor los problemas y preguntas con los cuales nos enfrenta; un diálogo que en sí también constituye una manera de explicarse y entenderse a sí mismo. Como lo subraya el mismo autor en la ya mencionada entrevista, la literatura en todas sus apariencias le sirve, precisamente para “dialogar con la sociedad que le tocó vivir” (*ibid.*: 7), en particular la mexicana, sin descartar por esto acontecimientos o temas que la trascienden. Para el autor, el acto de escribir constituye el medio perfecto para tratar con la sociedad y responder a sus vicios y virtudes.

Además del gusto y admiración personal por la obra de Villoro, aduzco mi fascinación por la ciudad de México como uno de los motivos primordiales para realizar esta investigación. Basándome en esta fascinación, fui en busca de un texto que además de ajustarse a ella, se prestara a este proyecto de análisis discursivo. Fue así que descubrí que Villoro es precisamente uno de los autores mexicanos contemporáneos en cuya obra la capital mexicana ha dejado una huella profunda e incuestionable desde la publicación de sus primeros textos. Así, mediante varios géneros literarios, el autor ya ha dado muestra de su gran capacidad de mirar la ciudad que le tocó vivir y crecer, de narrar e imaginarla hasta en sus rasgos más íntimos y convertirla con toda su complejidad en protagonista literario.

*Materia dispuesta*, la segunda novela del autor y objeto del presente estudio, lo ejemplifica con mucha claridad. En este texto, Villoro continúa con la reinención territorial de la capital mexicana iniciada en su primera novela *El disparo de argón* (1991) al escoger el barrio imaginario de Terminal Progreso como el escenario para la peculiar educación sentimental de su protagonista. La anécdota del texto es la siguiente: consiste en un gran ejercicio de memoria por parte de la instancia narrativa, el personaje principal Mauricio

Guardiola, quien cuenta su propio *Bildung* desde el presente. La diegésis se ubica entre los terremotos de 1957 y 1985. Estos dos eventos marcaron profundamente la historia de la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX, al igual que la del protagonista en busca de su identidad. Debido al sismo de 1957, la familia de Mauricio se ve obligada a mudarse del centro de la ciudad hacia la colonia periférica Terminal Progreso. Cabe advertir que Mauricio es al mismo tiempo narrador y personaje, el cual, desde el presente, relata una parte de su vida ya concluida. Cuenta la manera en que percibió la vida desde el margen de la ciudad de México, y cómo se convirtió de niño en adolescente, y de adolescente en adulto. Al atestiguar y comentar los hechos singulares que le sucedieron en un paisaje transitorio en donde la desolación, la mediocridad, el engaño y la rutina imperaban, narra cómo padeció su propia educación sentimental como materia dispuesta.

Además de la presencia de la ciudad de México en el texto, decidí estudiarlo por otro motivo. Aunque Villoro se ha convertido en un autor cada vez más estudiado (tanto dentro como fuera de México), sobre todo después de que fue galardonado con el Premio Herralde por su novela *El testigo* en el año de 2004, muchos de los estudios recientes se enfocan en su obra ulterior a *Materia dispuesta*. Asimismo, por el hecho de que la novela está agotada ya desde hace varios años en Alfaguara, la editorial que la publicó en 1997, es muy difícil conseguirla hoy en día. En consecuencia, son muy pocos los estudios que encontré sobre este texto. Esta investigación, entonces, tiene que verse también como una contribución al análisis de un autor que como uno de los más destacados de su generación, y desde la publicación de sus primeros textos a inicios de la década de los ochenta, no ha dejado de contribuir a la construcción de la ciudad de México como protagonista literario.

Es por esto que me he permitido este proyecto el cual se acerca a *Materia dispuesta* por medio del análisis del discurso. Éste construye una nueva perspectiva de la ciudad a partir de la colonia Terminal Progreso, que funciona como un símbolo de la urbe mexicana. La novela de Villoro resultó un texto al que uno puede acercarse desde una multitud de perspectivas conforme a los diferentes niveles que la misma obra presenta. Cada nueva lectura conllevó a nuevas pistas de investigación, así que me fue necesario delimitar detenidamente el ámbito de este estudio para no caer en el abismo de la sobreinformación. Así, opté por estudiar los aspectos del tiempo y espacio en el texto de Villoro, consciente de que esta selección dejaría al margen (sin implicar su exclusión) todo un conjunto de elementos textuales igualmente significativos. Evidenció la imagen del protagonista en proceso de desarrollo, con el fin de ver su paralelismo con la construcción espacio-temporal de la ciudad de México y examinar cómo se dio esta relación. Para dicho acercamiento, utilicé algunos de los postulados de Mijaíl Mijáilovich Bajtín acerca de la imagen del héroe (en desarrollo).<sup>3</sup> Sin embargo, no se trató de aplicar directamente estas posturas teóricas al texto de Villoro. Al contrario, el análisis discursivo

---

<sup>3</sup> Los cuales expondré sucintamente en el apartado siguiente.

del mismo constituyó la base para comprobar algunas de las observaciones del teórico literario acerca de la imagen del héroe en desarrollo en la literatura moderna. En otros términos, el objetivo de esta investigación no consistió en buscar los ejemplos textuales que coincidieran con la teoría, sino en comprobar a partir de un análisis puntual y específico (de los elementos del tiempo y espacio) que estas categorizaciones funcionan, no en la generalidad postulada por Bajtín sino en la particularidad de la novela de Villoro.

Utilicé un aparato metodológico constituido de algunas herramientas que la sociocrítica de Edmond Cros propone. Esta metodología ofrece múltiples posibilidades de acercarse a los textos literarios. No obstante, como indica Eudave en su análisis sociocrítico de la novela *Ciudades desiertas* del autor José Agustín:

[...] el aprendizaje de la metodología de Edmond Cros, en constante evolución y que se enriquece día a día, no es tarea fácil. Y, así como hay niveles de análisis en el texto, los hay en la aplicación de la sociocrítica (2006: 16).

Desde este punto de vista, advierto que el presente acercamiento al texto de Villoro pretende ser un análisis conformado por una serie de conceptos de dicha metodología. Así, cabe señalar que sólo trabajé el nivel discursivo para identificar algunos de los textos semióticos (oposiciones) y microsemióticos que presenta la programática textual, para llegar a la formulación de ciertas problemáticas que se desprenden de la novela *Materia dispuesta* en referencia a los planteamientos teóricos de Bajtín sobre la imagen del héroe en desarrollo.

### **Sobre la novela de educación y la imagen del héroe en desarrollo**

Para esta investigación, resultaron imprescindibles algunas de las observaciones de Bajtín acerca del *Bildungsroman* (o novela de educación); una variedad del género novelesco que se ha destacado como uno de los ejemplos más citados de la asimilación del tiempo histórico real y del hombre histórico por la novela.

#### **La asimilación del tiempo histórico por la literatura: el género épico *versus* romanesco**

La lectura tipológica de la literatura occidental que propuso Bajtín resultó en la distinción fundamental entre el género épico (*epic*) y el género romanesco (*novel*) en su estudio diacrónico *Epos and the novel* (1981).<sup>4</sup> Esta oposición se fundamenta en una confrontación entre las distintas visiones filosóficas del mundo detrás de las construcciones narrativas. Desde esta perspectiva, la evolución que se dio a lo largo de la historia en las

---

<sup>4</sup>Una distinción a la luz de la cual se inscribe también, como se comentará a continuación, su tipología histórica de la novela en *Estética de la creación verbal*.

formas literarias de Occidente del tipo épico al tipo romanesco se explica precisamente a la luz de la evolución en la manera de percibir el mundo (y más en particular su componente temporal). De ahí resulta que esta distinción entre el género épico y el género romanesco ya no sólo consiste en la diferenciación de categorías genéricas sino también en otra (paralela) de las formas de pensar más profundas.

Bajtín aduce que la conceptualización o imagen del héroe dentro de los textos literarios aparece como sintomática de la visión del tiempo (y del mundo) detrás de la construcción narrativa:

En la literatura, la categoría primaria en el cronotopo es el tiempo. Siendo el cronotopo una categoría formalmente constitutiva, determina en alta medida la imagen del hombre en la literatura también. La imagen del hombre siempre se destaca como intrínsecamente cronotópica (1981: 85).<sup>5</sup>

Así, no es de extrañar que en su ensayo “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, el ruso elabore una tipología histórica del género de la novela a partir del “principio de estructuración de la imagen del héroe” (Bajtín, 1995: 200). Es decir, si la manera en que se presenta el héroe dentro de un texto literario constituye uno de los rasgos cronotópicos (o indicios de la cosmovisión detrás de la construcción narrativa) más importantes, uno puede usarla para distinguir entre las variedades históricas más épicas y romanescas del género novelístico:

Ni una sola variedad histórica concreta puede sostener el principio puro [en el sentido de que es totalmente épico, o al contrario, romanesco], sino que se caracteriza por la predominancia de uno u otro principio de representación del protagonista. Puesto que todos los elementos se determinan mutuamente, el principio de representación del héroe se relaciona con cierto tipo de argumento, con una concepción del mundo, con una determinada composición de la novela (*idem.*).

### (1) Las variedades (más) épicas de la novela

La novela de vagabundeo, la novela de pruebas y la novela biográfica son las variedades épicas del género novelístico distinguidas por Bajtín. Aunque no profundizaré en cada una de estas variedades, cabe señalar que comparten la manera en que se representa al protagonista. Las tres (al igual que todas sus variedades) se caracterizan por la imagen preestablecida del héroe: en cada una de ellas aparece un héroe que sigue siendo igual

---

<sup>5</sup> “[...] in literature the primary category in the chronotope is time. The chronotope as a formally constitutive category determines to a significant degree the image of man in literature as well. The image of man is always intrinsically chronotopic”. Traducción propia.

en esencia y en su relación con el mundo (en el sentido de que casi nunca hay una verdadera interacción entre el protagonista y su ambiente) a lo largo de la historia. De acuerdo con Bajtín:

En la mayoría de las variedades del género novelístico, el argumento, la composición y toda la estructura interna de la novela postulan esta invariabilidad, la firmeza en la imagen del protagonista, lo estático de su unicidad. El héroe es una *constante* en la fórmula de la novela [...] El protagonista viene a ser un punto inamovible y fijo alrededor del cual se lleva a cabo toda clase de acontecimientos en la novela. La constancia y la inmovilidad interna del protagonista es el punto de partida del movimiento de la novela. El análisis de los argumentos novelescos demuestra que éstos implican a un héroe preconcebido e invariable, que establecen la unidad estática del protagonista. El movimiento del destino y de la vida de este héroe preestablecido es lo que constituye el contenido del argumento; mientras que el carácter mismo del hombre, su cambio y su desarrollo no llegan a ser argumento (*ibid.*: 211-212).

Esta imagen del héroe aparece como sintomática de la elaboración débil de las categorías temporales en el género épico y la visión filosófica subyacente. Es decir, por el hecho de que los subgéneros novelísticos épicos no se compenetraban con el tiempo histórico real, ponían en escena a estos protagonistas preestablecidos e invariables.

Es a la luz de esta visión filosófica que el género épico fue definido por Bajtín como “completo”. Según el investigador belga Bart Keunen, esto se debe al hecho de que los mundos ficticios épicos se inscriben en “una homogeneidad semántica, una estrategia ficticia para reducir el universo a unos datos básicos (los valores y verdades eternos)” (2007: 97). Las variedades épicas traducen una concepción del mundo como un sistema cerrado y concluido en donde la realidad, de acuerdo con Leo Apostel, “parece ser una totalidad o al menos procede de o vuelve a tal totalidad” (1997: 155).<sup>6</sup> En estos mundos ficticios, los eventos se presentan desde cierta distancia, desde una perspectiva que Keunen califica de “arquimédica” (2007: 97)<sup>7</sup> y que excluye cualquier tipo de cambio. O como lo formula el mismo Bajtín:

Gracias a esta distancia épica que excluye cualquier posibilidad de actividad y cambio, el mundo épico adquiere un grado radical de plenitud, no sólo en su contenido sino

---

<sup>6</sup> “[...] op semantische homogeniteit, op een fictionele strategie om het universum te herleiden tot enkele basisgegevens (eeuwige waarden en waarheden)”. Traducción propia.

<sup>7</sup> “[...] een totaliteit blijkt te zijn of uit zo’n totaliteit voortkomt of ernaar terugkeert”. Traducción propia.

también en su significado y valor. El mundo épico está construido en el área de una imagen absoluta y distanciada (1981b: 17).<sup>8</sup>

## (2) Las variedades (más) romanescas de la novela

A lo largo de los siglos, se ha dado una evolución en el *continuum* hacia el polo romanesco; una evolución que iba a la par (o que era el resultado) de la asimilación del tiempo histórico por el género novelístico. Así, según María de los Ángeles Rodríguez Fontela, la novela moderna nace “precisamente en el momento en que el escritor advierte la capacidad de la temporalidad narrativa para transformar el carácter del héroe”; es decir, cuando empieza a destacarse “la labor del tiempo en el carácter portagónico [*sic*]” (1996: 271). Dicho de otra manera, la novela moderna aparece a partir del momento en que se rompe con este esquema del héroe preestablecido desde el principio, es decir, cuando los cambios en el mismo protagonista adquieren una importancia para el argumento de la obra. De ahí resulta que Bajtún definiera la evolución dentro de la historia literaria de Occidente como “el proceso de asimilación del tiempo y del espacio histórico real” (1981: 85);<sup>9</sup> un proceso que según él se ha cumplido no sin dificultad:

El proceso de asimilación del tiempo y del espacio histórico real en la literatura tiene una historia compleja y errática, al igual que la articulación de las personas actuales históricas en este tiempo y espacio. Sin embargo, los aspectos aislados de tiempo y espacio –aquellos disponibles en una etapa histórica del desarrollo humano– se han asimilado, y algunas técnicas genéricas correspondientes han sido concebidas con el propósito de reflejar y procesar artísticamente tales aspectos apropiados de la realidad (1981: 84).<sup>10</sup>

Esta evolución antes que nada se exteriorizó mediante el cambio que se dio en cuanto a la representación del héroe en estos textos, y en la relación que éste mantiene con el mundo. Al respecto, Keunen indica que:

Los tiempos modernos han conllevado a nuevas imágenes del mundo ficticio. Los héroes

---

<sup>8</sup> “Thanks to this epic distance which excludes any possibility of activity and change, the epic world achieves a radical degree of completedness not only in its content but in its meaning and its value as well. The epic world is constructed in the zone of an absolute distanced image”. Traducción propia.

<sup>9</sup> “[...] the process of assimilating real historical time and space”. Traducción propia.

<sup>10</sup> “The process of assimilating real historical time and space in literature has a complicated and erratic history, as does the articulation of actual historical persons in such a time and space. Isolated aspects of time and space, however – those available in a given historical stage of human development – have been assimilated, and corresponding generic techniques have been devised for reflecting and artistically processing such appropriated aspects of reality”. Traducción propia.

ya no se dejan definir por un mundo cerrado y artificial ya que los códigos morales y sociales se han vuelto relativos en la cultura folklórica y urbana-burguesa. [...] Los héroes de esta tradición narrativa alternativa tienen que estar en la historia, sin que ésta se fije desde antemano. [...] En consecuencia, el mundo ficticio nunca puede estar completo y se dota de una índole fundamentalmente “abierta” (2007: 97-98).<sup>11</sup>

Por eso, las variedades romanescas del género de la novela por definición se presentan como “incompletas”, ya que estos mundos ficticios traducen una visión filosófica en donde la realidad no aparece como una totalidad cerrada, sino más bien como un sistema abierto en donde el cambio no se abstrae mediante una representación arquimédica, sino que se convierte en la piedra angular de la misma concepción del mundo. O como señala Bajtín: “La novela introduce en estos otros géneros una indeterminación, cierto *open-endedness*, un contacto vivo con la realidad inacabada, contemporánea en evolución (el presente *openended*)” (1981b: 7).<sup>12</sup> El género romanesco se inscribe en una visión filosófica en donde el concepto de cambio prevalece; algo que se traduce dentro de las construcciones narrativas en el interés por los procesos de formación y por las diferencias que se dan entre las etapas de estos procesos.

### La novela de educación como un ejemplo prototípico de la asimilación del tiempo histórico real

Desde esta perspectiva, el género del *Bildungsroman* (que hace su aparición a partir de la segunda mitad del siglo XVIII) parte de un concepto de tiempo que es muy romanesco (o de todos modos mucho más romanesco que épico). En su estudio ya citado sobre la novela de desarrollo, Bajtín aduce que: “El tema principal de nuestro trabajo es el tiempo-espacio y la imagen del hombre en la novela. Nuestro criterio es la asimilación del tiempo histórico real y del hombre histórico por la novela” (1995: 210). El género de la novela de educación se destacó justamente como una ilustración muy clara de esta asimilación; es el tipo de novela que ofrece una imagen del hombre en proceso de

---

<sup>11</sup> “In de moderne tijden ontstaan er nieuwe beelden van de fictionele wereld. De helden kunnen niet langer gedefinieerd worden door een artificiële gesloten wereld want de vaste morele en sociale codes in de folkloristische en stedelijk-burgerlijke cultuur worden relatief. [...] Helden in de alternatieve verhaaltraditie moeten in de geschiedenis staan, maar zonder dat die geschiedenis op voorhand vastligt. [...] De fictionele wereld is daarom in principe “nooit af” en krijgt een fundamenteel “open” karakter”. Traducción propia.

<sup>12</sup> “The novel inserts into these other genres an indeterminacy, a certain semantic openendedness, a living contact with unfinished, still-evolving contemporary reality (the openended present)”. Traducción propia.

desarrollo, o según el mismo Bajtín, “una unidad dinámica de la imagen del protagonista” (1995: 212). El teórico ruso prosigue:

El héroe mismo y su carácter llegan a ser una *variable* dentro de la fórmula de la novela. La transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento, y en esta relación se reevalúa y se reconstruye todo el argumento de la novela. El tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los elementos de su vida y su destino. Este tipo de novela puede ser denominado, en un sentido muy general, *novela de desarrollo del hombre* (*idem.*).

Es decir, dentro de la historia literaria de Occidente, Bajtín concibe la novela de educación como la variedad novelística en la cual se ha cumplido más que en ninguna otra esta interiorización del tiempo en el ser humano; un hecho que se ha reflejado antes que nada en la imagen del héroe.

Bajtín distingue varios tipos de la novela de educación, según la manera en que se da el desarrollo del protagonista, con una clara predilección por el tipo realista: “La transformación del hombre, sin embargo, puede presentarse de una manera muy variada. Todo depende del dominio de la temporalidad real de la historia” (*idem.*). En éste, contrariamente a los demás tipos,<sup>13</sup> “el desarrollo humano se concibe en una relación indisoluble con el devenir histórico. La transformación del hombre se realiza dentro del tiempo histórico real, con su carácter de necesidad, completo, con su futuro y también con su aspecto cronotópico” (*ibid.*: 214). Como indica Keunen, lo que comparten las variedades de la novela de desarrollo es el hecho de que en cada una de ellas, “el individuo tiene que intentar mantenerse en una red de relaciones, a pesar de un caos de impresiones” (2007: 153).<sup>14</sup> O según el mismo Bajtín: “El héroe tiene que educarse y re-educarse a sí mismo para la vida en un mundo que es, desde su punto de vista, enorme y extraño; tiene que apoderarse de este mundo, domesticarlo” (1981: 234).<sup>15</sup> En la novela de educación, el mundo suele aparecer como una experiencia y escuela para el héroe en proceso de desarrollo. Sin embargo, la manera en que se presenta el mundo difiere mucho entre los tipos distinguidos por el ruso. Así, una de las mayores

---

<sup>13</sup> Se trata respectivamente de la novela de desarrollo en la que se da una transformación cíclica (o dentro del tiempo cíclico) del protagonista, es decir, un desarrollo o transformación que se repite en todas las vidas; la novela de desarrollo biográfico (y autobiográfico); y la novela didáctica-pedagógica (Bajtín, 1995: 213-214).

<sup>14</sup> “[...] het individu moet zich in een web van relaties en ondanks een chaos aan impressies zien te handhaven”. Traducción propia.

<sup>15</sup> “A man must educate or re-educate himself for life in a world that is, from his point of view, enormous and foreign; he must make it his own, domesticate it”. Traducción propia.

divergencias entre el tipo realista de la novela de educación y las otras variedades del género ya mencionadas consiste precisamente en la manera en que el mundo que rodea al protagonista en proceso de aprendizaje queda representado (y de manera paralela, logra influir en la formación del mismo héroe). Así, en éstas,

[...] el desarrollo del hombre transcurría sobre el fondo de un mundo inmóvil, acabado y más o menos sólido. Si en aquel mundo sucedía algún cambio, era un cambio secundario que no afectaba sus fundamentos principales. El hombre allí avanzaba desarrollándose, cambiando dentro de los límites de una sola época. El mundo existente y estable en su existencia exigía que el hombre se adaptara a él en cierta medida, que conociera las leyes de la vida y se sometiera a ellas. El hombre se iba desarrollando, el mundo no; el mundo, por el contrario, era un inmóvil punto de referencia para el hombre en proceso de desarrollo. La transformación del hombre era, por decirlo así, su asunto particular, y los frutos de este desarrollo eran también de orden biográfico particular; en el mundo todo solía permanecer en su lugar (Bajtín, 1995: 214).

En cambio, en la variante de índole realista,<sup>16</sup> la transformación del héroe se presenta precisamente sobre el fondo de un mundo en proceso de desarrollo:

El hombre se transforma *junto con el mundo*, refleja en sí el desarrollo histórico del mundo. El hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas, en el punto de transición entre ambas. La transición se da dentro del hombre y a través del hombre. [...] Se están cambiando precisamente los *fundamentos* del mundo, y el hombre es forzado a transformarse junto con ellos. Está claro que en una novela semejante aparecerán, en toda su dimensión, los problemas de la libertad y de la necesidad y el de la iniciativa creadora (*ibid.*: 214-215).

Es en este tipo de novela de aprendizaje que el tiempo influye verdaderamente en el espacio *vivido* por el personaje principal. Se trata de mundos novelescos en donde el tiempo afecta tanto al personaje en proceso de formación como al mundo alrededor (y cómo la transformación de este mundo influye a la vez en la misma formación del héroe).<sup>17</sup> De ahí proviene la predilección de Bajtín por este tipo de novela, ya que resul-

---

<sup>16</sup> Que apareció en la literatura occidental con las obras de Rabelais y Goethe, entre otros autores.

<sup>17</sup> En este aspecto, el contraste con las variedades más épicas del género de la novela no podría ser más grande. Piénsese por ejemplo en las novelas de caballería medievales, en donde contrariamente al tipo realista de la novela de aprendizaje, el espacio no cambiaba, sino que sólo constituía un ambiente en donde a los personajes igualmente invariables y preconcebidos les resultó posible realizarse por medio de una serie de hazañas heroicas.

ta ser uno de los ejemplos más claros en esta historia compleja y errática de la asimilación del tiempo histórico real por el género novelístico: “[...] –la asimilación del tiempo histórico por la novela en todos sus aspectos esenciales– se aclara y se plantea mejor en relación con el material concreto de este tipo [realista] de novela” (*idem.*).

Según Keunen, fue a partir de la novela de desarrollo tal como la concibió Goethe (y toda la tradición literaria a lo largo del siglo XIX) cuando apareció “una forma crítica de cultura narrativa en donde los personajes establecen el diálogo con una realidad que se hizo problemática por ser histórica, variable y, entonces, relativa” (2007: 154).<sup>18</sup> En estas novelas, aparecen héroes que tienen que mantenerse (y formarse) en un mundo en el que no hay ningún sistema de valores absoluto. Al contrario, el proceso de aprendizaje parece consistir precisamente en la búsqueda de tal sistema; una búsqueda que el héroe suele emprender a trancas y barrancas.

### **La imagen del héroe en desarrollo y su relación con el espacio metropolitano en *Materia dispuesta***

Es el paralelismo entre la conformación de la ciudad de México como ente-personaje y la de Mauricio como héroe en proceso de formación que constituye el hilo conductor a lo largo del presente estudio. Es precisamente este paralelismo en el texto de Villoro que hace sumamente interesante su lectura en referencia a la perspectiva teórica de Bajtín. Así, como quedó claro del análisis discursivo, en *Materia dispuesta*, el tiempo se manifiesta tanto en la transformación del héroe como en la del mundo (en este caso el marco de la ciudad de México); un mundo que no representa un fondo firme e inalterable para el aprendizaje del protagonista sino que queda integrado en el proceso de formación de éste mismo al compenetrarse del tiempo y aparecer así como otro protagonista de la novela, igualmente expuesto al flujo del cambio.

Para acceder a una coherencia, me vi obligado a intentar una manera de organización lógica y adecuada para la formulación de algunas problemáticas en referencia a los postulados teóricos de Bajtín acerca de la representación del héroe en desarrollo. Así, después de un primer capítulo en la que abordo concisamente algunas de las imágenes que la ciudad de México ha generado a lo largo de su historia en las letras mexicanas, presento la parte que toca el análisis (dividido a su vez en tres partes según las fases en el desarrollo del mismo protagonista). En éste, me enfoqué en los elementos del tiempo y espacio: el modo en que Mauricio Guardiola percibe (y de esta manera revela las fuerzas elementales de) la ciudad a lo largo de su propio desarrollo en el tiempo fue el

---

<sup>18</sup> “[...] een kritische vorm van verhaalcultuur waarin personages in dialoog treden met een problematisch geworden realiteit. Die realiteit is problematisch omdat zij historisch, veranderlijk en dus relatief is geworden”. Traducción propia.

núcleo de este acercamiento. Traté de evidenciar la constitución espacio-temporal que Villoro (como uno de los autores mexicanos contemporáneos primordiales) hace de la capital mexicana como personaje literario en relación con el proceso de formación del mismo protagonista. Para cumplir con esto, fue imprescindible demostrar en qué medida el marco espacial y relativo de la ciudad de México se destacó como detonador para la individualidad e identidad de los personajes de la novela, y en particular para las del protagonista en desarrollo. Asimismo, resultó necesario analizar la distribución de los espacios primordiales dentro del tejido diegético y profundizar en su caracterización a partir de los pasajes textuales en donde se evocan respectivamente. En resumidas cuentas, para llevar a cabo este proyecto, profundicé en el aspecto del tiempo mediante la constitución del héroe en su relación con el mundo (el espacio que lo rodea) para exponer de esta manera el vínculo entre el tema de la identidad y el espacio urbano: ¿cómo se construye la personalidad del protagonista a partir de ciertos elementos espacio-temporales (entre otros, la conformación espacio-temporal de la ciudad de México)? A partir de los resultados de este análisis discursivo y con el fin de comprobar algunas de las categorizaciones propuestas por Bajtín, propongo finalmente unas conclusiones en donde abordo algunas de las problemáticas que se suscitan en el texto acerca de la imagen del héroe en desarrollo.

Finalmente, presumo que la lectura que hice yo no implica que se excluyan otras propuestas de análisis. Al contrario, la novela de Villoro, tan rica en posibilidades y elementos aptos para ser estudiados, se presta a muchas otras lecturas que puedan enriquecer y matizar de alguna manera u otra la que yo propongo a continuación.

## CAPÍTULO I

### Antecedentes: imágenes literarias de la ciudad de México

El margen de este trabajo no permite mencionar todas las obras en donde la capital mexicana desempeña un papel importante. Por ende, el propósito del presente capítulo consiste ante todo en ofrecer una vista general sobre la representación de la ciudad de México a lo largo de la historia de la literatura mexicana, y demostrar que con los grandes cambios que padeció la urbe durante las últimas décadas, también se modificó su representación en la literatura. Desde esta perspectiva, es imprescindible elaborar un panorama informativo (en parte diacrónico), constituido por una selección minuciosa de algunas ideas u opiniones que escritores e investigadores ya han ofrecido alrededor de las imágenes literarias que ha generado la ciudad de México. Por consiguiente, este capítulo será ante todo una bibliografía concisa y comentada, en la que se expondrán algunos puntos de vista fundamentales, teniendo siempre presente el objetivo de ubicar mejor este mismo proyecto de investigación alrededor del autor Juan Villoro, en cuya obra la capital mexicana no pocas veces ha desempeñado uno de los papeles protagónicos.

#### El “monstruo mexicano”

Según Gallo, la capital mexicana –aclamada alguna vez por Humboldt o Novo por sus calles tranquilas y su cielo despejado– se ha transformado en las últimas tres décadas en una megalópolis caótica, contaminada y desdichada, que aloja a veinte millones de habitantes (2004: 5). El alto grado de delincuencia, los problemas de polución, la corrupción, el tráfico caótico y la falta de agua son sólo unos elementos que han convertido la ciudad en uno de los lugares más peligrosos y contrastados, y al mismo tiempo en una de las más fascinantes del continente y del mundo. Por lo tanto, Gallo la califica de un monstruo, “un desastre urbano, una pesadilla de planificación” (*idem*).<sup>1</sup> Al respecto, es

---

<sup>1</sup> “[...] an urban disaster, a planner’s nightmare”. Traducción propia.

muy significativo que el escritor Jorge Ibargüengoitia –uno de los autores mexicanos del siglo XX que en su obra solía prestar mucha atención a la vida capitalina–<sup>2</sup> compara en su crónica *Llaman al médico* la metamorfosis de la capital mexicana de los últimos cuarenta años a la de un niño atormentado por un ataque de gigantismo:

Hasta que el niño, de año y medio de edad, llegó a medir 2.85. Tuvieron que tumbar parte de la casa y hacerla dúplex. Ya nadie le preguntaba a la madre por su hijo, ni a ella le daban ganas de contar que seguía creciendo. Para dormir, el niño necesitaba tres camas y no podía salir a la calle porque le estorbaban los alambres de la luz. Y nadie habló del niño, hasta que éste se comió a la criada, y alguien tuvo el valor de decirle a la madre: –Oye, llévalo al médico (1991: 96).

El autor observó que las ciudades crecientes ya no son “objeto de orgullo” como antes, sino una enfermedad terminal: “O, más bien, son como un monstruo, con el que tenemos que vivir y al que tenemos que observar y conocer si queremos evitar que nos aplaste” (*idem.*).

Cabe advertir que en *El Huésped*, la primera novela de la autora mexicana contemporánea Guadalupe Nettel, la capital también se representa como un ser monstruoso que los habita a todos los que han vivido ahí. En su novela, la historia de la protagonista Ana se convierte paulatinamente en una metáfora de la estrepitosa capital mexicana. Al igual que Ana, la ciudad se desdobra: “Cohabitan en ella la parte encantadora de los barrios históricos con otra oculta y *underground*” (Punzano, 2006, párrafo 2). Al focalizarse en esa cara subterránea de la ciudad de México, Nettel representa el metro y el submundo poblado de ciegos y de otros *outsiders* como opción de refugio ante la zozobra de la ciudad a la superficie. En cuanto a la presencia de la ciudad de México en su novela, la autora explica que “[le] interesa hablar de los monstruos, porque les [tiene] cariño” (*idem.*). Estos sentimientos ambiguos también los experimenta Gallo cuando califica a la ciudad de México de monstruosa y a la vez de uno de los espacios urbanos más vibrantes del mundo:

Uno sólo tiene que dar un paseo a través del Centro Histórico para encontrar calles llenas de vida y de *flâneurs*, estudiantes coqueteando, danzantes indígenas, vendedores de comida, adivinos, activistas políticos, y manifestantes pacíficos. Juntos, constituyen el elenco inverosímil de personajes que convierten la ciudad en el escenario vasto para los dramas cotidianos impredecibles: una ciudad caótica, vibrante y delirante (2004: 6).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Piénsese en los textos periodísticos reunidos por Guillermo Sheridan en *La casa de usted y otros viajes*.

<sup>3</sup> “One has only to walk through the Centro Histórico to find streets brimming with life and crowded with *flâneurs*, flirtatious students, Indian dancers, food vendors, fortune tellers, political activists,

Así no es de extrañar que el “monstruo mexicano” también desempeñe un papel primordial en todo un conjunto de obras literarias. Como indica Gonzalo Celorio, “[l]a ciudad de México [...] había estado presente en la novela mexicana desde que la novela mexicana existe” (2008: XXII). Es lo que igualmente afirma Gallo en su prólogo a *The Mexico city reader: la tradición literaria alrededor de la capital mexicana* “[...] es tan vieja como la ciudad misma” (2004: 4)<sup>4</sup> y se remonta hasta los tiempos precolombinos, cuando el poeta azteca Netzahualcōyotl redactó un conjunto de poemas para celebrar las bellezas y milagros naturales del valle de México (*idem.*). Entre muchos, es destacable el nombre de Bernardo de Balbuena, quien nos dejó con su *Grandeza mexicana* (1627) el primer poema épico en el que se alaba la grandeza de la ciudad que fundaron los españoles después de haber conquistado y destrozado la capital de Tenochtitlan (*idem.*). En cuanto al siglo XIX, ante todo cabe mencionar a Alexander von Humboldt, quien continuó en sus relatos de viaje con la tradición cronística iniciada en la época de la Conquista. De acuerdo con Gallo, en sus textos, el alemán hizo crónicas de las delicias e incipientes problemas urbanos de una ciudad que se había transformado en la capital del México independiente (*idem.*). Sin embargo, fue sobre todo en el siglo XX cuando el corpus literario sobre la ciudad creció de una manera más pronunciada, con escritores como Artemio de Valle-Arizpe, Salvador Novo o Carlos Monsiváis. Estos autores se convirtieron en cronistas fundamentales de la ciudad de México al describir una urbe que aún no había padecido los cambios decisivos que llevó consigo la modernidad a partir de la década de 1950.<sup>5</sup>

Hay que recordar ante todo a Novo, poeta del grupo de Los Contemporáneos y uno de los cronistas primordiales de la capital mexicana del siglo XX. En el estudio que le dedicó al poeta, Monsiváis lo define como “ejemplar en diversos sentidos”, entre otras cosas por el hecho de que Novo era “el paseante que le proporcion[ó] a la Ciudad de México su primera visión de conjunto” (2004: 48). De las lecturas e investigaciones históricas de Novo sobre la capital mexicana resultó el libro *Seis siglos en la ciudad de México* en el que éste, como indica el título, distingue seis periodos en la historia de la ciudad y en donde alega lo que escribieron aquellos que vivieron y se apropiaron en sus obras de los espacios de México, la ciudad. Del mismo autor también se destaca *Nueva grandeza mexicana*, una crónica sobre la ciudad de México y sus alrededores en 1946. En esta obra, Novo opone, como advirtió Monsiváis en el prólogo, “una creencia en la buena suerte de la ciudad” a la “admisión apocalíptica” (1992: 9) de hoy ante la capital mexicana.

---

and peasant protesters. Together they form an unlikely cast of characters that turn the city into a vast stage for unpredictable everyday dramas: a chaotic, vibrant, delirious city”. Traducción propia.

<sup>4</sup> “[...] is as old as the city itself”. Traducción propia.

<sup>5</sup> Gallo describe la ciudad de México de la primera mitad del siglo XX como “a sleepy town that had not yet awakened to the crude reality of life in the twentieth century” (2004: 4).

## **La región más transparente: un hito para la representación de la ciudad de México en la literatura mexicana**

Los textos literarios que a lo largo de la historia de la literatura mexicana lograron captar la ciudad como un conjunto escasean. Sin embargo, es sabido que *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes es considerada como una de las únicas novelas en la historia literaria de México que capturó la capital mexicana en todos sus aspectos. A fines de los años cincuenta, la década en la que, como advierte Gallo con razón, “la modernidad le pegó a la ciudad como un tren de alta velocidad” (2004: 4),<sup>6</sup> Fuentes escribió la novela en la que narraba con gran maestría esta “colisión” (*idem.*). Según José Emilio Pacheco, *La región más transparente*:

[...] fue la primera y la última novela sobre la ciudad de México, su mitificación literaria y su elegía anticipada poco antes de que la capital se disolviera en la catástrofe urbana llamada D. F., aglomeración informe que compite con Los Ángeles en ser la última ciudad o la primera de las postciudades del siglo XXI (2008: xxx).

En *La región más transparente*, la ciudad polifónica apareció por primera vez en la historia de la literatura mexicana como la gran protagonista de una novela. Por eso, la obra totalizadora de Fuentes constituye un hito absoluto en cuanto a la representación literaria de la capital mexicana. Celorio indica:

Escenario, foro, telón de fondo, objeto de la evocación y del deseo, prosopopeya de los ideales o de las miserias de sus habitantes, metonimia de la abyección y del pecado, todo eso y más había sido la ciudad de México en la literatura que la nombra y la construye, pero nunca había sido personaje, hasta que Carlos Fuentes le confiere el papel protagónico de *La región más transparente*. Un personaje multifacético, electrizante, convulso, admirable, atroz. [...] Es la primera novela que le confiere a la ciudad de México una voz propia y que le abarca en su conjunto. La primera y la última porque después de ella la ciudad, que se ha reproducido y fragmentado en muchas ciudades distintas y distantes, no ha tenido cabida completa en ningún texto literario (2008: XXV-XXVI).

## **La metamorfosis de la ciudad de México y la repercusión en su representación literaria**

Es sabido que el gran *boom* de la ciudad de México empezó a partir de los años cincuenta. Durante esta década, la capital paulatinamente iba asimilando las fuerzas de la moderni-

---

<sup>6</sup> “[...] modernity struck the city like a speeding train”. Traducción propia.

dad. Pacheco es uno de los autores que con su novela breve *Las batallas en el desierto* nos dejó, con cierta nostalgia de “el mundo antiguo” (1998: 9), un testimonio literario de esta transición del México tradicional al país moderno. En esta obra, también describe cómo el aspecto de la capital mexicana padeció muchos cambios a partir de los años cincuenta, al aludir a “la inauguración de carreteras, avenidas, presas, parques deportivos, hospitales, ministerios, edificios inmensos” (*ibid.*: 16) que trajo consigo la incipiente modernidad. Cabe advertir que Monsiváis, quien se destacó él mismo a partir de la década de los cincuenta como uno de los cronistas más importantes de la ciudad de México, en una edición revisada de *Nueva grandeza mexicana* de Novo (1967), aludió a una tendencia hacia la uniformidad que había ido destacándose cada vez más desde la primera publicación del libro de Novo en 1946. En las dos décadas que se intercalaron entre las dos publicaciones, la ciudad de México había padecido muchos cambios arquitecturales y culturales con consecuencias trascendentales. Al haber señalado ya en los años sesenta esta incipiente ola de homogeneización, Monsiváis ya dio a conocer (muchos años antes de que el arquitecto Rem Koolhaas introdujera el concepto de la ciudad genérica)<sup>7</sup> el hecho de que la antigua capital azteca se ha transformado en las últimas décadas en una megalópolis moderna que en muchos aspectos ya no se puede diferenciar de muchas otras en el mundo, de Tokyo hasta Los Ángeles, y de Sydney hasta São Paulo. En 1967, Monsiváis anotó: “El México de hoy [es] la ciudad ambiciosa, que crece sin recato, violenta, tímida, colonial, llena de sojuzgamiento y altiveces, libérrima, horrenda, indescriptible, magnífica, ávida, voluntariosa” (Gallo, 2004: 11 citando a Monsiváis, 1967). Esta evolución incipiente, descrita de manera muy pertinente por Monsiváis a fines de los años sesenta, desembocó en la actual ciudad de México, este monstruo urbano inabarcable, esta megalópolis actual que en nada se parece a la ciudad como la describían escritores como Humboldt en el siglo XIX o Novo en la primera mitad del siglo XX.

De acuerdo con Gallo, “para éstos que viven en un área urbana cada vez más marginada, algunos de los retratos literarios más celebrados de la ciudad de México –como la descripción hecha por Humboldt del aire fresco de montaña– ahora se leen como chistes sarcásticos hechos para poner sal en la llaga de la ciudad” (2004: 5).<sup>8</sup> Efectivamente, junto con la gran metamorfosis que ha padecido la ciudad de México a partir de los años cincuenta, también su representación en la literatura ha cambiado. En cuanto a esto, Bencomo considera que “[e]l tránsito de las ciudades a las megalópolis trae consigo no sólo nuevas experiencias urbanas, sino también nuevas formas de narrar y representar espacios” (2002: 14). Gallo a su vez señala:

---

<sup>7</sup> Con el cual designa espacios urbanos que ya no se distinguen entre sí.

<sup>8</sup> “[f]or those living in an increasingly blighted urban space, some of Mexico City’s most celebrated literary portraits –like Humboldt’s description of the crisp mountain air and clear blue skies– now read like sarcastic jokes meant to rub salt on city’s wounds”. Traducción propia.

Urbanistas ya adujeron que uno de los aspectos clave de la ciudad moderna constituye en el hecho de que no puede ser representada en su totalidad: la ciudad moderna es tan extensa que nunca puede ser captada en todos sus aspectos por una sola persona, y por eso, nunca se puede representar –ni en literatura, ni en fotografía, ni en películas– como un conjunto coherente. Sus ciudadanos sólo pueden experimentar su ciudad en fragmentos, en vistazos momentáneos y parciales (2004: 21).<sup>9</sup>

Juan Villoro suscribe esta observación en la entrevista *Certidumbre del extravío* cuando dice: “Cuando uno toma un taxi en el Distrito Federal el taxista comenta: ‘Usted me dice por dónde’. Él sabe que desconoce esa totalidad, uno lo tiene que guiar porque la ciudad excede la experiencia humana” (Ramos, 2001: 80). Por eso, el antropólogo y académico argentino Néstor García Canclini distingue con razón entre lo que *ha sido* la capital mexicana y lo que *es* hoy en día, insistiendo en la imposibilidad de literaturizar la actual ciudad de México en todos sus aspectos:

De la ciudad histórica de tantos siglos hemos pasado en los últimos cincuenta años a vivir en una metrópoli policéntrica, desarticulada, en la que resulta impensable alcanzar una visión de conjunto (1996: 22).

En otros términos, la representación de la ciudad de México en la literatura mexicana padeció un cambio fundamental por la transición de la ciudad histórica a la megalópolis actual.

Por consiguiente, Villoro pretende que “[l]a ciudad contemporánea tiene que ser descrita de manera parcial y simbólica, no como un fresco total, sino tratando de captar su lógica oculta, su lógica secreta, un poco como lo hizo Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*, entender una ciudad por cómo funciona a partir de ciertos rasgos íntimos” (Ramos, 2001: 80). Gallo a su vez –basándose en Ibargüengoitia y Novo– estima que la única posibilidad de teorizar la ciudad de México consiste en explorar sus calles y cercanías (2004: 26). Y puntualiza: “Y la mejor manera para explorar la ciudad consiste en escribir sobre ella, como solían hacerlo Ibargüengoitia y muchos otros escritores para periódicos y revistas” (*idem.*).<sup>10</sup> Villoro se suma claramente a esta opinión cuando

---

<sup>9</sup> “Urban theorists have argued that one of the key aspects of the modern city is that it cannot be represented in its totality: the modern city is so spread out that it can never be seen all at once by a single person, and thus it can never be given form –in literature, photography, or film– as a coherent whole. Its citizens can only experience their city in fragments, in momentary and broken glimpses”. Traducción propia.

<sup>10</sup> “And the best way to explore the city is to write about it, as Ibargüengoitia and many other writers did regularly for newspapers and magazines”. Traducción propia.

aduce que el papel primordial de la ficción contemporánea debería consistir ante todo en explorar las maneras de funcionar de las megalópolis actuales al dar muestra de los problemas a los que tienen que enfrentarse (*ibid.*: 125).

En la ya mencionada revista con Elisa Ramos Jiménez, el mismo Villoro subraya el papel único que *La región más transparente* ha desempeñado en la historia de las letras mexicanas. Indica que con este texto, “Carlos Fuentes escribió la gran novela del siglo XX” y que “eso es irrepetible, esta novela total, polifónica, multitudinaria como una ciudad” (Ramos, 2001: 80). Sin embargo, con esta novela de Fuentes, también se abrió el camino para las generaciones literarias sucesivas, en cuyas obras la ciudad de México ya no se representa de manera totalizadora. De acuerdo con Vicente Quirarte, quien al dejarnos su *Elogio de la calle* se destacó como uno de los biógrafos literarios contemporáneos más importantes de la capital mexicana:

El amor a la ciudad por parte de sus escritores será, como todas las grandes pasiones, contradictorio y rebelde a las leyes de la lógica, y distintas serán las maneras como cada uno, no obstante compartir un espacio y un tiempo comunes, ejerce la urbe. Vivir una ciudad es tomarle el pulso, como nos enseñó Ramón López Velarde en sus obsesivas caminatas por la avenida Madero. ¿Cómo hacerlo? (2004: 17).

Muchos de los escritores contemporáneos le deben a Fuentes el tema de la ciudad de México. Al tomar en cuenta la huella que dejó éste en el ámbito de la literatura capitalina, al igual que la metamorfosis que sufrió la ciudad en las últimas décadas del siglo XX, uno puede justificar el estudio literario de los autores mexicanos que vinieron después de Fuentes, y de cómo en sus obras le toman el pulso a la ciudad de México. Ésta ya les sirvió de espacio a muchos autores (mexicanos) que escogieron la capital como el marco (Espacio) para desarrollar sus historias y desenlaces (Tiempo). Esto vale también para Villoro, y más en particular para su segunda novela *Materia dispuesta*, objeto del análisis discursivo que se presentará a continuación.

## CAPÍTULO II

### Análisis discursivo de la novela *Materia dispuesta*

#### La infancia de Mauricio Guardiola

En este capítulo se analizará cómo Mauricio Guardiola, el personaje principal, conceptualiza el espacio urbano durante su infancia. Ésta ocupa los tres primeros capítulos de la novela: 1) Toallas ejemplares; 2) Historia de la equis; 3) El Bello Durmiente. A partir del cuarto capítulo, empieza la adolescencia de Mauricio; una etapa de transición que se subraya en el texto entre otras cosas por una alternancia marcada de voces gramaticales, y que exterioriza la ambivalencia tan típica de la adolescencia.

Los tres primeros capítulos narran la infancia del protagonista, es decir la primera gran parte de su *Bildung* e inicia y termina con un traslado de éste desde el centro de la ciudad de México hacia la colonia Terminal Progreso. Cabe recordar que la familia de Mauricio se veía obligada a mudarse desde la colonia Roma en el centro a Terminal Progreso, por el temblor que sacudió a la capital mexicana en el año de 1957. Es también este evento que marca el inicio de la narración. Dicho de otra manera, la vida de Mauricio empieza con un traslado por fuerza desde el centro hacia una colonia que forma parte de la periferia urbana. Este traslado se carga de mucha simbología por oponer precisamente al padre y a la madre, y por ubicar en un intermedio a la instancia narrativa:

El temblor de 1957 era la causa de nuestra desgracia. [...] nací el año en que las placas tectónicas se desplazaron unos centímetros y el corazón de la ciudad padeció un cataclismo que, aunque no fue fatal, tuvo su carga simbólica. [...] Vivíamos en la colonia Roma y durante el sismo un edificio se recargó en nuestra casa. [...] Prevalció la tenacidad materna y la capacidad de engaño paterna: nos fuimos, pero no a la zona residencial que ella [la mamá] quería, sino a Terminal Progreso, la orilla de la nada. [...] No me culparon en forma directa pero cada vez que apagaba las velas en mi pastel, alguien recordaba el 57,

las grietas en el suelo, el miedo, la expulsión al arrabal que mi padre llamaba “campestre” y donde juraba haber visto un águila (Villoro, 1997: 31-32).<sup>1</sup>

Este “arrabal” constituirá el marco en el que se desarrolla la mayor parte de la historia (y sobre todo de la niñez de Mauricio). A continuación, se comprobará cómo la instancia narrativa va percibiéndolo a lo largo de su infancia, al igual que el gran marco espacial de la ciudad. Por eso, se identificaron en los tres primeros capítulos (todos) los pasajes en donde se evoca la ciudad para luego examinar su caracterización más bien general: ¿cómo se caracteriza el marco urbano durante los tres primeros capítulos?, ¿cuáles valores le atribuye Mauricio durante su infancia?; etc. son sólo algunas preguntas que deberían permitir, a partir del mismo texto, trazar las imágenes primordiales de la ciudad (y de sus espacios) y comprobar su evolución a lo largo del desarrollo de Mauricio. En otros términos, para este capítulo, son fundamentales las ensoñaciones que provoca el espacio urbano en el protagonista durante la primera etapa de su *Bildung*.

### La infancia: el “yo” personaje *versus* el “yo” narrador

La narración en primera persona<sup>2</sup> le confiere un tono autobiográfico a esta primera parte de la novela: en primera persona, habla de sí mismo. Sin embargo, no resulta posible ni mucho menos definir por completo al narrador, ni identificarlo con el niño protagonista de los primeros capítulos: por el hecho de que la historia ocupa el pasado, se establece una distancia entre el Mauricio que narra y el Mauricio niño. Esta distancia se destaca ante todo por medio de las múltiples instancias textuales en donde el narrador cambia al presente para comentar lo que le ocurrió en el pasado. Es decir, al contar en el pretérito los sucesos de su infancia y al intercalar en el tiempo del presente meditaciones acerca de estos mismos, el narrador establece una discrepancia entre el niño que fue y el hombre que es ahora. El uso recurrente del presente (que de algún modo puede ser calificado de marcado en una narración que utiliza el pretérito) muestra cómo el tiempo que pasó convirtió al “yo” del que está acordándose el emisor del discurso en mero personaje del pasado. Desde el margen de un presente indefinido, está recordando una parte de su vida. Al respecto, llama la atención la observación siguiente de Otto Jespersen:

En la inmensa mayoría de los casos existe una completa coincidencia entre la persona conceptual y la persona gramatical, por ejemplo, el pronombre “yo” y las formas verbales correspondientes se usan cuando el hablante habla realmente de sí mismo y así también con las demás personas. No obstante, las desviaciones no son raras (1975: 259).

---

<sup>1</sup> Cada vez que se haga referencia a este texto, sólo se anotarán las páginas.

<sup>2</sup> Por parte del protagonista que relata de manera retrospectiva sus años de infancia.

El texto de Villoro suscribe en gran medida esta observación en el sentido de que en él, el emisor del discurso recurre a la primera persona para hablar de sí mismo. Sin embargo, también hay cierto tipo de desviación por la distancia que se da entre el “yo” protagonista y el “yo” narrador. Es decir, aunque hay una coincidencia entre la persona gramatical y la persona conceptual en los primeros capítulos de la novela, no es completa por la índole asincrónica de la narración.

Además, como indica con razón el investigador Jesús Eduardo García Castillo, por esta distancia que se crea entre el periodo evocado y el instante de la narración, se “pone en tela de juicio la autenticidad de la memoria” (2005: 215) en el sentido de que puede que lo que se narra quede idealizado o inventado por parte de la instancia narrativa.<sup>3</sup> Esto entre otras se deja observar en las descripciones que da de algunos de los espacios así como de ciertos personajes:

Ante el espejo, mi padre se adoraba con una pasión casi mística. Me cuesta trabajo encontrarle esa mirada en otras circunstancias; persigo el recuerdo de sus ojos en éxtasis y sé que corro el riesgo de inventarlo (p. 16).

El hecho de que recurre a la primera persona igualmente permite con más facilidad el uso de la ironía. Por la índole retrospectiva de su mirada, el narrador se ve posibilitado de distanciarse de los sucesos que cuenta al poder distorsionarlos. Es decir, aunque sí hay una distancia entre el “yo” protagonista (en el pasado) y el “yo” narrador (en el presente), éste no se encuentra fuera de la obra (algo que sí sería el caso con una narración en tercera persona, como sucede a partir del quinto capítulo), y es precisamente este aspecto que le permite ironizar acerca de lo que cuenta.

---

<sup>3</sup> Al inicio del texto, el mismo narrador alude a esta autenticidad de la memoria: “Las formas de la memoria me recuerdan, de manera inevitable, a una esfera de dulces en la farmacia cercana a la casa. El aparato contenía caramelos redondos, de distintos colores. Con una moneda de veinte centavos se podían obtener tres o cuatro. Me gustaba localizar una bola roja en la pecera de cristal y verla descender rumbo a la boca del aparato, oprimida por las demás. En ocasiones, el dulce avisado llegaba a la cuenca de mi mano; sin embargo, ¿podía estar seguro de que se trataba del mismo que había escogido entonces? Lo único cierto es que para obtener un dulce había que sacar otros. Algo semejante sucede con los instantes perdidos; a veces no llega el momento solicitado, o llega en compañía de otros; regresa en densidad, al final resulta imposible saber si se trata del recuerdo o de su copia, trabajada por las manías del tiempo, las presiones de los demás instantes que pugnan por salir” (p. 16).

## La degradación ascendente y sistemática de Terminal Progreso

### *Centro versus periferia*

A lo largo de los tres primeros capítulos, existe una degradación ascendente y sistemática del marco espacial de Terminal Progreso; un proceso de degradación que coincide con una oposición fundamental que la instancia narrativa establece entre la periferia y el centro de la urbe. En el texto de Villoro, se da una representación concéntrica de la capital mexicana, con el centro destacándose reiteradamente como un núcleo imprescindible de identidad. Como quedará claro más adelante, el narrador va caracterizando a Terminal Progreso, que forma parte de las afueras de la urbe, como una orilla insignificante ante la carga semántica del centro. En múltiples ocasiones, se hace mención del centro al que la instancia narrativa alude para degradar el marco urbano limítrofe dentro del cual ella misma se encuentra. Ya desde el inicio del texto, Mauricio toma conciencia de su condición adyacente, insistiendo en esta oposición entre el centro y la periferia, o sea los suburbios de la capital mexicana en los años sesenta: “Vivíamos en las afueras de la ciudad donde el Anillo Periférico traicionaba su nombre y moría en un campo de pastos amarillos” (p. 27).

A pesar del hecho de que la ciudad de México evolucionó a partir de la década de los sesenta de una constelación bien delimitada hacia el “monstruo” urbano contemporáneo, dentro del marco diegético, la oposición entre el centro y la periferia se mantiene, y con ella también una representación concéntrica de la capital mexicana. La colonia Terminal Progreso con claridad carece de significación, precisamente por depender del centro. En relación con este aspecto, llama la atención lo que dice el arquitecto holandés Koolhaas en su estudio sobre la Ciudad Genérica:

La identidad centraliza; insiste en una esencia, un punto. Su tragedia se da en simples términos geométricos. A medida que se expande la esfera de influencia, la zona caracterizada por el centro se vuelve más y más grande, diluyendo irremediamente tanto la fuerza como la autoridad del núcleo; inevitablemente, la distancia entre el centro y la circunferencia aumenta hasta llegar al punto de ruptura. En esta perspectiva, el descubrimiento reciente y tardío de la periferia como zona de valor potencial –una especie de situación pre-histórica que finalmente podría ser digna de recibir la atención de arquitectura– es tan sólo una insistencia disimulada en la prioridad y la dependencia del centro: sin centro no hay periferia; es de suponer que el interés del primero compensa la vaciedad de la segunda (2008: 9).

En *Materia dispuesta*, también se establece esta relación de dependencia entre el centro y la periferia, con una urbe que va expandiéndose sin cesar, y con su esfera de influencia igualmente creciendo. A lo largo de los tres primeros capítulos, la fuerza

del centro está muy marcada. Así, el marco de Terminal Progreso, esta “incierto frontera de las familias recién perjudicadas o que mejoraron apenas lo suficiente para salir de una decrepita vecindad en el centro” (p. 29), se degrada a la luz del centro “enfaticando las deficiencias de su retoño” (*idem.*). Esta dependencia se nota ante todo en el anhelo de la instancia narrativa de pertenecer al centro, un ansia que corresponde a una oposición muy marcada entre el adentro y el afuera (que como se anotará después corresponde a la vida, al centro, al progreso y al cambio). Paradójicamente, estar adentro (dentro de Terminal Progreso) para el narrador coincide con estar afuera, con no pertenecer. Además, es importante mencionar que esta oposición que la instancia narrativa establece de una manera tan marcada entre el adentro y el afuera desde el marco de Terminal Progreso, es decir al encontrarse ella misma dentro del margen de que forma parte su colonia, también se confirma desde afuera. Así, durante una de sus salidas al centro, Mauricio recibe la confirmación exterior de su propia degradación de Terminal Progreso, sólo por no pertenecer:

Un hombre me preguntó dónde vivía; logré mencionar mi barrio y todos me miraron con asquerosa naturalidad, como si venir de esa orilla justificara mi atuendo rural y mi desesperación de fin de mundo. Nadie se ofreció a llevarme. Un pequeño cortejo me acompañó al tranvía. Me regalaron una pastilla que se me fue intacta al esófago y un anciano cortés extendió su bastón, como si fuese menester señalar la parada. Subí al vagón amarillo. Al frente, un rótulo anunciaba una remota dirección azteca (p. 80).

En la novela de Villoro, en la que se traza el *boom* incipiente de la capital mexicana a partir de los años sesenta, la periferia en sí aún no adquiere valor por lo que es, sino en función del centro, del que no forma parte. Se confirma la imagen de una periferia que todavía carece de valor propio bajo lo que Koolhaas denomina “la prioridad y la dependencia del centro” (2008: 9), y que sólo se define, y con ella sus habitantes, por no pertenecer a éste: “Yo venía de los alrededores de Xochimilco, un campo sin otros méritos que ofrecer flores para la ciudad y recordar los canales aztecas” (p. 101). Y de ahí resulta precisamente el anhelo del narrador de formar parte de la ciudad, del centro y de dejar atrás el campo:

Vivir en las afueras equivalía a crecer contra la naturaleza; *anhelaba* el día en que las milpas donde verdeaba el maíz fueran sustituidas por cines y centros comerciales. [...] *Soñábamos* con el bosque de neón que cancelaría los pastos pero no podíamos celebrar las escasas señales urbanas. [...] Estábamos de parte de la urbe pero sufríamos su lentitud; éramos el borde nunca rebasado, el lote sin nadie donde las tuzas construían sus túneles nocturnos (p. 29, las cursivas son mías).

Este anhelo de pertenecer a la urbe, y más en particular al centro, se puede considerar como una constante a lo largo de la infancia de Mauricio. Así, en el tercer capítulo, con el que cierra la primera etapa de la vida del protagonista, después del alejamiento de los dos padres, Mauricio se encuentra por primera vez sólo (es decir sin acompañar al padre) y por un periodo vacacional de “casi dos meses” (p. 123) en el pleno centro de la ciudad de México, en la casa de Clarita Rendón, una amiga de la mamá: “La casa de la doctora estaba en el centro. La primera mañana oí las campanas de cuatro iglesias. Abrí la ventana y respiré el *delicioso* aire de la gasolina quemada. Escuché voces rotas, silbidos, el *anhelado* estruendo de la ciudad” (p. 100, las cursivas son mías). La estancia de Mauricio en la casa de Clarita constituye una etapa fundamental durante su infancia. Por primera vez, y justo antes de convertirse en adolescente, le resulta posible descubrir el centro,<sup>4</sup> de estar adentro de lo anhelado y de pertenecer finalmente. Por último, el joven Mauricio puede moverse sólo por el centro para explorar y descubrirlo, y romper así con la rutina de Terminal Progreso, en donde como se comentará más adelante, todo siempre sigue igual: “Faltaban catorce días para el concurso cuando *tomé una nueva calle en el camino de regreso y descubrí* la tienda de trofeos” (p. 106, las cursivas son mías). También quedará claro que este anhelo va a la par del ensalzamiento del padre Jesús Guardiola por parte de Mauricio. Así, durante la mayor parte de su infancia, para éste, las aventuras del padre constituyen la única posibilidad de salir de Terminal Progreso a la ciudad.

De acuerdo con Koolhaas, se nota cómo el interés de la instancia narrativa por el centro se deja explicar precisamente por la vaciedad de la periferia de la que hace parte la colonia simbólica de Terminal Progreso. A la luz del centro, el núcleo de identidad, las afueras todavía carecen de cualquier interés y sólo parecen aptas para ser degradadas. Koolhaas prosigue:

Conceptualmente huérfana, la situación de la periferia se ve empeorada por el hecho de que su madre todavía está viva, acaparando todo el espectáculo y enfatizando las deficiencias de su retoño. [...] su presencia [del centro] niega su legitimidad al resto de la ciudad (2008: 9).

En los tres primeros capítulos de *Materia dispuesta*, la representación degradante del marco urbano y periférico en el que crece Mauricio, y el anhelo de éste de pertenecer al centro subraya lo que Koolhaas llama “la cautividad del centro, del corsé de la identidad”, es decir “ese ciclo destructivo de la dependencia” (*ibid.*: 12) del centro. Se confir-

---

<sup>4</sup> A pesar de los límites impuestos por Clarita, reiteradamente descrita por la instancia narrativa como si fuera un vigilante: “Salir’ equivalía a acompañarla, y como apenas se movía, en un principio el centro fue para mí un simple programa de efectos sonoros” (p. 100).

ma la descripción que hace el arquitecto holandés de la ciudad clásica o histórica, del espacio urbano en la que “[1]a identidad [todavía] centraliza; insiste en una esencia, un punto” (*ibid.*: 8). En el texto de Villoro, el centro aparece como la esencia ante la cual el marco periférico y ambivalente de Terminal Progreso no se dimensiona sino que se degrada y se desvanece.

En el apartado siguiente, se evidenciará cómo esta ambivalencia identitaria del espacio simbólico de Terminal Progreso –caracterizado curiosamente por la instancia narrativa como “la orilla de la nada” (p. 31)– va a la par de su ubicación intermedia.

## **Terminal Progreso como un espacio ambivalente de transición**

### **Entre el campo y la ciudad**

Desde el primer capítulo, la instancia narrativa representa la misma colonia Terminal Progreso como una zona ambivalente y ambigua de transición, de confusión y de indecisión entre dos polos extremos. De acuerdo con García Castillo:

Además, el lugar que Mauricio reconoce como su casa es ambiguo de por sí. El mismo nombre de Terminal Progreso es una paradoja: fin y continuación; sin mencionar que no se trata del campo, pero tampoco tiene características que puedan asociarse con la ciudad. [...] Es como vivir justo en la costura entre dos lienzos (2005: 224).

Efectivamente, son muchos los pasajes que indican cómo el marco de Terminal Progreso tal como lo percibe el protagonista oscila entre dos tipos de espacio: la ciudad (la urbe vibrante y expandiéndose) se encuentra a un lado y el campo (incorporado a grandes rasgos por Xochimilco y sus canales) al otro:

La colonia se llamaba como la última parada del tranvía: Terminal Progreso. Los canales de Xochimilco quedaban cerca pero la zona carecía de encanto rural. Un planeta abandonado a la suerte de cápsulas inferiores. De frente teníamos el campo y los cerros con las iniciales de dignatario; a nuestras espaldas vibraba, eléctrica, la ciudad (p. 28).

Xochimilco y la ciudad de México, cuyo centro se destaca como un núcleo de significación para la instancia narrativa, aparecen como los dos polos entre los cuales se encuentra la colonia Terminal Progreso. Es precisamente esta ubicación intermedia que provoca su gran ambivalencia, al igual que la confusión del narrador que se encuentra entre estos dos polos sin pertenecer verdaderamente a ninguno de ellos.

De un lado está Xochimilco, del que la instancia narrativa hace un retrato que permite identificarlo con “los campos que rodeaban la colonia” (p. 27), y en los canales del cual pasó la mayor parte de su tiempo de infancia:

Las diversiones locales consistían en desenterrar flechas de obsidiana en los lotes baldíos o pescar ajolotes en los arroyos y meandros cercanos a Xochimilco (p. 29).

Terminal Progreso era el sitio de donde venían los moscos. No se lo dije a Regina, pero conocía de sobra los jirones en torno a los canales que velaban el aire como un mosquitero (p. 108).

Es importante subrayar que a pesar del anhelo del protagonista de formar parte de la ciudad y de las múltiples salidas al centro con su padre, su infancia se desarrolla mayoritariamente en el margen del campo. Así, a pesar de su ubicación en el marco intermedio de Terminal Progreso, la niñez de Mauricio se deja vincular ante todo con el espacio rural de Xochimilco, un hecho del cual el personaje desde el presente de la narración toma conciencia, no sin subrayar reiteradamente el horror que le dio todo eso como niño: “Sabíamos muy pocas cosas; teníamos las uñas negras, las orejas tapadas de cerilla, la cabeza llena de ideas tentativas; abríamos el vientre de los gatos con vidrios sólo para entender nuestro propio horror” (p. 55).

Del otro lado, son múltiples las alusiones a la ciudad, y a la metamorfosis que padeció ésta a partir de los sesenta; a este *boom* que paulatinamente convirtió a la capital mexicana en el monstruo urbano tal como se conoce hoy en día. En varias ocasiones, la instancia narrativa alude desde el margen a la ciudad que se apropia del campo alrededor. Cabe destacar la gran importancia que adquieren los desplazamientos de Mauricio junto con el padre entre el marco de Terminal Progreso y el centro y que son una constante a lo largo de la infancia del protagonista. Contribuyen a la primera exploración de la ciudad de México por Mauricio y parecen fortalecer las ensoñaciones que la urbe y su centro provocan en él, ubicado en el margen insignificante que es la periferia. Además, las excursiones del joven Mauricio con el papá hacia el centro se prestan dentro de la diégesis para aludir a la expansión de la capital mexicana, a este *boom* incipiente dándose tanto en el plan *horizontal*, con la urbe apropiándose del campo: “[...] la ciudad sitiaba al campo sin derrotarlo y llegaba a nosotros en forma precaria [...]” (p. 29), como en el plan *vertical*:

La ciudad que durante los últimos meses había adquirido una condición marina empezó a volverse subterránea. Cuando mi padre y yo íbamos en el Nausicaa, los túneles, las bardas, los edificios en incesante construcción, nos envolvían, nos tragaban. Estos desplazamientos me descubrieron la capacidad de entraña de la ciudad, su resistencia estomacal; estábamos en la zona de los residuos finales [...] (p. 38).

Al tomar en cuenta el papel del centro de la ciudad como el núcleo de identidad y la importancia de estos reiterados desplazamientos para acceder a éste, llama la aten-

ción lo que dice Koolhaas: “La persistencia de la actual obsesión concéntrica hace que *todos* nosotros seamos gente de puente y túnel, ciudadanos de segunda clase en nuestra propia civilización, privados de nuestros derechos por esa tonta coincidencia de nuestro exilio colectivo del centro” (2008: 10). Esta observación se aplica perfectamente al caso de Mauricio Guardiola y los demás habitantes de la colonia Terminal Progreso: la obsesión persistente con el centro hace que se conviertan en ciudadanos secundarios y exiliados del centro, sin otro remedio de pertenecer efímeramente que el de desplazarse: “El Ishtar se desvueló de tanto ir de Terminal Progreso a San Ángel, y mi padre lo sustituyó por un Kybalión con carburador de dos gargantas” (p. 66). Asimismo, los desplazamientos confirman la ubicación intermedia de Terminal Progreso. A lo largo del texto, son múltiples las alusiones al regreso a la colonia; un regreso que uno puede y debe interpretar en dos sentidos ya que con cada nueva salida a la ciudad, el “camino de regreso” a la colonia se convierte un poco más en una deportación, a alguna prisión alejada y carente de cualquier significación: “Al enfilarse hacia nuestra colonia, [Jesús Guardiola] mostraba su rictus terrible, como si fuéramos deportados” (p. 50).

A lo largo de los tres primeros capítulos, es como si Terminal Progreso no fuera nada más que una prisión lejana de la vida, con sus habitantes siendo los náufragos o presos en espera del rescate desde afuera:

Esta etapa de celos y despecho significó, entre otras cosas, abandonar nuestras fantasías de náufragos. Veíamos un programa de televisión sobre un grupo de sobrevivientes en una isla desierta; los aparatos rescatados del naufragio eran comparables a la incipiente tecnología de Terminal Progreso, pero sobre todo nos identificábamos por estar a la orilla, en espera del rescate. Para los náufragos la vida se hallaba lejos, en las voces crujiendo que a veces llegaban al radio de onda corta; para nosotros, en los resplandores mercuriales que avistábamos desde la azotea, aferrados a las jaulas para colgar la ropa (p. 38).

Esta imagen del naufragio se repite, y con ésta también se confirma la oposición entre el adentro y el afuera. La lejanía de Terminal Progreso se destaca como uno de sus rasgos fundamentales: “En las tardes de mariguana, mi padre se mojaba la cabeza con agua fría antes de salir a la calle. Vivíamos tan lejos que el pelo se le secaba en el camino” (p. 52), y hace que la representación concéntrica de la capital mexicana, caracterizada por una gran cautividad del centro, se suscriba definitivamente: “Al apartarme de Panchito dejé de confundir las antenas *distantes* con los mástiles de los barcos que venían a salvarnos” (p. 38, las cursivas son mías).

En breve, se da una imagen de desolación en la que Terminal Progreso aparece como un espacio abandonado, lejos de todo, al borde de la ciudad, sufriendo la lentitud de ésta y en donde los brotes de modernidad sólo escasamente se presentan:

El 28 de agosto celebramos el cumpleaños de Goethe con un chucrut de tres pimientas. Para entonces, Terminal Progreso se había transformado en el sitio donde los presos por lo menos teníamos televisión (pp. 102-103).

Ante la dinámica y la vibración de la urbe, la colonia de Mauricio se destaca como un marco espacial en donde el tiempo se hizo circular, y en donde la rutina impera con lo de siempre repitiéndose sin ceso:

[...] todo mundo estaba harto de los mismos juegos, de ver la tarde como un desfile inacabable, de escuchar las voces de siempre que llamaban a cenar arroz con huevo (p. 55).

Es precisamente ante esta prisión en aislamiento que se destaca la ciudad en plena expansión, y en la que radica el anhelo del narrador. Sin embargo, como se comentará en el apartado siguiente, la expansión de la capital mexicana también conllevó a un profundo cuestionamiento de la identidad que había adquirido durante su larga y única historia.

### El cuestionamiento de una identidad urbana consolidada

En cuanto a tal cuestionamiento, llama la atención la figura del arquitecto Felipe Jurado, denominado irónicamente por el narrador como “Felipe el Desmedido”, un colega arquitecto de su padre. Aquel personaje simboliza en varios aspectos la transformación desmedida de la capital de México a la megalópolis contemporánea a partir de la década de los sesenta:

En México no había límites de altura, y él [Felipe] lo sabía. –Fíjate bien –mi padre señalaba un nuevo rascacielos en Insurgentes, junto a una cafetería, La Vaca Negra, que en su nombre bucólico y en su pequeñez anunciaba que sería arrasada por las hordas de Jurado (p. 34).

En otra ocasión, se alude aún más explícitamente a la aniquilación ascendente de la ciudad de antemano, y a cómo la capital mexicana a partir de los sesenta padeció las consecuencias de una ola de homogenización:

La ciudad ha sido aniquilada por los idólatras del rectángulo y en cada edificio que se alza para agraviar a la casa de junto veo a Felipe el Desmedido, lo imagino con sus trenes de juguetería, comiendo pan con una jalea inclasificable, oliendo las sábanas de sus amigos (p. 35).

Felipe funciona dentro de la diégesis como un personaje mediante el cual se da a entender que la expansión de la ciudad de México iba a expensas de su identidad con-

solidada a lo largo de la historia. Más adelante, quedará claro que a esta ola de homogeneización, se opondrá el padre de Mauricio en su intento de reanudar con el pasado, y rescatar así esta identidad amenazada por la modernidad:

Para la escuela nacionalista a la que pertenecía mi padre, aquellas torres eran un adoratorio; el hecho de que sirvieran de depósitos de agua reforzaba su condición trascendente (en la segunda prédica del Lienzo del Charro, el arquitecto Guardiola dijo: “tenemos nostalgia de los canales, del lago que enterramos en la ciudad”) (p. 76).

El texto da muestra de cómo la expansión de la ciudad de México coincidió con una aniquilación o desvanecimiento de su identidad cultural y arquitectural. Esto también se explicita durante otra excursión del protagonista con su papá hacia el centro:

Íbamos hacia el norte, de modo que la ciudad empeoraba con su carácter. Después de casi una hora avizoramos las torres de Ciudad Satélite. Su diseño era futurista –flotaban en el aire, como hechas de papel– y sus colores, una declaración de que el porvenir sería mexicano o no sería (p. 76).

En resumidas cuentas, dentro del texto de Villoro, se hace alusión a esta ola de homogeneización que convirtió a la ciudad de México –a expensas de su propia identidad– en una megalópolis que en varios aspectos ya no logra distinguirse de las demás en el mundo. Como anota Koolhaas: “La convergencia es posible sólo a costa de despojarse de la identidad. Esto suele verse como una pérdida” (2008: 6). Toda la cuestión de identidad es primordial a lo largo de la infancia: de un lado, hay el anhelo del joven Mauricio de pertenecer a la ciudad, cuyo centro se destaca en múltiples ocasiones textuales como un núcleo necesario de identidad; de otro lado, también llaman la atención los pasajes en los cuales la expansión del centro parece precisamente traer consigo la pérdida de identidad, o la búsqueda de una nueva manera de definir a la ciudad de México.

### Entre el pasado y el presente

Si bien es cierto que existe en Mauricio un anhelo pronunciado de pertenecer a la ciudad, también se establece una oposición entre el pasado y el presente, que a grandes rasgos coincide con la que se dio entre los polos espaciales de Xochimilco y de la urbe. Ubicado en el marco ambivalente de Terminal Progreso, entre el campo y la ciudad, Mauricio también se encuentra entre lo tradicional del pasado y la modernidad del presente, algo que también contribuye a la gran ambivalencia e indecisión del espacio de Terminal Progreso:

En la colonia incluso los brotes de modernidad adquirirían un aspecto agrario. A doscientos metros de nuestra casa se iniciaba una hilera de torres de alta tensión. Cada torre rodeada por una reja con letreros que no habíamos leído (bastaba ver la calavera con los huesos). Instalaciones hechas para los desiertos, las cañadas, los paisajes rápidos que pasan junto al tren. Las armazones sugerían en forma temible que las calles no iban a avanzar hasta ahí; resultaba improbable que la vida se ordenara entre las torres de metal que soltaban gruesas chispas azules. Si las torres de alta tensión eran nuestro signo moderno, el contacto con el pasado era Xochimilco (p. 33).

A pesar del hecho de que la instancia narrativa a lo largo de los tres primeros capítulos suele idealizar la urbe vibrante, también surgen pasajes en los que toma conciencia de que la expansión de la capital *mexicana*, en el sentido etimológico de la palabra, significó su transición a ésta, como decía Pacheco, “catástrofe urbana llamada D.F., aglomeración informe que compite con Los Ángeles en ser la última ciudad o la primera de las posciudades del siglo XXI” (2008: XXX). Tal transformación se fundamenta en la oposición esencial que se da entre el pasado, que en la novela parece simbolizado por Xochimilco y los últimos restos del lago de los Aztecas: “Larvarios, fríos, gelatinosos, los ajolotes recordaban una era de volcanes activos y saurios fabulosos; por desgracia, su hábitat se reducía al agua castigada de Xochimilco, lo único que quedaba del lago de los aztecas” (p. 29), y la desgracia del presente de entonces, marcado ante todo por la pérdida irreversible del agua y las consecuencias de ésta:

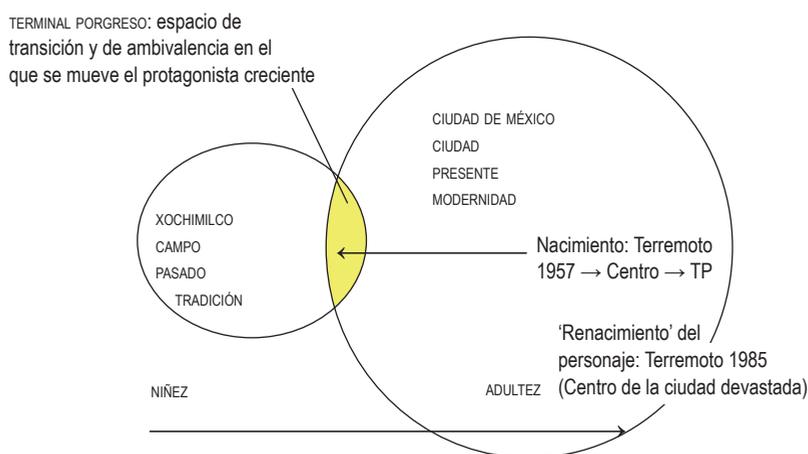
Las desgracias de México tenían que ver con la muerte del agua; lo sabíamos por los maestros que comparaban a Tenochtitlan con Venecia (otra confusión en la Ciudad Ideal) y por las anécdotas de mi padre sobre las pirámides hundidas en el subsuelo. Xochimilco era otra prueba del fracaso; en unos años sólo quedaría un ojo de agua que adoraríamos como un altar (pp. 33-34).

El agua se destaca como el elemento que simboliza el pasado de los aztecas (cf. esta “remota dirección azteca” (p. 80). Con Xochimilco como el lugar donde el agua (y de manera paralela la última huella del lago enterrado de los Aztecas) aún persiste, y oponiéndose de este modo a las tolveneras de la urbe al otro lado, símbolo de la pérdida del agua en el presente: “[...] la forma en que la ciudad flotante de los aztecas se secó hasta “inventar el polvo”, el horror atravesado de tolveneras en el que ahora vivíamos” (p. 105), es como si Terminal Progreso se hallara literalmente entre el pasado y el presente. De esta manera, la instancia narrativa, que viene precisamente “de los últimos canales” y que al mismo tiempo quiere pertenecer a la ciudad, otra vez se ubica en el intermedio, entre el pasado y el presente (no sin darse cuenta de las consecuencias que enfrenta la ciudad al transformarse en la aglomeración urbana de la que ella misma aún no forma parte):

Lo poco que observé en el centro me pareció decrepito y abigarrado. Clarita empezaba a contagiarme su pericia olfativa: mientras ella disertaba, pensé que la ciudad azteca se pudría blandamente en el subsuelo y la ciudad española era arrasada por humos pestilentes (p. 105).

## Recapitulación

A lo largo de la infancia de Mauricio Guardiola se da una degradación del marco transitorio de Terminal Progreso, este “híbrido sin gloria”, ubicado entre el campo y la ciudad, entre el pasado y el presente (o sea, entre lo tradicional y lo moderno):



Es importante señalar que la colonia Terminal Progreso parece simbolizar a toda la periferia: como Terminal Progreso, hay muchas colonias, que no se dimensionan por depender por completo del centro; colonias cuyas calles “revelaban improvisación: lotes baldíos, construcciones a medias, un taller mecánico con un coche cubierto de óxido y un perro flaco encadenado, casitas donde una reja dorada, una pequeña fuente de piedra o un David de porcelana luchaban por lograr un toque de señorío” (p. 77). Con esta descripción que la instancia narrativa da en el presente de la narración de “una colonia idéntica a la [suya]” (p. 77), se confirma el proceso de la degradación que padece la periferia urbana a lo largo de los tres primeros capítulos de la novela (al igual que en los capítulos dedicados a la adolescencia y adultez del protagonista). En otros términos, se crea esta imagen de un margen urbano impotente que se desvanece ante el centro y que se define por no formar parte. Se destaca una cautividad del centro, algo que va a la par de una representación de una ciudad programada concéntrica. El anhelo de la instancia narrativa de pertenecer a la ciudad se explica precisamente por esta depen-

dencia del centro. Parece existir un lazo entre este espacio intermedio y ambiguo (que en varias ocasiones se define por el personaje principal por lo que no es) y la búsqueda de identidad de éste mismo. De acuerdo con García Castillo:

Esta situación fronteriza entre niñez y madurez impregna toda la novela, e incluso afecta otros elementos que no se han analizado. Uno de ellos, muy importante, por cierto, es el tema del espacio, que se concibe como el receptáculo de las emociones de los personajes. La novela ofrece, desde su inicio, claras pistas de cómo temperamento y espacio se corresponden (2005: 223).

Resulta que la infancia de Mauricio Guardiola queda ante todo caracterizada por el hecho de que éste se encuentra, en todos los sentidos, en el intermedio. A continuación, se intentará evidenciar cómo esta ubicación intermedia influye en la búsqueda de identidad del protagonista.

## La adolescencia de Mauricio Guardiola

### La doble voz del personaje adolescente

Es sabido que la adolescencia constituye una fase de transición que queda profundamente marcada por el tema de la identidad. El adolescente suele ir en busca de lo que es, al intentar definirse a sí mismo y al cuestionar sus creencias y valores. Es una búsqueda que en la mayoría de los casos coincide con una gran ambigüedad dentro del sujeto, así como con un fuerte conflicto consigo mismo. De acuerdo con L. J. Stone y J. Church:

El adolescente [...] se parece mucho a un adulto y a veces hasta se conduce como tal, pero sus ocasionales deslices y desatinos traicionan al niño que todavía hay en él. [...] Su problema es la ambivalencia del crecimiento, una necesidad de dar el paso final para entrar en la edad adulta asociada con la sensación de que eso significará dar un paso en el vacío (1980: 29-30).

En “Último safari”, el cuarto capítulo de *Materia dispuesta*, se narra la adolescencia del protagonista Mauricio Guardiola. En el texto, la ambivalencia a la que aluden Stone y Church se da por medio de la doble voz de Mauricio que a su vez queda exteriorizada por una alternancia marcada de las personas gramaticales. Cabe subrayar que esta alternancia ocurre precisamente en la mitad de la novela: mientras los tres primeros capítulos, dedicados a la niñez, están narrados en primera persona singular, y los tres últimos, en los cuales el protagonista adquirió la edad adulta en tercera, en el cuarto capítulo, el de la adolescencia, se recurre alternativamente a la primera y la tercera persona. Este juego da muestra de los cambios fundamentales en el niño narrador-personaje de los

capítulos anteriores, tanto en el sentido físico (el cambio de voz que los muchachos suelen padecer en la pubertad) como psicológico (la manera en que cambia la percepción de ciertas cosas conforme el adolescente va desarrollándose). Llama la atención el hecho de que en el texto de Villoro, se juega con este recurso literario precisamente en el cambio de voz del personaje:

Cumplí quince años con ambivalencia; me esforzaba en ser otra persona, sabiendo que el proceso no dependía enteramente de mí. Mi voz oscilaba según las horas: en la mañana Mauricio habló en tono grave pero a las cuatro de la tarde, por teléfono, volvieron a decirme señorita. Mauricio anhelaba la ronquera, el cambio de voz que llevó a Martín Cifuentes a parecerse a ese francés de gabardina, triste y acribillable. De cualquier forma, sentía que algo se quedaba detrás, perdido en el lejano andén de Terminal Progreso: una mano pálida, los cinco dedos que se abrían y se cerraban, la despedida favorita de los niños, el adiós que para él significaba “yo” (p. 129).

Es por medio de esta alternancia de voces gramaticales en el cambio de voz que se representa dentro de la diégesis el conflicto que padece Mauricio adolescente, en quien coexisten el niño que fue y aún sigue siendo, y el adulto en el que va convirtiéndose progresivamente. La mezcla de personas gramaticales que se da a lo largo de este capítulo intermedio crea un efecto de ambigüedad, tanto en la forma, como en el plan del contenido. En el texto, se juega con la función referencial de la tercera persona para establecer la oposición con el “yo” personaje de la infancia. Siendo la tercera persona con la que uno suele designar a todo lo que no es ni hablante ni oyente, el Mauricio adulto que se despierta aparece como si fuera otra persona, es decir, el antídoto del “yo” de los primeros capítulos: “Su voz fuerte llegaba cargada de ansias y debilidades. A veces, al despertar de madrugada, me dirigía al sofá al que antes me llevaron mis pasos de sonámbulo, y de rodillas, los codos apoyados en el cobertor de plástico, rezaba para no ser él” (p. 140).

De alguna manera, el cambio de sujeto dentro del marco diegético aparece como la representación textual icónica de la ambivalencia que el adolescente suele vivir por estar en el intermedio, es decir, entre la infancia y la adultez.<sup>5</sup> La confusión del adolescente remonta justamente al hecho de que una nueva voz en muchos aspectos se le

---

<sup>5</sup> Al respecto, el mismo Villoro comenta: “[...] el adolescente que está cambiando de voz no sabe muy bien quién es; a su manera es dos personas, es todavía un poco niño y ya adulto, pero las dos personas coexisten en él. Lo más interesante para mí es que lo hacen de manera contradictoria, le dan órdenes opuestas, no se soportan; por eso la adolescencia es un momento tan problemático: nos odiamos como niños y nos odiamos como adultos, sin ser ninguna de las dos cosas” (Ramos, 2001: 75).

impone a su “yo” infantil. Dentro del adolescente se suele dar un diálogo conflictivo entre dos voces incompatibles del que tiene que intentar destilar una identidad unívoca, o sea “la sensación de ser uno mismo frente al mundo en general” (Stone y Church, 1980: 84). Sin embargo, de acuerdo con Stone y Church: “Muchos autores hablan de la “búsqueda de la propia identidad”, pero se trata, tanto de construir una identidad como de descubrir la que ya se tiene” (*ibid.*: 91). Esta observación resulta de gran importancia para el presente análisis del tiempo en la novela de Villoro por medio del desarrollo de su personaje principal: en el caso de Mauricio, la búsqueda de su propia definición consistirá en gran medida en la toma de conciencia de una identidad negativa ya adquirida a lo largo de su infancia.

El capítulo siguiente se dividirá en dos grandes partes: primero, para entender lo que es Mauricio, resultará imprescindible tomar en cuenta a varios de los otros personajes primordiales alrededor de él. La manera en que se distribuyen ellos (así como la posición que ocupa el mismo protagonista en esta red de relaciones interpersonales) será de gran trascendencia para la imagen que tiene de sí mismo. Luego, se evidenciará el vínculo entre esta distribución y el tema del espacio, ya que la autoconcepción del protagonista (es decir, esta identidad negativa ya señalada) en gran medida quedará fundamentada en el marco espacial al que pertenece, y hasta cierto punto se interrelacionará con la distribución genérica de algunos de los espacios fundamentales dentro del texto.

## La identidad negativa del protagonista

### Actividad masculina *versus* pasividad femenina

Una de las constantes dentro de la diégesis consiste en el hecho de que al protagonista antes que nada se le puede definir por lo que *no* es, o por lo que *podría* ser. Así, si bien es cierto que la postura pasiva de Mauricio constituye una de sus características principales, ésta antes que nada queda reforzada por el contraste entre el protagonista y los personajes masculinos más importantes alrededor de él. Al imponerse, éstos se destacan ante todo por definir al protagonista en un paralelismo por contraste, en el sentido de que sus acciones subrayan aún con más fuerza la pasividad con la cual aquél enfrenta (o mejor dicho, *no* enfrenta) las cosas. Ya desde el inicio del texto, esta oposición se explicita por el recuerdo del padre (que será el personaje masculino con mayor trascendencia para el desarrollo del mismo personaje) frotándose la espalda con el lado áspero de la toalla:

Mi padre siempre usó el lado rasposo de la toalla. Si algo definía su carácter era la furia para frotar y admirar su carne enrojecida; el vapor se disolvía en el espejo, mostrando a un hombre joven (en mi primer recuerdo debe haber tenido 28 años), con la toalla firmemente atada a la cintura, satisfecho de los músculos que en su particular código de valores significaban “estar vivo”. Había que mantener el cuerpo en guardia, rascarse

las sienas, darse un golpe estratégico en el pecho, usar agua fría. En la casa las toallas se planchaban hasta lograr un efecto de prensado. Al desdoblarse hacían ruido, y con ese rumor empezó mi historia general del mundo. Ignoraba casi todo, pero no que hubo una civilización con las manías paternas: Esparta (p. 15).

A estas manías paternas, se opone la laxitud del protagonista quien suele secarse con el lado suave de la toalla; un lado al que dentro del tejido textual corresponderá en gran medida la postura adoptada por el género femenino, y más en particular por la figura de la madre:

[...] Supongo que me seguí bañando porque mamá suavizaba toallas secretas para ella y para mí. Crecí del lado opuesto, algo que en la esotérica valoración de las telas familiares significaba dejarse llevar por la vida fácil, ceder a las presiones y a los gustos plácidos. Mucha miel de abeja, mucha televisión, muchos cojines en el sofá (pp. 15-16).

Esta metáfora es de suma importancia ya que anuncia una constante diegética en la que se opone la actividad del género masculino a la indolencia y el conformismo por los que se define el mismo protagonista (y que, cómo quedará claro más adelante, comparte con algunas de las mujeres de su entorno). En otros términos, la manera en que se dibujan los personajes masculinos resulta indispensable para llegar a un buen entendimiento de lo que es Mauricio, ya que es en el contraste que se da con ellos que reside la esencia de su propio ser.

### (1) El padre

Este contraste se establece antes que nada mediante la figura del padre, Jesús Guardiola, quien es el personaje masculino al que se opone tal vez con más fuerza el protagonista. Por esto mismo, el padre será uno de los iniciadores primordiales de la sistemática de la autodegradación que padecerá el protagonista en desarrollo. Al respecto, llama la atención que uno de los primeros recuerdos de Mauricio (y con el que abre la narración) consiste en haber atestiguado durante un temblor una escena de amor entre su padre y Rita, una de sus amantes:

Es difícil acomodar el exceso visual de la escena. Hay un traje de charro en una silla, un corbatín tricolor se extiende sobre un tapete de peluche, junto a unas sandalias *cherokees*; el aire huele a cuero crudo, a vagas monturas. Las nalgas de mi padre son perfectas, redondas, rojizas. Con furia, con minuciosa exactitud, *se hunde en la adorable Rita*, a 6.3 en la escala de Mercalli. Sus ojos tienen un brillo acerado, ciego. No advirtieron mi presencia, ni se enteraron del temblor. Cerré la puerta con cuidado. [...] La escena se me impone al barajar los años como *la dura impronta de la que todo deriva*. Sin embargo, fueron necesarias

muchas cosas para llegar allí. Un enredo de suplantaciones, silencios, valores entendidos, me llevó a contemplar la intimidad ajena (la mayor cercanía no fue visual; más que los cuerpos, me asombraron sus impensables ruidos). En ese umbral, sin saber por qué, *me sentí en total desventaja*: gordo, sucio, incapaz de dejar de comer hule con que forraba mis cuadernos, carne para las hormigas (p. 17, las cursivas son mías).

Esta escena debe su importancia al hecho de que constituye una primera muestra de la violencia simbólica masculina de la que se hará “víctima” Mauricio también. Al respecto, Pierre Bourdieu, en su estudio sobre la dominación masculina, señala que:

[...] el acto sexual en sí mismo está pensado en función del *principio de la primacía de la masculinidad*. La oposición entre los sexos se inscribe en la serie de las oposiciones mítico-rituales: alto/bajo, *arriba/abajo*, seco/húmedo, cálido/frío [...] *activo/pasivo*, móvil/inmóvil [...] Se deduce de ahí que la posición considerada normal es lógicamente aquella en la cual el hombre “toma la iniciativa”, “está arriba”. Del mismo modo que la vagina debe sin duda su carácter funesto y maléfico al hecho de que está pensada como vacío, pero también como *inversión* del falo, igualmente la posición amorosa en la que la mujer se coloca encima del hombre está explícitamente condenada en muchas civilizaciones (2000: 31-32, las cursivas son mías).

La importancia de esta escena se explica precisamente por el hecho de que se le impregna al protagonista el poder simbólico de la masculinidad (con su padre hundiéndose desde arriba en la amante). Es a partir de ahí que se instaura el tono del *Bildung* de Mauricio; un *Bildung* a lo largo del cual esta virilidad se le impondrá a Mauricio como un criterio para medirse (y degradarse) a sí mismo hasta el final del texto.

Se da una oposición entre un hijo pasivo y una figura paterna activa. Ya desde el inicio del texto, por medio de la metáfora de las toallas, la instancia narrativa explicita la distorsión entre Mauricio y su papá. A diferencia de su padre, aquél se representa como un testigo pasivo que sólo observa las cosas, esperando a que los hechos le sucedan. Esta concepción moral –“el lado suave de la toalla”– contrasta con el padre del protagonista –un arquitecto, partidario de la acción directa y hombre del instante:

Recogía los botones, los peines, los cerillos que perdía mi padre, y no los devolvía; los atesoraba en una caja plateada que había contenido galletas. Lo curioso es que él no se ocupaba de sus pérdidas. Nunca lo vi extrañar un objeto; se diría que perder algo era una prueba del impulso que lo guiaba; desprenderse del paraguas plegadizo o la tapa de una pluma era el resultado, el resto necesario, de su fricción con el ambiente (p. 30).

Jesús Guardiola es un personaje cuyo “carácter impositivo” (p. 19) se refleja ante todo en una fricción con el exterior: “Todo en él tendía a la fricción” (p. 22), y a la sombra del cual Mauricio, caracterizado por una inercia casi completa durante su infancia, y atrapado entre el pasado y el presente, o más bien entre un pasado estigmatizante y una ensoñación de la urbe al lado, se desvanece al no lograr ponerse en escena.

## (2) Carlos-Pancho

La gran pasividad de Mauricio también se refleja en el contraste con Carlos, el hermano mayor, que comparte el mismo carácter impositivo del padre:

Vivía para sudar con reglas y vitorear a sus equipos favoritos. Para colmo, [Carlos] me llevaba cuatro años excesivos; llegué a su vida como una criatura ilógica que se arrastraba por el tapete, y años después de la primera infancia me miraba con la misma extrañeza: yo odiaba los deportes, no quería atrapar víboras de agua, pasaba horas en la cama, con los pies apoyados en la pared, viendo el techo como una función impresionante (p. 39).

Al igual que el padre, Carlos se caracteriza antes que nada por su fricción con el ambiente. Como Jesús Guardiola, es un hombre de acción ante el cual se subraya la actitud conformista y aletargada de Mauricio. Si la cama se destaca como el lugar en donde a éste le gusta pasar la mayor parte de su tiempo, a Carlos le corresponde antes que nada el espacio exterior (es decir, fuera de la casa) en donde le resulta posible realizar su masculinidad (o virilidad).<sup>6</sup> Así, al hacerse un Amigo del Bosque, se apodera del espacio exterior con la misma rigidez con la cual el padre solía secarse usando el lado rasposo de la toalla:

[...] los Amigos luchaban cuerpo a cuerpo con la naturaleza, encarnaban un código viril donde el músculo adquiría rango ético: podían ser vencidos pero no derrotados. Carlos es de quienes se engrandecen cuando sobran insectos y falta comida, de modo que se convirtió en Amigo básico, pasó de una excursión a otra, nadó en pozas de lodo, durmió con la cabeza en una piedra, se volvió inmune [*sic*] a los mosquitos y alérgico a las abejas, una garrapata le pasó una enfermedad y se curó con un tratamiento de estiércol que parecía otra enfermedad (p. 93).

A esta fricción se opone la inmovilidad del protagonista cuya ‘actividad’ principal parece consistir en ‘engrandecerse’ al pasar su tiempo sin mayor esfuerzo, es decir, en dejarse llevar por esta “vida fácil” caracterizada por una abundancia de comida y cojines: “Yo pasaba horas en la cama, y en aquella aldea donde sobraban formas nefastas de

---

<sup>6</sup> Se volverá sobre el tema del espacio más adelante en este capítulo.

descargar calorías, mi cuerpo postrado podía confundirse con una búsqueda religiosa. Carlos me realizaba por contraste” (p. 136). En otros términos, resulta que la metáfora con la que abre la novela para dibujar al padre también cubre las manías fraternales, impulsadas por una hiperactividad y un deseo incontenible de dejarse valer. Como sucedía con el padre, para el protagonista, las divergencias con su hermano se convierten en un motivo para degradarse a sí mismo; Carlos es uno de los personajes masculinos ante el cual ninguna de las propias cualidades logra destacarse: “En términos generales [Carlos] me consideraba un desperdicio, lo cual no estaba muy lejos de la opinión que tenía de mí mismo. Cuando el Nausicaa siempre sobrecalentado vibraba rumbo a la ciudad, yo sabía que los desechos iban de regreso” (p. 40).

Esta misma oposición también se aplica a la relación que existe entre Mauricio y su amigo Pancho. Otra vez, mientras la actividad de éste parece indisociablemente vinculada con su fricción con el ambiente (y su impacto en él), la pasividad de Mauricio coincide con una parálisis que le impide lograr o cumplir con los anhelos que tiene: “A Pancho le interesaba una idea si con ella podía romper al menos un florero; estaba hecho para repercutir, para lograr algo tangible; en cambio, yo sólo parecía capaz de disfrutar las cosas en su ausencia” (p. 74). Además del padre y Carlos, Pancho aparece como un personaje masculino que se impone al protagonista. Por eso constituye otro de los iniciadores principales de esta concepción negativa que éste va desarrollando de sí mismo, de esta sistemática de la autodegradación ya señalada. De acuerdo con Blanca Castilla: “Indudablemente la pasividad comporta negatividad e inferioridad respecto a la actividad. Manifiesta falta de impulso propio y, en última instancia, falta de libertad” (2004: 94). Así ocurre en el personaje principal del texto de Villoro: a la sombra de los personajes masculinos, antes que nada se subrayan los propios defectos arraigados en una pasividad que sólo parece apta para ser degradada ante la huella de lo masculino en su manera de ver al mundo y a sí mismo.

### (3) El desarrollo sexual

Uno de los ámbitos en donde con más claridad se destaca la postura pasiva y este sentimiento de inferioridad (causado por esta falta de impulso propio a la que se refiere Castilla) es el desarrollo sexual del personaje (que se comentará más en detalle en el próximo capítulo). Así, la manera en que Mauricio se opone a los demás personajes masculinos ya citados también queda ilustrada en la forma en que se convierte en el testigo de primera fila de la actividad sexual de los varones alrededor de él. De acuerdo con Bourdieu:

La virilidad, incluso en su aspecto ético, es decir, en cuanto que esencia del *vir*, *virtus*, pundonor (*nif*), principio de la conservación y del aumento del honor, sigue siendo indisociable, por lo menos tácitamente, de la virilidad física, a través especialmente de las de-

mostraciones de fuerza sexual –desfloración de la novia, abundante progenie masculina, etc.– que se esperan del hombre que es verdaderamente hombre (2000: 24).

Desde esta perspectiva, la virilidad masculina de la que se hace testigo infinitas veces Mauricio se convierte en otro motivo para degradarse a sí mismo (por no cumplir con esta pauta de masculinidad señalada por Bourdieu). Otra vez, parece ser la figura del padre por medio de la cual se ejemplifica con más claridad la oposición ya señalada. Jesús Guardiola, al que Mauricio suele acompañar durante toda su infancia (y parte de su adolescencia), engaña a su esposa con un sinnúmero de mujeres. Por eso mismo, da muestra de uno de los rasgos más típicos del macho mexicano prototípico señalados por Roberto Navarro Arias. Según éste, “[...] el trato [del macho] con las mujeres está matizado por un afán de conquista sexual, como prueba de su virilidad. Las relaciones con las mujeres deben limitarse al intercambio sexual y no tienen por qué incluir apego ni ternura” (2004: 19). Si bien es cierto que Jesús Guardiola (descrito curiosamente por la instancia narrativa “como decapitador múltiple” (p. 21) de mujeres) en la novela se caracteriza por ser activo y por friccionar con el ambiente, cabe insistir en el hecho de que gran parte de esta fricción se exterioriza mediante su virilidad sexual, desarrollándose precisamente en el ámbito de sus relaciones extramatrimoniales.

Para el padre, la compañía de Mauricio niño se convierte en un pretexto para salir de la casa que es, como quedará claro más adelante, territorio maternal. Si bien es cierto que Mauricio en general se destaca por su pasividad, es sobre todo durante las salidas a la urbe (anhelada) que la relación padre-hijo se convierte en la de hombre de acción-testigo:

Cuando pronunciaba mi nombre al salir de la casa sabía que cambiaríamos de mujer. “Mauricio” era el protocolo de una conquista. En las primeras citas repetía mucho el apodo que me puso en la cuna y que resultó una profecía: *Panza*. Lo decía como para que me acostumbrara a estar ahí, con la nueva pelirroja; luego me convertía en un testigo algo anónimo y llegaba el momento en que ellos eran tan naturales como si yo no existiera (p. 20).

Es como si la mayor contribución a la relación con su padre consistiera en el mero hecho de “estar ahí”, y en observar cómo su padre se dibuja cada vez más firmemente como el macho mexicano, “decapitando” mujer tras mujer. Es sobre todo mediante estas demostraciones de fuerza sexual señaladas por Bourdieu que el padre suscribe su caracterización como el hombre potente y viril ante el cual Mauricio no logra realizarse como ser masculino, paralizado en su rol de testigo; es decir, ante el cual se acentúa su propia impotencia. Así, ante Verónica, el personaje femenino que más que ninguna mujer despierta el interés del personaje, no tanto por un deseo sexual sino más bien, como

quedará claro más adelante, por reflejar la esencia de su propio ser (o sea, su pasividad), Mauricio se siente impotente:

Ante Verónica carecía de palabras. Sus tobillos flacos y sus calcetines vencidos me llenaban de apuros. Yo era una planicie. Una hoja en blanco. Una boca perdida. El que comía hule y estaba lleno de hormigas. En cambio, las pasiones paternas avanzaban con una intensidad sin sobresaltos, y esto me hacía quererlo más. Era firme, no le llegaban traidoras lágrimas a los ojos; estaba tan cerca de él que su egoísmo me parecía una forma de protección (p. 20).

Queda claro que la autodegradación del personaje va a la par de una idealización del otro, en este caso del padre. A lo largo del texto, como se evidenciará en el último capítulo del análisis, esta relación con el padre cambiará a medida que Mauricio va creciendo; algo que tendrá algunas repercusiones fundamentales en el desarrollo del mismo personaje.

La pasividad con la cual éste madura sexualmente también se subraya por el contraste que se establece con los dos otros personajes masculinos ya mencionados: Carlos y Pancho. Aquél, al igual que su padre, canaliza gran parte de su energía vía las relaciones sexuales que entabla de manera impulsiva e inconsiderada:

A diferencia de Pancho, que se hacía el interesante dejando inconclusas las historias, Carlos era incapaz, no sólo de adornar una anécdota, sino de saber que la estaba contando. En forma pedregosa dijo que le fascinaba una puta; habló con cautivante desprecio del cuerpo enfermo que no podía dejar. Y en la noche, con su linterna de ex Amigo del Bosque, le mostró a Mauricio su pene lastimado y el goteo que le solidificaba los calzones. Gracias a Carlos, yo era un santo comparativo (pp. 136-137).

Como el padre, para el protagonista Carlos aparece como un punto de referencia para definirse a sí mismo por contraste, es decir según esta sistemática oponiendo la actividad masculina a su propia pasividad.

Lo mismo vale para el personaje de Pancho. Éste, además de ser de suma importancia por su propia conducta sexual ambigua (es decir por ser bisexual) para el despertar de las tendencias sexuales del mismo protagonista, otra vez le condena a Mauricio al margen, al convertirlo en el testigo del éxito que tiene con hombres y mujeres, incluso con el vulcanizador de la colonia, que despierta el deseo sexual tanto en Mauricio como en Pancho:

Un acontecimiento central de mi infancia fue crecer junto a un amigo que vivía para excitar al prójimo. No he conocido a nadie que ejerza una atracción tan unánime. A

nuestro Vulcano le gustaban las mujeres expansivas que al entrar a un almacén escogían los vestidos con más flores (los sábados en la noche regresaba del brazo de una morena de vestido color piña, con hojas estampadas en las nalgas y los pechos). Pero también le gustaba Pancho (p. 27).

Éste, al “disfrutar del efecto que causaba en los demás” (p. 37), funciona como un espejo en el cual sólo se reflejan los propios defectos. Cuando Mauricio y Pancho se encuentran en el taller del vulcanizador, otra vez, Mauricio se convierte en el testigo de los actos sexuales del otro:

En nuestras narices infantiles, afectas a los héroes entallados, el aire olió a carbones magníficos, a la oscura sustancia de los gigantes. [...] Sin decir palabra, el vulcanizador se bajó el pantalón. Nos mostró el sexo, un sexo enorme y enrojecido de tanto acercarse a los fuegos. Pancho y yo nunca habíamos visto nada más hermoso. Aquella verga nos tenía hipnotizados. Sentí un vacío en el estómago, los labios me temblaban de pánico y fascinación, pero de nada sirvió tanto nerviosismo. Las manos gruesas acariciaron el pelo de Pancho y fue mi amigo quien posó sus labios impecables en el pene y lo chupó despacio, como si fuera un experto en la tarea. Se interrumpió un momento antes de que Vulcano eyaculara y el semen salió disparado a la pared, al auto deportivo que soportaba a dos rubias desnudas. Aquel tiro de guerra nos fascinó pero Pancho no quiso regresar allí, o al menos no regresó en mi compañía (p. 28).

A partir de este instante clave durante la infancia, Mauricio se encuentra de forma irremediable a la sombra de su amigo. Poco a poco, se convertirá en el “confidente erótico” (p. 174) de Pancho cuya belleza no hace nada más que subrayar sus propios defectos. Otra vez, como ya era el caso con el padre y el hermano, Mauricio no logra establecer una relación recíproca con uno de los polos masculinos más pronunciados de su entorno. La amistad con Pancho no resulta ser nada más que una relación de subordinación, en la cual Mauricio se halla a la sombra del otro; una relación que a pesar de la envidia y el odio que a veces resiente no logra romper o al menos invertir:

Recordé su éxito con Vulcano y dejé de verlo por un tiempo. La envidia que normalmente me daba estar junto a ese nombre que mamá no podía pronunciar sin añadir “tan chulo” en dos golpes asmáticos, se transformó en un odio parejo, que se alimentaba de sí mismo (pp. 37-38).

La amistad con Pancho tendrá repercusiones en el desarrollo de Mauricio hasta el final del texto: a pesar de este odio que le inspira Pancho en reiteradas ocasiones, Mauricio siempre volverá a él, incapaz de extraerse a esta atracción que su amigo ejerce en él.

En resumen, ante los personajes masculinos, Mauricio tiende a autodegradarse, al no encontrar las cualidades masculinas –las propias del lado rasposo de la toalla– en sí mismo.<sup>7</sup> Es decir, se juzga a sí mismo en términos constituidos desde el punto de vista de los que se le imponen. Es en este aspecto que radica la autodegradación que sufre así argumenta Bourdieu:

Los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales. Eso puede llevar a una especie de autodepreciación, o sea de autodenigración sistemáticas, especialmente visible [...] en su adhesión a una imagen desvalorizada de la mujer. [...] o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto (2000: 51).

Al no cumplir con los criterios de la masculinidad tal como su entorno se los impone, no es de extrañar que durante toda la novela, el personaje se acerque más al polo femenino, hasta identificarse con él.<sup>8</sup> Esta identificación se explica antes que nada si se compara la actitud del propio protagonista con la manera en que algunas de las mujeres en el texto se afligen ante el hombre. Como se advertirá a continuación, los personajes femeninos primordiales que rodean a Mauricio se caracterizan al igual que él por cierto grado de pasividad; una pasividad que hasta hoy en día en muchas sociedades se considera como uno de los rasgos típicos del género femenino. Al respecto, el filósofo español Julián Marías en su estudio *La mujer en el siglo XX* indica lo siguiente: “[...] a la mujer corresponde la expectativa; frente a la iniciativa del hombre, la mujer tiene una actitud de resistencia o de huida. Parece que esto es pasividad” (1980: 105). Bourdieu a su vez considera la pasividad como una de las formas de violencia suave, casi invisible a veces, que las mujeres oponen a la violencia física o simbólica ejercida sobre ellas por los hombres (2000: 47-48). Desde esta perspectiva, la pasividad de Mauricio podría ser su respuesta a la manera en que los hombres se imponen a él. Ante la actividad masculina, Mauricio tiende sistemáticamente

---

<sup>7</sup> De alguna manera, también es la actividad masculina con la que el protagonista logra llenar y dar sentido a su existencia de “testigo algo anónimo” (p. 20). Un ejemplo: “Nunca cuestioné las duplicidades de mi padre, en gran parte porque mi propia vida hubiera sido siniestra sin ellas, [...]” (p. 51). En otros términos, en el texto, la degradación de sí mismo irónicamente suele coincidir con una idealización del otro, en este caso, del padre.

<sup>8</sup> Asimismo, ya cabe advertir que Mauricio tendrá su primera experiencia sexual con un hombre, durante los primeros años de su adultez. El desarrollo sexual del protagonista quedará comentado más en detalle en el capítulo siguiente.

a retirarse al margen para convertirse en el testigo de la iniciativa de los personajes varones cercanos a él.<sup>9</sup> En otras palabras, por medio de esta pasividad, se adhiere a una de las formas de comportamiento que las mujeres suelen oponer a las muestras del poder simbólico ejercido sobre ellas por los varones; una pasividad de la que dará muestra antes que nada la mamá en su calidad de esposa victimizada.

#### (4) La madre

El personaje de Cristina Ferrán, la madre, se presenta como la mujer mexicana prototípica que se desvanece a la sombra de su esposo que sí logra ponerse en escena al buscar activamente, y desde el margen de la ciudad de México, la fricción con el ambiente. Responde ampliamente a uno de los rasgos más característicos de la mujer mexicana descrito por Navarro Arias; el que consiste en “buscar seguridad apegiándose a un hombre (padre, esposo, hijo, hermano, maestro o sacerdote), más no dentro de sí mismas” (2004: 12) y que se traduce precisamente en la adopción de “conductas sumisas, pasivas y resignadas” (*ibid.*: 19) ante lo masculino:

Mamá estaba a su lado en espera de los muros que la protegieran y en cierto sentido la ubicaran en la vida; lo demás tenía un valor secundario. Hay que decir que su insistencia en la casa propia carecía de veleidades escenográficas, su mente era ajena a los lujos, el cultivado confort de las revistas de diseño, los colores del papel tapiz; amaba a su marido con una confianza de pionera; él alzaría la trave, haría la chimenea, la puerta para salir al mundo (*ibid.*: 22).

La figura de la madre se destaca precisamente al no destacarse; no logra dimensionarse con su esposo al lado. Cristina Ferrán es la mujer que sufre, y será precisamente por este rasgo que Mauricio siente reconocerse en ella (a pesar de que las instancias textuales en donde el narrador se pronuncia sobre su madre suelen distinguirse por ser bastante negativas). Por medio de una idealización obsesionada de lo que perdió (es decir, el anterior nicho ecológico de la familia, ubicado en el centro), se paraliza cada vez más en un pasado que degrada al ver su propio futuro roto:

En las comidas, mi padre evitaba hablar de Roma para impedir que la antigua colonia volviera a nosotros como un edén abandonado. En cambio, mamá recitaba las cuatro letras al derecho y al revés, con sostenida pasión. Su tristeza, su futuro roto, otorgó a

---

<sup>9</sup> Así, entre muchos ejemplos, llama la atención cómo a la actividad de construir del padre (en su calidad de arquitecto), se opone la huida de Mauricio entre su colección de basuras: “Cuando mi padre empezaba con sus peroratas de gurú nacionalista, yo corría a refugiarme en mi colección de basuras” (p. 48).

aquel barrio una condición de dorada antigüedad. Se diría que en otro tiempo vivimos junto a la columna de Trajano, a orillas del Tíber, rodeados de las siete colinas de fábula. “Roma” era el nombre, eterno y convulso, del sitio que perdimos. Las depresiones de mamá lograron que una zona que en el mejor de los casos aspiraba a ciertos triunfos *art nouveau*, se transformara en tierra clásica (*ibid.*: 32).

Como quedará expuesto más adelante, si bien al padre le corresponde mayoritariamente el espacio exterior de la urbe, a la mamá le corresponde el espacio interior de “la casa junto al campo” (*idem.*); expulsada de la colonia Roma por el terremoto de 1957, se convirtió en “la mujer desesperada y sin chiste” (*idem.*) ante la cual su hijo Mauricio siente una “piedad agraria”, al verla “fracasa[r] como se fracasa en un llano” (p. 41). La maternidad (y de manera paralela, la feminidad) dentro de la diégesis se inscribe en un discurso del sufrimiento y del dolor. Son el sismo y la mudanza siguiente a Terminal Progreso que refuerzan a Cristina Ferrán en su rol genérico de mujer sufrida: “De haber tenido afición al cine, le hubiera sacado buen provecho a su papel de *esposa sufrida*, pero sólo se le ocurrió fumar y tomar el tranvía dos veces a la semana para deprimirse en la terapia” (p. 41, las cursivas son mías). En relación a eso, Octavio Paz considera el sufrimiento como una de las maneras en que la mujer mexicana logró compensar el mal que inevitablemente radica en su anatomía “abierta”. Así, según Paz, “[l]as mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su “rajada”, herida que jamás cicatriza” (2007: 165). Continúa:

Ni la modestia propia, ni la vigilancia social, hacen invulnerable a la mujer. Tanto por la fatalidad de su anatomía “abierta” como por su situación social –depositaria de la honra, a la española– está expuesta a toda clase de peligros, contra los que nada pueden la moral personal ni la protección masculina. El mal radica en ella misma; por naturaleza es un ser “rajado”, abierto. Más, en virtud de un mecanismo de compensación fácilmente explicable, se hace virtud de su flaqueza original y se crea el mito de la “sufrida mujer mexicana”. El ídolo –siempre vulnerable, siempre en trance de convertirse en ser humano– se transforma en víctima, pero en víctima endurecida e insensible al sufrimiento, encallecida a fuerza de sufrir. (Una persona “sufrida” es menos sensible al dolor que las que apenas sí han sido tocadas por la adversidad). Por obra del sufrimiento, las mujeres se vuelven como los hombres: invulnerables, impasibles y estoicas (2007: 174).

En el texto de Villoro, Cristina Ferrán responde más que ningún otro personaje femenino a este arquetipo social descrito por Paz. Es una mujer infeliz cuya pasividad se traduce en un sufrimiento encallecido y solitario:

En ocasiones, al entrar a la cocina, sorprendía a mamá llorando. Por las aletas de cristal translúcido, encargadas de ventilar los guisos, ella miraba un trozo de Terminal Progreso.

Sin embargo, no era ése el motivo de sus lágrimas, o sólo lo era en parte. Me conmovía verla en su camisón color tuna, con encajes en los hombros y botones gruesos al frente, una prenda para que una mujer muy ingenua se sintiera “reina de la noche”. Sus labios, tan parecidos a los míos, vibraban como aquejados por la fiebre, por uno de los virus que había en su tierra y que en dos días aniquilaban al ganado. Lloraba sin saber que la miraban; sufría, y yo tenía parte de la culpa (p. 36).

En la percepción del personaje, gran parte de este sufrimiento maternal, se la atribuye a sí mismo por haber nacido en el año del terremoto que provocó la mudanza de su familia del centro hacia la periferia de la ciudad de México. Así, la identificación por parte del protagonista con su madre en gran medida se remonta a un sentimiento de culpabilidad por concebir a sí mismo como una de las causas de la desgracia de su familia (y sobre todo de su madre):

[...] El temblor de 1957 era la causa de nuestra desgracia. Esta secuencia significaba que el auténtico aguafiestas de la familia era yo; nací el año en que las placas telúricas se desplazaron unos centímetros y el corazón de la ciudad padeció un cataclismo que, aunque no fue fatal, tuvo su carga simbólica; en Paseo de la Reforma el Ángel de la Independencia perdió la orientación y voló en picada, como un anticipo de la inversión celeste que ocurriría en los próximos años (en las noches de esmog, el Ángel entendería que las estrellas estaban abajo). Vivíamos en la colonia Roma y durante el sismo un edificio se recargó en nuestra casa. Mamá, que *por mi culpa* padecía de depresión *postpartum*, cayó en un delirio de fin de mundo (p. 31, las cursivas son mías).

Por este sentimiento de culpa que su madre le iba inculcando desde niño, para Mauricio, es como si todo lo malo, antes que nada la derrota de su madre, empezara cuando nació él. Es la mudanza a la colonia Terminal Progreso que hizo de Cristina Ferrán la mujer languideciendo en una nostalgia terrible; dentro del marco periférico de la ciudad de México, su existencia se reduce al acto de sufrir de una manera desesperada y silenciada. Entre los cuatro muros de la casa, padece la vida como si fuera una enfermedad. Asimismo, resulta interesante señalar aquí el paralelismo entre la (pequeña) historia de Mauricio y la (gran) historia de la ciudad de México.<sup>10</sup> Si el protagonista vincula el terremoto de 1957 con su propio nacimiento y de manera paralela con la desgracia de su familia (y antes que nada de su madre), el sismo también podría ser analizado como un momento simbólico en la historia de la capital mexicana, al representar

---

<sup>10</sup> Se elaborará más este paralelismo en el último capítulo del análisis (en donde se comentará la estructura circular del relato, con el lazo entre el sismo de 1985 y el ‘renacimiento’ del protagonista en plena ciudad).

el despliegue de la modernidad que hizo que la ciudad de antemano se convirtiera en la desgracia urbana de hoy, en este monstruo urbano posapocalíptico que excede cualquier imaginación.

Al no lograr manifestarse o ponerse en escena al lado de los personajes masculinos impositivos (es decir, al sufrir la violencia simbólica ejercida por los hombres), Mauricio va identificándose con este modelo de comportamiento femenino (del que la madre, en su calidad de mujer sufriendo, constituye el prototipo)<sup>11</sup> hasta desarrollar él mismo una tendencia muy marcada al sufrimiento. Con una masculinidad que le conduce a degradarse a sí mismo, la postura de las mujeres en su calidad de víctima se convierte en un punto de referencia para conformarse con su propia existencia aletargada dentro de la colonia periférica Terminal Progreso. Esto se exterioriza con claridad en la fascinación que le inspira el personaje de Verónica, una chica de su colonia que estuvo en coma después de que la atropelló un carro (un accidente del que había sido testigo el propio Mauricio):

Me divertían las alternancias que complicaban mi vida sin mayor esfuerzo. Comparaba con cuidado a las amantes de mi padre pero no sentía atracción por ellas. *Mi idea de la belleza femenina tenía que ver con el sufrimiento*. Los ojos de Verónica eran maravillosamente *tristes*, como si estuviera presa ante un espectáculo que no deseaba atestiguar. [...] Bastaba ver su rostro pálido, sus ojos negros, su vestido azul marino, de tela barata y gruesa, para saber que la iban a operar, que se rompería otro hueso, que perdería sangre, *que amarla sería sufrir mucho* (p. 23, las cursivas son mías).

Si dentro del texto la belleza masculina se relaciona con la perfección (corporal) (acuérdesse de cómo las “nalgas perfectas” del padre y la belleza de su amigo Pancho para el personaje antes que nada subrayaron los propios defectos, constituyendo de esta forma iniciadores de esta sistemática de la autodegradación), en su concepción (conforme a esta conversión de ídolo en víctima descrita por Paz), la belleza femenina se asocia con el dolor y el sufrimiento a tal punto de que Verónica, una mujer paralizada en su cama, se convierte en su ideal de esta belleza:

---

<sup>11</sup> Sin embargo, no es la única. Como se mencionó anteriormente, el género femenino dentro de la diégesis se asocia al sufrimiento y al dolor. Hay los ejemplos de Rita, la única amante de la que sí se enamoró el padre y quien también responde a esta constante diegética que vincula lo femenino con el sufrimiento: “[...] A mí me atraían poco esos lugares (salvo el restorán con cascada) en los que Rita se divertía hasta fracturarse, encajarse una cuña de madera, abrirse las manos con el hilo de nylon. Le gustaba mucho hablar de sus heridas; en su caso, el dolor era un riesgo deportivo” (p. 50); o el de Clarita Rendón quien “sufría su aislamiento” (p. 93) en su casa cerrada en el centro de la ciudad”.

Verónica me gustaba como tragedia. Ella afianzó mi aprecio por la belleza desmejorada. En los comerciales de remedios contra la gripe disfrutaba la parte negativa, cuando los modelos estornudaban con ojos hinchados, labios resecos, narices afligidas, voces rotas, infinitamente superiores a la banal alegría con que se aliviaban. Amaba a Verónica como se ama un estilo, una abstracción dolorosa que se extendía en la cama (p. 26).

Si bien es cierto que la madre, en su calidad de esposa sufrida y abnegada incorpora de manera más destacada el papel genérico (o femenino) de mártir, la identificación por parte de Mauricio va a la par de cierto repudio y vergüenza hacia ella (en el sentido de que le inspira sentimientos contrarios a los que coinciden con el proceso de identificación; algo que se exterioriza entre otras cosas por medio de la culpa que resiente ante la madre y la manera en que idealiza al padre). Al contrario, Verónica parece funcionar más bien como un reflejo de la esencia de la manera en que Mauricio se desarrolla, al encarnar los ideales del protagonista. Al haberse puesto en coma, es como si se convirtiera en un espejo humano de la figura del propio personaje (esta vez no por este paralelismo por contraste, sino por semejanza). Paralizada en su cama, simboliza la existencia del mismo Mauricio, estancado dentro del tiempo y espacio de Terminal Progreso. Pasa su tiempo imaginándose cómo Verónica, la Bella Durmiente de su colonia, “[seguía] creciendo” (p. 25) en su sueño que parece infinito:

[...] Los dedos cada vez más largos, los zapatos que ya no le quedaban medían la vida que se iba. Pasé horas imaginando sus cosas, sus muebles, sus ropas desmayadas; con indecible torpeza, pues conocía mal sus pertenencias y apenas captaba las variaciones entre una decoración y otra. En mi mente su cuarto se llenaba de triques con los que pretendía darle relieve; sillas y juguetes imperfectos que aguardaban el momento de volver a lastimarla. Me sentaba en la banqueta frente a su casa, chupando un caramelo con curiosa intensidad, como si chupar me apartara del delirio (p. 25).

La identificación por parte del protagonista con el género femenino llega a tal punto de que el sufrir por Verónica se le ofrece como si fuera un deber moral. Es antes que nada vía la figura de Verónica que se manifiesta esta “fuerte tendencia [de Mauricio] al autocastigo e incluso al masoquismo” (García, 2005: 220). Al sentirse vinculado con las mujeres (o al menos con las primordiales) de su entorno, el masoquismo se le ocurre como una manera para consolidar este lazo, y a la vez podría ser, de acuerdo con Paz, la forma para trascender su propia condición femenina:

[...] Gracias al sufrimiento, y a su capacidad para resistirlo sin protesta, la mujer trasciende su condición y adquiere los mismos atributos del hombre (2007: 174).

Es decir, para Mauricio, es como si el sufrimiento fuera el camino para acercarse a una masculinidad ante la cual sólo se siente impotente (y al mismo tiempo la manera para contrarrestar esta sistemática de la autodegradación a la que tiende a someterse):

Durante un tiempo pensé que un sacrificio de mi parte ayudaría a Verónica. Abandonar algo que me gustara era una forma de sufrir por ella, de repartir el dolor hasta que Dios se apiadara de nosotros. Hice una lista de los alimentos cuya ausencia me perjudicaría pero no prescindí de ninguno. La palabra del momento era “ósmosis”. Lo que pasaba de golpe, sin esfuerzo alguno, recibía ese nombre que armonizaba con los ovnis. Confíe en que un acceso de ósmosis me llevara al sacrificio o despertara a Verónica. La cara seca y triste del padre de Verónica revelaba que todo seguía igual. En el espacio exterior y en las profundidades marinas pasaban cosas repentinas, entre nosotros sólo los ajolotes parecían dignos de ósmosis” (pp. 45-46).

### Dos arquetipos mexicanos: el Valiente *versus* la Oveja<sup>12</sup>

Por medio de esta distribución genérica de los personajes primordiales alrededor de Mauricio, el texto da muestra de la oposición entre dos de los arquetipos más fundamentales de la sociedad mexicana; dos formas de lo mexicano a las que hace alusión el mismo texto:

Una de las pocas cosas que aprendí en esa etapa en que él buscaba dejar el restirador de dibujante para encargarse de un proyecto, fue que el Valiente y la Oveja eran formas básicas de lo mexicano. En las barajas y los tableros de la lotería, el Valiente sostenía un cuchillo ensangrentado: el valor exigía matar de cerca. Cuando una feria llegó a Terminal Progreso, mi padre nos llevó a jugar lotería; en la casilla del Valiente, tapé el cuchillo con mi frijol, la sangre que seguramente venía de alguna oveja (p. 49).

No hay duda de que dentro de la sistemática del texto, esta oposición entre el Valiente y la Oveja debe entenderse según la conceptualización genérica que se ha legalizado a lo largo de la historia en la sociedad *androcéntrica* –un término que debemos a Bourdieu– de México, en donde, como aduce Navarro Arias, las “mujeres han desarrollado profundos sentimientos de impotencia ante el mundo opresor” (2004: 1) masculino; una sociedad en la cual el fenómeno del machismo sigue siendo muy arraigado en una tradición que se remonta a la época de la Conquista. De acuerdo con la historiadora Araceli Barbosa Sánchez, “quizá el arquetipo más representativo en la tradición católica (que traían los conquistadores españoles) es la imagen de la virgen-esposa, antagonista de

---

<sup>12</sup> Una parte de este apartado proviene de mi ensayo “El rinoceronte” de Juan José Arreola: la derrota alegórica del déspota masculino y de la sumisión de la mujer. Eudave (2010: 85-98).

la prostituta y perversa” (2000: 79). O como señala Héctor Serrano Barquín, siguiendo el ejemplo de Graciela Hierro, es precisamente en este arquetipo cristiano que se fundamenta “la concepción medieval que confería a las mujeres un estatus de inferioridad en cuanto a su ser y a su valer” (2004: 17); un estatus que dentro del texto de Villoro queda asociado a la figura de “la Oveja” (y al que se opone el hombre macho en su calidad de “Valiente”). Es decir, estas dos formas a las que se refiere el narrador deben entenderse según el mismo criterio que permite trazar la distribución genérica de los personajes fundamentales, en la que se opone la actividad del género masculino a la pasividad del femenino (con la mamá de Mauricio llevándose la palma en su calidad de esposa abnegada).

En el tejido textual, la oposición entre estos dos arquetipos se da con más fuerza dentro del marco familiar del protagonista. La familia de Mauricio se destaca como un sistema social desequilibrado fundado en estos dos arquetipos de la sociedad mexicana. Aunque el protagonista se encuentra entre estos dos polos, se acerca más al de la madre, al compartir con ella los sentimientos de impotencia ante el género masculino (y más en particular ante el padre):

#### (Madre-Mauricio)-Padre

Al respecto, cabe señalar la concepción de la familia de David R. Shaffer (él mismo basándose en la teoría de Jay Belsky (1981) como sistema social. Según él, “las familias son sistemas sociales complejos, es decir, redes de relaciones recíprocas y alianzas que evolucionan en forma constante y son afectadas en gran medida por la comunidad y por influencias culturales” (2000: 559). Luego añade:

La perspectiva de los sistemas sociales también destaca que todas las familias están incrustadas dentro de contextos culturales y subculturales más grandes y que el nicho ecológico que ocupa una familia (por ejemplo, la religión de la familia, su posición socioeconómica y los valores que prevalecen dentro de una subcultura, una comunidad o incluso un vecindario) puede afectar las interacciones de la familia y el desarrollo (*ibid.*: 561).

Dentro del nicho ecológico de la familia del protagonista (la colonia Terminal Progreso), los valores responden a estos criterios de género que oponen la pasividad y el sufrimiento de lo femenino a la actividad y la fricción de lo masculino en sus calidades respectivas de Oveja y Valiente. En el contexto social del joven protagonista, se reproducen las identidades genéricas socialmente consolidadas por la cultura patriarcal en México. Y es precisamente a la luz de esta reproducción que se constituye la identidad de Mauricio. Éste también se identifica con la forma de la Oveja al degradarse a sí mismo frente a los hombres de su entorno. Como se comentará en el último capítulo del

análisis, esta identificación sólo se explicitará al final del texto, hasta uno de los últimos enfrentamientos entre el padre y Mauricio. Así, la relación que establece Mauricio con la masculinidad (y antes que nada con su padre) y la manera en que cambia será de gran importancia para nuestro análisis del protagonista en desarrollo. Asimismo, resultará imprescindible para entender su despertar al final del texto cuando romperá precisamente con este yugo de víctima y testigo.

### **La distribución genérica (arquetípica) de los espacios: el exterior *versus* el interior**

Las oposiciones (genéricas) señaladas también se repercuten en la distribución de los espacios primordiales dentro del texto. De acuerdo con Bourdieu:

Las divisiones constitutivas del orden social y, más exactamente, las relaciones sociales de dominación y de explotación instituidas entre los sexos se inscriben así, de modo progresivo, en dos clases de hábitos diferentes, bajo la forma de *hexeis* corporales opuestos y complementarios de principios de visión y de división que conducen a clasificar todas las cosas del mundo y todas las prácticas según unas distinciones reducibles a la oposición entre lo masculino y lo femenino (2000: 45).

Esto se traduce en el texto de Villoro entre otras cosas en el hecho de que conforme a la tipificación patriarcal de los personajes, también se da una separación entre los espacios que corresponden respectivamente a los personajes masculinos y femeninos.

Dentro de la diégesis, los hombres sobre todo parecen estar inscritos en el macrocosmos del espacio exterior; un macrocosmos en donde les resulta posible friccionar y realzar su masculinidad de una u otra forma. Se pueden aducir los ejemplos de Carlos que suelen realizarse durante sus excursiones en el bosque o en los canales de Xochimilco o del padre arquitecto que sale a la ciudad para sus conquistas sexuales. Al contrario, a las mujeres les corresponden mayoritariamente los espacios clausurados (y más en particular el microcosmos de la casa) para vivir su condición de género sufrido: 1) esto se ejemplifica claramente mediante el personaje de Clarita en cuya casa cerrada en el centro de la ciudad Mauricio pasa sus meses de vacaciones a finales de su infancia; 2) la Bella Durmiente Verónica que crece en su sueño entre las cuatro paredes de su cuarto; 3) la casa “contradictoria” (p. 51) de Rita (y más en particular el vestidor, el “sitio favorito” (p. 52) de Mauricio) compuesta de dos pisos; 4) la madre cuyo terreno casi exclusivo comprenderá la casa (y dentro de ella, la cocina) dentro del marco rural de Terminal Progreso. O mejor dicho, son muy pocos los personajes femeninos que logran cruzar esta línea entre sus microcosmos clausurados y el macrocosmos del mundo real.

Resulta interesante indicar cómo a esta oposición genérica de cierta manera le corresponde la que se señaló en el capítulo anterior entre el adentro y el afuera. Ésta parece obedecer a los mismos criterios de género, justamente mediante los polos genéricos más pronunciados del entorno de Mauricio: los dos padres. Cabe recordar que la oposición entre el interior y el exterior en el caso de Mauricio y de la novela correspondió sobre todo a la que se dio entre la periferia (y más en particular la colonia aislada y rural Terminal Progreso) y el centro de la ciudad. Ahora bien, esta oposición se vincula con la manera en que la madre y el padre se oponen el uno al otro (con Mauricio en el intermedio): mientras la madre está inscrita en el campo de lo interior (es decir, el entorno de Terminal Progreso, con la casa siendo el centro del territorio maternal), al padre, en su calidad de hombre de acción que fricciona con el ambiente, le corresponde el espacio exterior, el afuera, o sea, el espacio urbano tan anhelado por el protagonista:

Madre (campo/adentro)- Mauricio-Padre (ciudad/afuera)

Esta distribución tendrá repercusiones trascendentales en dos planos: 1) le permite (por medio de la figura paterna) al niño personaje pasivo y estancado dentro de Terminal Progreso acceder de alguna manera a su deseo de pertenecer; un deseo al que recurre el personaje para llenar la vacuidad del marco en el cual le tocó crecer; 2) será imprescindible para entender la languidez existencial<sup>13</sup> de la que se hará progresivamente víctima el personaje según su propio desarrollo; una languidez que radicarán en su incapacidad de romper a lo largo de la adolescencia con lo que ha sido hasta entonces (es decir, con esta identidad negativa de testigo pasivo exiliado del centro) y la conversión inminente de este deseo infantil en algo insoportable.

### Mauricio niño entre la madre y el padre

Es por medio de los personajes de los padres que se repite dentro del marco familiar la oposición que se dio en el plan del espacio entre el adentro de Terminal Progreso y el afuera de la urbe. Así, mientras al padre le corresponde el espacio exterior de la ciudad en expansión,<sup>14</sup> a la madre le corresponde más bien el marco rural y aislado de Terminal Progreso, y dentro de éste, el espacio cerrado de la casa; una correspondencia que se hará cada vez más clara según el desarrollo del mismo Mauricio. Si la ciudad se presenta como el macrocosmos en donde al arquitecto Jesús Guardiola le resulta posible ponerse en escena (y realizarse de esta forma como hombre viril, en el sentido

---

<sup>13</sup> Y en este sentido mucho más profunda que el aburrimiento que le provoca al niño protagonista el hecho de crecer dentro de Terminal Progreso.

<sup>14</sup> Además de ciertos espacios cerrados y íntimos (como el baño, los cuartos de hotel, el carro, etcétera).

planteado por Bourdieu: “Las manifestaciones (legítimas o ilegítimas) de la virilidad se sitúan en la lógica de la proeza, de la hazaña, que glorifica, que enaltece” (2000: 33), es el microcosmos doméstico (y antes que nada la cocina) que le corresponde a Cristina Ferrán, conforme a su papel de mujer sufrida y amargada. Por consiguiente, la casa aparece, de acuerdo con Bourdieu, como el “lugar de la naturaleza cultivada, de la dominación legítima del principio masculino sobre el principio femenino” (*idem.*): “Ella gozaba el momento de salir con la basura; escuchaba la campana del camión como una iglesia en movimiento. Tenía una fijación tan fuerte por limpiar la casa que seguramente tiraba de más, como el cocinero que no resiste la pizca adicional” (p. 30). Como indica García Castillo, en el texto de Villoro, la casa constituye el único espacio en donde la madre de alguna manera puede dejarse valer: “Esto es una parodia cruel. La madre no tiene más espacio para ejercer su autoridad que el espacio doméstico, privado; pero de cualquier manera lo intenta, aunque de modo ingenuo” (2005: 228). Desde esta perspectiva, llaman la atención los recaditos que deja sistemáticamente en el refrigerador. Son una muestra de cómo la madre busca de manera desesperada victimizar y culpabilizar a los otros miembros de la familia, e inculcarles lecciones y deudas morales sin contrapartida: “Su reino tiránico era la cocina y el refrigerador su Tabla de la Ley. La puerta blanca siempre tenía algún mandamiento bajo una fruta imantada. Por ejemplo: LA PUNTUALIDAD ES LA CORTESÍA DEL REY” (p. 18). Bourdieu señala al respecto que:

Al estar simbólicamente destinadas a la resignación y a la discreción, las mujeres sólo pueden ejercer algún poder dirigiendo contra el fuerte su propia fuerza o accediendo a difuminarse y, en cualquier caso, negar un poder que ellas sólo pueden ejercer por delegación (como eminencias grises). Pero, de acuerdo con la ley enunciada por Lucien Bianco a propósito de las resistencias campesinas en China, “las armas del débil siempre son armas débiles (2000: 47).

Los recaditos en el refrigerador demuestran cómo la madre exasperadamente busca levantar su voz y ejercer su autoridad de alguna manera. Sin embargo, conforme a su rol de mujer abnegada y sufrida, las armas a las que recurre resultan ser débiles y de muy poco alcance.

Resulta entonces que la oposición arquetípica entre los dos padres coincide con otra que se da entre el espacio exterior de la urbe y el interior de Terminal Progreso (del que la casa podría ser considerada como el núcleo), con Mauricio encontrándose entre los dos. De un lado, el anhelo tan pronunciado del personaje niño de pertenecer (es decir, de estar adentro) se traduce en una idealización de la figura paterna. Es ésta que corresponde para el protagonista capturado dentro de su colonia e infancia al movimiento de la urbe aspirada. Además de ser su pretexto para salir a la ciudad, para la instancia narrativa, el padre, al rozar con el ambiente, desempeña un papel fundamental en cuanto

a la manera en que aquél concibe la ciudad. Como indica García Castillo, importa recordar que “[...] el padre arquitecto influye en el “diseño” conceptual que Mauricio hace de la ciudad” (2005: 226). Es como si la idealización de la ciudad coincidiera con otra muy pronunciada del padre que en el texto se destaca reiteradamente como algún héroe para el niño protagonista. Al ofrecerle la oportunidad de pertenecer a la ciudad, el padre se convierte en un cómplice de acción. Al acompañarlo, el joven Mauricio sí pertenece, como testigo<sup>15</sup> y de manera efímera. Los dos se convierten en aliados que se procuran mutuamente el “pretexto para salir de casa”<sup>16</sup> (p. 19):

Pocas cosas se comparaban a la recompensa de sus dedos fuertes en mi pelo engomado. Con los años empecé a asociar el gesto con el del cazador que reconforta a su lebre. De cualquier forma, mentir en forma convincente aún me trae esa delicia elemental, los dedos de mi padre, la confirmación de que somos aliados. [...] Yo era su pretexto para salir de casa [...] (p. 19).

El protagonista se encuentra en el intermedio; con el anhelo del exterior, va a mentirle a su mamá para poder salir de su colonia como cómplice de su papá: “Mamá nos legaba algo semejante, con el fastidio de quien concede poco: la vida exterior que llamábamos ‘cine’” (p. 18). Para el joven Mauricio, la única posibilidad de salir de Terminal Progreso a la ciudad consiste precisamente en el adulterio paternal. Al respecto, llama la atención lo que advierte Navarro Arias en su estudio sobre las relaciones de género en México. Según el investigador, muchas mujeres mexicanas aún “[se] imaginan que solamente pueden lograr su pleno desarrollo como personas con la ayuda de un intermediario masculino entre el “mundo interior” de sus sentimientos, fantasías e intuiciones y el “mundo exterior” de la realidad fuera de la casa” (2004: 12). En el texto de Villoro, la identificación por parte de Mauricio con el género femenino y su papel de víctima llegó a tal punto de que éste también da muestra de este rasgo psicológico femenino descrito por Navarro Arias: para el joven Mauricio, es precisamente el padre que constituye este “intermediario masculino” entre su mundo interior (inculcado por

---

<sup>15</sup> Es precisamente su papel de testigo dócil que irónicamente le permite salir a la ciudad, junto con el padre.

<sup>16</sup> Cabe señalar que para Jesús Guardiola, Mauricio irónicamente también constituye el “boleto de salida” (p. 20) después de sus conquistas amorosas: “También recuerdo la función del teléfono para el héroe de la película. Después de resolver un caso de espionaje dormía con una mujer, pero lo decisivo era que una llamada de Londres lo sacaba de la cama: su Majestad estaba en peligro y él tenía un motivo histórico para dejar a la rubia que empezaba a fastidiarlo. Tal vez yo cumplía un papel similar para mi padre. Era su llamada de Londres; el niño en la sala o en el estacionamiento servía como boleto de salida” (p. 20).

lo femenino) y la ciudad que anhela. O mejor dicho, mientras la madre no representa nada más que la rutina al *interior* de Terminal Progreso, el padre se le ofrece al protagonista como el medio para asomarse al mundo *exterior* de la ciudad al lado: “Los consejos de mamá aspiraban al sentido común, a la conciencia compartida; los descubrimientos, el avance de lo nuevo, eran propiedad paterna” (p. 30). De ahí resulta que la infancia se caracteriza por una presencia muy marcada del padre, y por un ensalzamiento de éste por parte del protagonista:

Nunca conocí la técnica con que mi padre rompía en forma definitiva con las mujeres. No vi llantos ni espasmos. Todas lucían contentas hasta el final y llegué a pensar, con helada objetividad, que las cortaba en el más literal de los sentidos. La imagen de mi padre como decapitador múltiple no me estorbaba gran cosa; correspondía a su hercúleo poderío, al círculo de fuerza que sería bueno *mientras yo estuviese dentro* (p. 21, las cursivas son mías).

Este pasaje confirma el anhelo de pertenecer del protagonista: el ansia de estar *dentro* del círculo de fuerza de su padre demuestra su deseo de formar parte del exterior. Las pasiones extramatrimoniales del padre se ofrecen a Mauricio niño como la única manera para salir del marco paralizado y rural de Terminal Progreso, y de friccionar él también de algún modo con el progreso de este exterior; un exterior que Mauricio apetece tanto que se muestra dispuesto a mentirle a la mamá:

Lloraba [la madre] sin saber que la miraban, sufría y yo tenía parte de la culpa. En esos momentos pensaba en la manera de delatar a mi padre; luego veía el cuchillo con el que ella subdividía las zanahorias y el silencio me parecía un motivo de supervivencia. Engañarla era amargo, pero al menos posponía la tragedia y me daba oportunidad de salir a la ciudad (p. 36).

En breve, dentro de la margen transitoria de Terminal Progreso, se oponen otra vez el adentro y el afuera según los papeles que desempeñan respectivamente la madre y el padre. De acuerdo con García Castillo, es como si por medio de la relación con sus papás trasluciera la que Mauricio mantiene con el espacio: al encontrarse entre los dos, participa de ambos ámbitos (2005: 224). En el personaje de Mauricio se destaca un deseo de pertenecer; un deseo que hace que le mienta a su mamá para poder acompañar a su padre y formar parte efímeramente de lo soñado. Debido a esta gran fascinación por la ciudad y su centro, Mauricio niño logra conformarse de alguna manera con el tedio que le aqueja dentro del margen de la capital mexicana. No obstante, es precisamente este anhelo de pertenecer<sup>17</sup> que hace que el personaje, al convertirse en adulto, se hun-

---

<sup>17</sup> Al hacerse intolerable (por no poder cumplir con él).

da en un estado de abatimiento mucho más profundo; algo que se traduce a lo largo de su adolescencia en un disgusto por sí mismo y una fricción con la muerte.

### Adolescencia

Es sobre todo en el capítulo dedicado a la adolescencia que se subraya la índole conflictiva de la búsqueda de identidad emprendida por el protagonista en desarrollo. Además de la oposición constante que se da entre el protagonista y los demás personajes (masculinos), durante la adolescencia también se da una dentro del mismo personaje (cabe recordar este conflicto interior entre dos voces incompatibles). El texto da muestra de una inquietud existencial cada vez mayor en el personaje que se halla inmovilizado en la margen insignificante de la ciudad de México;<sup>18</sup> una inquietud que nace tanto de su anhelo del futuro, del cambio y de la vida como de la imposibilidad de conocer esta realidad del afuera anhelada.

Si bien ya se destacó en el niño protagonista un afán de pertenecer a la ciudad, la manera en que va respondiendo a este anhelo cambia al convertirse él mismo en adulto. Así, a la nueva voz de Mauricio ya no le conviene este “yo” infantil pasivo desapareciéndose dentro del espacio rural y marginado de Terminal Progreso. Mientras la infancia<sup>19</sup> se caracterizaba por esta pasividad absoluta,<sup>20</sup> Mauricio adolescente comienza a desarrollar una conciencia de sí mismo que lo conmueve profundamente. De ahí resulta tanto el desdén que éste resiente por su “yo” infantil aletargado, “sólo [...] capaz de disfrutar las cosas en su ausencia” (p. 74), este testigo hundido en el marco de Terminal Progreso y dispuesto a conformarse con una ensoñación idealizada de lo deseado, como el odio que desarrolla este mismo “yo” conformista para Mauricio consciente e inquieto:

Pero Mauricio llegaba a mí como una peste que todo lo cuestiona. ¿Alguna vez sería capaz de abandonarse a mis deleites, de lamer sin remilgos el dulce de tamarindo que unté en las axilas de Regina? (p. 149).

En otras palabras, la toma de conciencia por Mauricio de lo que ha sido hasta entonces parece traducirse en un deseo de borrarse a sí mismo y ponerse en escena. Como advierte García Castillo:

---

<sup>18</sup> Que al igual que el protagonista también padeció su (última) adolescencia en los años setenta (al haberse convertido de la ciudad de la primera mitad del siglo XX en la actual megalópolis).

<sup>19</sup> Que por definición suele limitar el grado de actividad del niño, ya que éste en la mayoría de los casos debe moverse dentro de los límites impuestos por su entorno.

<sup>20</sup> A continuación, quedará claro que esta pasividad se hará intolerable para Mauricio.

Mauricio está en busca de una identidad distinta, en los dos sentidos de la palabra: en primer lugar, no confusa, individual, y en segundo, diferente de lo que ha sido hasta ese momento [...] (2005: 223).

Para desprenderse de esta identidad negativa, tiene que suprimir a este “yo” pasivo conformándose con su parálisis dentro del tiempo cíclico de Terminal Progreso: romper con éste parece la condición primordial para poder crear otro que sí pertenece, en el presente.

### La reconfiguración de la red familiar durante la adolescencia del protagonista

Uno de los acontecimientos fundamentales durante la adolescencia consiste en la separación de los padres; un cambio que influye mucho en este autocuestionamiento que implica el convertirse en adulto: “La separación de mis padres coincidía con mis propios conflictos de separación” (p. 148). Asimismo, la manera en que van evolucionando las relaciones que mantiene Mauricio con cada uno de sus papás a lo largo de su adolescencia será de gran importancia para entender las repercusiones del marco espacial del personaje en el desarrollo de éste mismo.

#### 1) Acercamiento a la madre

En términos generales, la adolescencia de Mauricio queda caracterizada por una pronunciada aproximación al polo materno (o mejor dicho, por una consolidación de esta identificación con la madre). Esto es muy curioso a la luz de este fuerte conflicto interior que sufre el protagonista adolescente (exteriorizado como ya se mencionó por medio del uso vacilante de la primera y tercera persona). Mientras el “yo” infantil del protagonista y el Mauricio adulto que despierta se presentan como incompatibles en todo: “Mauricio y yo no coincidíamos en nada” (p. 157), en ambos sí se destaca una preferencia por la figura materna; una preferencia que parece ser la única cosa en la cual sí coinciden las dos voces del protagonista semiadulto:

Yo amaba a mi padre con parcialidad, pero rara vez le daba la razón en sus pleitos. Estuve de parte de mamá, como antes lo estuve de Rita. Por desgracia, Mauricio también envenenó esta preferencia. Con inquina, con detallada crueldad, me hizo sentir que yo cambiaba de bando en el último momento (pp. 148-149).

Esta predilección radica en gran medida en una identificación por parte de Mauricio con el papel maternal de víctima y debe entenderse a la luz de esta oposición establecida entre el arquetipo masculino de Valiente y el femenino de Oveja: “[...] me sentía en el equipo de las víctimas; entreveía con pavor el momento en que mi padre me dejara en un cuarto de alquiler, llorando sobre una colcha de peluche, mordiendo la almohada con una desesperación de fin de mundo” (p. 149). Mientras la mamá se destacó como

la gran ausente<sup>21</sup> durante la infancia y Mauricio niño antes que nada ambicionaba estar dentro de la esfera de su padre, después de la separación, cada vez más se integra al círculo de la madre y sus amigas a quienes les mueve, contrariamente a Jesús Guardiola, el impulso de seguir haciendo lo de siempre:

Roberto le vendió [a la mamá] un Lyngam Bis color agua de Jamaica. Como le faltaban sitios a dónde ir, mamá decidió enseñarle a manejar a sus amigas. Mauricio vio con desconfianza esa escuela con malos frenos. Al igual que su madre, las mujeres de Terminal carecían de un destino que las obligara a llegar, no se diga rápido, sino siquiera a tiempo. El auto fue una *academia circular*: aprender a conducir servía para enseñar a conducir. A Lupe Beltrán los nervios la hacían tartamudear cada vez que tenía que decidir entre té o café. Para tranquilizarla en su primera lección, mamá le dijo: –Te tengo tanta confianza que traje a mi hijo. Si durante años su padre usó a Mauricio para que su esposa no sospechara de él, su madre lo usó para que sus amigas no sospecharan de sí mismas (p. 151, las cursivas son mías).

Sin embargo, la conciencia de este proceso de identificación conlleva al mismo tiempo a una “desesperación de fin de mundo” en el personaje, estancado en un lugar donde el tiempo dejó de progresar para hacerse cíclico. En otras palabras, al acercarse a la mamá, es como si Mauricio se estableciera cada vez más fuertemente dentro del tiempo cíclico de la colonia. Esto se traduce en una exasperación que va creciendo según el personaje se hace más consciente de quién es, y según queda suscrita la correspondencia de los arquetipos paternos (y ante todo la de Cristina Ferrán) con los dos espacios (y tiempos) respectivos entre los cuales se encuentra Terminal Progreso:

Mamá no cayó en un fundamentalismo semejante, pero la separación la hizo buscar “lo suyo”, es decir, avanzar hacia el pasado. Los meses que pasó en Culiacán, velando la agoría de su tío, le revelaron lo lejos que estaba de su esposo (p. 159).

Es como si para el protagonista, acercarse a la mamá fuera hundirse y desaparecer cada vez más en el pasado; una aproximación que implica a la vez un alejamiento del papá, de la urbe aspirada, y de manera paralela, como se explicará en el apartado siguiente, de la vida.

## 2) Fricción con la muerte

A lo largo de la adolescencia, esta situación se hace intolerable para Mauricio quien precisamente al aproximarse a su madre, y al pasado, comienza a tomar conciencia de

---

<sup>21</sup> O mejor dicho presente ausente.

que “jamás volvería el siniestro esplendor azteca” (p. 153). El texto da muestra de un decaimiento cada vez mayor provocado por un sentimiento de inadecuación entre el sujeto protagonista y su conciencia creciente. Mauricio adolescente se destaca como un personaje cada vez más desesperado de romper con la monotonía de su existencia, impuesta por el marco en donde se desarrolla: al no poder responder a su curiosidad por el exterior, el aburrimiento conformista (es decir, esta “vida fácil” dentro de Terminal Progreso) que tanto caracterizaba su infancia se convierte progresivamente en un sufrimiento existencial que sólo parece paralizarlo más. Con la cercanía de la ciudad como el espacio del que no logra apoderarse, el anhelo infantil de salir se convierte en un deseo desesperado de evadirse en el protagonista adolescente, un deseo que desemboca a su vez en una curiosa fascinación por la muerte:

Mauricio podía pasar horas viendo las torres de alta tensión, los esqueletos que anunciaban el inevitable fin de la ciudad. La muerte llenaba sus días; la fascinación que me despertaban las torturas se había vuelto intolerable para él; Mauricio sólo pensaba en el momento final, el eclipse de las vidas, la de la increíble Rita, la de Verónica, sin una ventana a la cual llamar, la de Martín, que se llevaría todos sus parecidos. Incluso el hermoso cuerpo de Pancho tenía en algún sitio recóndito la seña fatal, el destino que lo vencería (p. 155).

Dentro de ese lugar en donde todo sigue igual, Mauricio sufre cada vez más por no poder pertenecer a la ciudad vibrante al lado. Poco a poco, su afán de formar parte se vuelve insoportable: se siente desvanecer cada vez más a tal punto de que la idea de la muerte se le presenta como la manera de salvarse mentalmente del sufrimiento que le provoca su parálisis dentro de Terminal Progreso.

Cabe recordar aquí la voluntad de Mauricio de romper con este “yo” infantil cuya pasividad conformista sólo le inspira repudio. Es decir, es como si el ansia en el personaje quedara reforzada por su anhelo de borrar lo que ha sido hasta entonces: su forma preferida para matar el tiempo cíclico dentro de Terminal Progreso durante sus años de niñez se aborrece y ya no le conviene a esta nueva voz adulta. Esto se nota con claridad en el juego de las personas gramaticales, y más en particular en la manera muy distinta en que las dos voces de Mauricio conciben la muerte: mientras para el “yo” niño, ésta antes que nada solía ser un motivo para conformarse con su propio destino aletargado:

Para calmarme pensé en mi solución favorita de los quince años: la muerte. [...] ¿Para qué preocuparse si no éramos más que el anticipo de nuestras calaveras? Esta consideración, que tantas veces me ayudó a seguir en la cama y olvidarme del examen del día siguiente, ahora sirvió para encarar al tío Roberto (p. 153).

Para Mauricio, la muerte cada vez más se ofrece como la única posibilidad de salvarse a sí mismo, y de escapar del marco al que pertenece. Al pensar en la muerte, logra

de alguna manera tratar con los arranques de intranquilidad interior que tanto le conmueven y exasperan: “Mauricio sintió un latido en las sienes, activado por las pastillas y el nerviosismo. Sabía que la forma de salvarse, de salir mentalmente de allí, era asumir un temor mucho más profundo, la certeza que lo perseguía en los últimos meses: el muerto que iba a ser” (p. 155). Aunque el pasaje anterior dentro de la diégesis no se vincula literalmente con el tema del espacio, dice todo sobre la psicología del protagonista adolescente que recurre igualmente al miedo de la muerte para responder a su gran desesperación por no formar parte. La muerte parece ser la única cosa que aún le parece más insoportable que la conciencia de su propia definición fundamentada en su estancamiento en un lugar que solía definir de “la orilla de la nada” como niño:

Mauricio pensaba todo el día en la muerte porque no la soportaba. Tal vez hubiera tolerado la idea de una caída de conjunto, la explosión nuclear profetizada por Clarita, un terremoto superior al de su nacimiento, una magna tragedia de la especie. Lo insoportable era el mundo donde él desaparecía y los tranvías seguían corriendo, ajenos e insaciables, como los trenes de Felipe Jurado (pp. 155-156).

A su afán infantil de formar parte de la ciudad que asimila las fuerzas de la modernidad (una urbe que para el personaje coincide con la vida), y a la conciencia inaguantable de no pertenecer a ella, Mauricio les opone la idea aún más insoportable de su propia muerte. Es “la inescapable caricia de la muerte” (p. 155) que para la instancia narrativa constituye la última escapatoria posible a su malestar cada vez mayor. Impotente de friccionar con la vida, el personaje recae en el otro extremo al buscar conscientemente la fricción con la muerte.

Esta fricción (que aumenta según la exasperación del personaje crece) en el texto llega a tal punto de que Mauricio, en busca de una identidad, al fin y al cabo también termina por identificarse con la muerte. Esto se explicita, no curiosamente, dentro de la esfera maternal. Así, cuando su madre le muestra una foto de su familia, Mauricio se detiene ampliamente en la representación del hermano menor de ella, muerto como niño, y vestido de obispo:

Observé con detenimiento las ropas de luto de los familiares, la mitra y el cetro en miniatura. Una sensación de sarcógrafa de cristal, de muerte en joya. Me pregunté qué hubiera sido de mí en caso de morir en el terremoto, ¿me habrían vestido de obispo? Me identifiqué a fondo con las pequeñas manos enguantadas y los anillos de pedrería hasta que descubrí con más horror que para mamá la muerte era un acto sin otras molestias que escoger las ropas adecuadas y decidir la categoría eclesiástica con la que el difunto viajaría a “mejor vida” (p. 156).

En cuanto a la búsqueda de identidad que suelen llevar a cabo los adolescentes, García Castillo, él mismo basándose en Bruno Bettelheim, comenta que: “[...] la adolescencia es un periodo de grandes y rápidas transformaciones en el que se alternan etapas de total pasividad y letargo con épocas de enorme tensión interna” (2005: 226). Gran parte de esta tensión reside precisamente en el hecho de que el adolescente se siente en transición: ya no es niño, y tampoco es adulto. La clave de esta fase transitoria consiste en la búsqueda de referentes para constituir una identidad. En el caso de Mauricio, faltan estas claves unívocas: no tiene en qué fundamentarse, al estar ubicado por fuerza en un marco espacial de transición, un lugar entre el pasado y el presente, entre el campo y la ciudad que no le alcanza. El protagonista se desarrolla en un marco donde el progreso aún no ha llegado y la rutina impera.

Terminal Progreso aparece como un espacio que tiene poco que enseñar, y en el cual él mismo se acerca cada vez más al pasado en vez de al futuro. Durante la infancia, el protagonista aún logró “compensarlo” de cierta manera, al salir con su papá, y al conformarse con una ensoñación de lo codiciado. En cambio, para el personaje adolescente, esto ya no vale. La enorme tensión que resiente Mauricio semiadulto se remonta precisamente al deseo de romper para siempre con la pasividad con la cual vivió el hastío dentro de Terminal Progreso como niño. Asimismo, aumenta inevitablemente a medida de que toma conciencia de que la adultez se anuncia sin prometer el cambio tan deseado. Al contrario, la situación se hace intolerable a tal punto de que con la degradación del marco en el que se encuentra, se da una de sí mismo: “[...] Sabía que a cualquiera le gustan sus propios pedos y ensayé una estética de la descomposición para disfrutar mi propio cadáver” (p. 155). Este proceso de autodegradación desemboca en una identificación inminente con la muerte. A Mauricio adolescente, ya no le convienen estas etapas de total pasividad, precisamente porque son éstas que caracterizaron tanto al “yo” infantil con el cual busca romper despiadadamente. Se queda con esta tensión interna llevada a tal extremo de que cada vez más, paralizado en el tiempo y el espacio, va dándose cuenta de que su muerte ya empezó cuando el terremoto de 1957 condenó a su familia al pasado al exiliarla a la periferia de la ciudad de México. En este ambiente tan poco edificante, la muerte es la única cosa a la que Mauricio aún parece poder vincularse unívocamente, ya que todo lo demás le da repudio o no le llega.

Durante la adolescencia, este anhelo por el futuro tan pronunciadamente presente a lo largo de la infancia: “[...] porque compartía con Clarita la obsesión por el futuro. Mi [*sic*] días sólo se justificaban como algo “anterior”, una sala de espera para lo que vendría después” (p. 102) precisamente se convierte en una profunda desesperación en el protagonista que se está convirtiendo en adulto. Resulta que lo que precedió no salió cómo lo había esperado, en el sentido de que la adolescencia en poco parece diferirse de su infancia. Mauricio aún está adentro de Terminal Progreso, esta sala de espera en la cual el hecho de haber estado esperando no resultó en nada distinto. Al contrario, la

colonia constituye una academia en donde la espera parece haber sido en vano, ya que se hizo circular, e infinita.

Durante todos estos años nada cambió, un hecho que para el protagonista semiadulto queda dolorosamente suscrito mediante el personaje de Verónica. Ella se destaca en reiteradas ocasiones del texto como una manera para medir el tiempo, o mejor dicho para subrayar que éste no transcurre dentro de la colonia. Al haberse puesto en coma durante la infancia de Mauricio, después de un accidente de que éste había sido testigo, su regreso inesperado le llega al joven personaje como una prueba de su existencia miserable:

En Terminal Progreso no abundaban las chinas. Sin embargo, una tarde en que llovió fuerte y el sol levantaba vapor del asfalto, ocurrió una aparición que equivalía a la llegada de alguien, no del otro lado del mundo, sino de otro planeta. [...] Sólo entonces advertí lo acostumbrado que estaba a su presencia ausente, a que creciera detrás de su ventana, inescrutable, intacta. Nunca fui capaz de darle actualidad; la imaginaba con un rostro de ocho años y un cuerpo conservado con esfuerzo, como una momia inyectada de plásticos perfectos. [...] Verónica volvió como si nada a los fogones de Terminal Progreso, metió su cuchara en los caldos donde flotaba el cilantro y apartó los trocitos de cebolla que seguían sin gustarle. Los años de sondas no cambiaron sus preferencias. Ni la cebolla ni Martín eran lo suyo. [...] Lamenté que desperdiciara sus opciones de pesadilla, y Mauricio sufrió otra clase de decepción: se comparó con ella, la comparó con los demás, y apenas encontró diferencias. ¡Nada había cambiado lo suficiente para que Verónica fuera extraña! [...] Más que resucitada, parecía descendida de cualquier camión. Y esto hablaba peor de Mauricio que de ella. ¿De qué le servía haber estado despierto? (p. 145).

Por medio del personaje de Verónica, se confirma la imagen de Terminal Progreso siendo esta prisión en donde los presidiarios están sujetos a la repetición de lo de siempre. Muestra cómo el exilio a la colonia periférica convirtió a Mauricio en un recluso condenado a sufrir una sensación de tiempo paralizado dentro del margen de la capital mexicana en plena expansión, símbolo de una modernidad inalcanzable.

La infancia de Mauricio se caracterizaba ante todo y a pesar de las repetidas salidas a la ciudad con su papá, por una profunda inmovilidad, algo que se suscribió en el tercer capítulo por la gran fascinación que mostró él como niño por la figura del Bello Durmiente. Éste, al estar inmóvil en una cama (dentro del marco de un programa de televisión) se destacó durante la infancia como una fuente de identificación para el joven Mauricio (al igual que Verónica, estancada en su cama). Sin embargo, este interés se vuelve abominable para el personaje adolescente que quiere romper con esta identidad negativa del “yo” infantil. Así, la nueva voz dentro de Mauricio busca moverse (largarse) finalmente pero sin poder:

De algún modo, su quietud [del obispo niño en la foto] era la síntesis de los letargos que Mauricio empezaba a abominar: mis tardes en la cama, la obligada inmovilidad del Bello Durmiente, los años sin mundo de Verónica (p. 157).

Todo sigue igual, salvo el antihéroe que se desarrolla, y que cada vez más toma conciencia de su situación sin perspectiva. Es esta toma de conciencia que desemboca en un ansia contradictoria de la muerte que a su vez aparece como el único elemento definitivo y unívoco en medio de tanta transición y vacuidad.

## Recapitulación

El cuarto capítulo queda marcado por un fuerte conflicto dentro del personaje de Mauricio. En el texto, la ambigüedad que conlleva la búsqueda de una identidad por parte del protagonista adolescente se exterioriza en una curiosa alternancia de las voces gramaticales: en el personaje semiadulto, en transición entre la niñez y la adultez, se da un diálogo conflictivo entre el “yo” infantil y el adulto cuya voz empieza a imponerse. Esta búsqueda consiste ante todo en el querer romper por Mauricio con lo que ha sido hasta entonces. El personaje toma conciencia de una identidad negativa ya adquirida; una identidad constituida en un paralelismo por contraste bajo el principio de la dominación masculina y el yugo del marco transitorio del que hace parte. En otras palabras, es la toma de conciencia de su identidad ya adquirida que hace que Mauricio adolescente quiera borrarse a sí mismo para dimensionarse finalmente, y ponerse en escena. Para lograr esto, tiene que suprimir a este “yo” *testigo pasivo exiliado del centro*.

Se destacó el papel primordial de la familia cuyos fundamentos arquetípicos coinciden con los dos tipos de espacio entre los cuales se ubica la misma colonia Terminal Progreso (conforme a esta distribución genérica de los espacios que se da en el texto). La oposición dentro del marco familiar se acentúa durante la adolescencia de Mauricio por la separación de los papás y aún suscribe con más fuerza este paralelismo. La infancia de la instancia narrativa se caracterizaba por una omnipresencia del padre. Además, la idealización de éste iba a la par de una idealización de la ciudad anhelada. En cambio, a pesar del ansia pronunciada en el personaje de pertenecer y friccionar finalmente, durante la adolescencia se da un acercamiento trascendental hacia el polo materno, símbolo del campo y del pasado. Esto se traduce en una exacerbación existencial en el personaje cada vez más consciente. Éste, al querer romper con esta identidad negativa que le había sido impuesta a lo largo de su infancia (una identidad cuya esencia consistía en un conformismo aletargado con todo), va a buscar su “remedio” en la muerte. El texto da muestra de una gran inquietud interior en el personaje que está inmóvil, tanto en el tiempo como en el espacio. De ahí resulta que la muerte se le impone como el último y único remedio para seguir dando sentido a su propia

vida. El miedo de la muerte es lo que le permite de alguna manera seguir sufriendo su destino miserable dentro del marco mediocre de Terminal Progreso.

### **La adultez de Mauricio Guardiola**

La adultez del protagonista (o al menos la primera parte) corresponde a los tres últimos capítulos de la novela: 1) El materialista fantasma; 2) El jardín regulado; 3) Las pieles infrarrojas. Esta etapa de la vida del protagonista dentro de la diégesis se exterioriza por el cambio a una narración en tercera persona. Mientras la carga semántica de la adolescencia se configuraba en el cuarto capítulo por medio del juego de la doble voz del personaje, representada por el uso vacilante y marcado de la primera y la tercera persona, a partir del quinto capítulo, la narración se hace exclusivamente en tercera persona, es decir, la voz de la adultez. En términos generales, esta primera parte de la adultez empieza a partir de los años de preparatoria del personaje hasta el terremoto de 1985 en la ciudad de México.

En los apartados siguientes, se analizan varias de las pistas ya trabajadas en los dos capítulos anteriores. Así, se enfocará en: 1) la relación del personaje con el marco urbano; 2) esta identidad negativa de Mauricio (con la cual no logró romper a lo largo de su adolescencia); 3) la ambigüedad por la cual se caracteriza el desarrollo sexual del personaje; y 4) el proceso de la degradación del padre y el renacimiento del protagonista al final del texto.

### **Ruptura con el imaginario urbano anteriormente consolidado**

La infancia y la adolescencia del protagonista quedaron fuertemente ubicadas dentro del marco periférico Terminal Progreso. Para la instancia narrativa, el centro apareció como un núcleo de identidad ante el cual la periferia (de la que forma parte la colonia de Terminal Progreso) no constituía nada más que una orilla desdeñable y mediocre. Hasta la edad adulta, el proceso de formación de Mauricio en gran medida se dio bajo el yugo de esta cautividad del centro. De esta manera, la relación de dependencia entre el centro y la periferia se tradujo en el joven protagonista en un anhelo de formar parte del centro, e hizo que todo el paso de la niñez a la adolescencia coincidiera con una degradación de su propio marco transitorio.<sup>22</sup> Terminal Progreso apareció como una prisión en donde el joven Mauricio lograba de cierta manera conformarse con una ensoñación de la urbe deseada, de la que formaba una imagen idealizada al no poder formar parte de ella (o sólo efímeramente, por ejemplo

---

<sup>22</sup> Cabe recordar que la colonia Terminal Progreso se presentaba como un lugar de ambivalencia, entre el campo y la ciudad, el pasado y la modernidad.

a la hora de salir con su padre). Este ansia de pertenecer a la ciudad se destacó como una constante en el personaje niño/adolescente.

A partir del quinto capítulo del texto, se rompe en gran medida con este imaginario urbano del joven personaje. Sergio Lea Plaza Dorado, Ximena Vargas Guardia y Adriana Paz Ramírez conciben el imaginario urbano como “el conjunto de imágenes que los habitantes de una ciudad construyen en torno a ella, a partir de sus percepciones, invenciones, relaciones, etcétera” (2003: XVII). Y más adelante, basándose ellos mismos en las observaciones de Favio Avendaño Triviño, especifican esta definición del imaginario urbano al calificarlo de:

[...] el resultado de un proceso mediante el cual el hombre, a partir de lo vivido y conocido, de lo elaborado y lo no elaborado recrea la imagen de su mundo particular. Para ello, cada persona acude a su imaginación y articula lo vivido en nuevas combinaciones mentales –en las que dominan las nostalgias y anhelos del ser– que se convierten en representaciones imaginarias que le ayudan a “sintonizarse con el mundo en que debe actuar”. La representación imaginaria es, en este sentido, selectiva, pues la realidad es observada a través de filtros de abstracción orientados por las vivencias, intereses, deseos y carencias. El imaginario urbano viene a ser, entonces, un conjunto de representaciones mentales que parten de la realidad, tamizadas por intereses, anhelos, rasgos culturales y sociales para nuevamente volver a la realidad orientando los comportamientos respecto a la forma de desenvolverse y usar los espacios urbanos, y de relacionarse con los demás actores [...] (2003: 11).

A lo largo de su infancia y adolescencia, eran muy pocos los momentos en los que le resultaba posible al protagonista formar parte de la urbe al lado. Eran sobre todo las excursiones a la ciudad con el padre que le ofrecían escenas discontinuas de ella, es decir, impresiones dispersas y acumulativas a partir de las cuales iba creando una imagen urbana idealizada e irrealista. Esta imagen en el protagonista antes que nada quedaba impulsada por el deseo de romper con su condición limítrofe y de pertenecer también. En cuanto a la configuración que uno hace de la ciudad, los autores, siguiendo el ejemplo de García Canclini indican que:

[...] más allá de lo meramente tangible están las construcciones simbólicas, las fantasías y ficciones (lo imaginado). Estas son parte esencial de la vida urbana y ejercen influencia en el relacionamiento e interacción hombre-ciudad (*ibid.*: 12).

En el caso de Mauricio, fue antes que nada por medio de esta representación subjetiva de la urbe que él solía relacionarse con ella, y de manera paralela sintonizarse (o conformarse), en su calidad de testigo pasivo, con el lugar en el que le tocó crecer

y pasar la mayor parte de su tiempo: el marco decrepito e insignificante de Terminal Progreso.

Sin embargo, a partir de la adultez, se rompe con este imaginario urbano del personaje; es decir, con esta idealización de la ciudad en proceso de expansión ilimitada. La urbe que Mauricio va descubriendo a partir de su adultez aparece como el contratexto de la ciudad anhelada e imaginada (desde el margen) durante tanto tiempo. Según Mauricio va desarrollándose, se da una transición hacia la ciudad: mientras la colonia Terminal Progreso era el marco primordial del personaje niño y adolescente (y del que sólo podía salir condicionalmente), a partir de su adultez, dispone de una mayor libertad de movimientos que le permite andar sólo por la ciudad y su centro. De ahí resulta que el imaginario urbano consolidado anteriormente por el personaje se sustituye por una imagen más realista de la ciudad, precisamente a partir del momento en que lo imaginado desde afuera se vuelve secundario a lo vivido y lo percibido desde adentro;<sup>23</sup> es decir, a partir del momento en que estas percepciones momentáneas y acumulativas (a partir de las cuales el personaje solía elaborar esta imagen idealizada de la ciudad) se hacen más constantes y múltiples. Surge una imagen en la que se destacan los defectos de la urbe que durante la segunda mitad del siglo XX se ha convertido en la megaciudad de hoy, en esta desgracia urbana, esta “ciudad gris, seca, extraviada en el polvo y la luz incierta de la tarde” (p. 267). A partir del momento en que la urbe anhelada durante tanto tiempo se convierte en el marco más cotidiano del protagonista (adulto), se rompe definitivamente con esta exaltación de la ciudad vibrante (y su centro). Son varios los fragmentos textuales en donde se dibuja una ciudad asediada por los problemas que trajo consigo su crecimiento exponencial a partir de los años cincuenta. Así, cuando Mauricio recorre la ciudad nocturna como taxista, ésta en nada se parece a como solía imaginársela durante sus años de parálisis dentro de Terminal Progreso:

Mauricio dejó al argentino en un hotel del centro. En el camino de regreso, sintió que el pasajero tenía razón. De golpe, el paisaje parecía una extensión que sólo se justificaba si alguien llegaba a verla de muy lejos. Gracias a los extraños, las calles saturadas de horrores podían ser típicas, representativas de algo profundo, que valía la pena por su inasible diferencia (p. 245).

---

<sup>23</sup> Es importante señalar que durante la infancia y la adolescencia también ya hay momentos en los que este cambio se anuncia. Así, cuando Mauricio a finales de su infancia se queda por un tiempo en la casa de Clarita Rendón, en el centro de la ciudad, ya se da este choque entre el imaginario urbano y la realidad que le toca observar: “Lo poco que observé en el centro me pareció decrepito y abigarrado. Clarita empezaba a contagiarme su pericia olfativa: mientras ella disertaba, pensé que la ciudad azteca se pudría blandamente en el subsuelo y la ciudad española era arrasada por humos pestilentes” (p. 105).

Las imágenes idealizadas que el protagonista solía elaborar de la ciudad poco a poco se disuelven, precisamente a partir del momento en que le resulta posible observar desde adentro<sup>24</sup> los horrores en el tejido de una ciudad caótica, saturada, contaminada y delirante: “[...] los territorios sin árboles favorecen los delirios mentales (“sin espesor vegetal, el alma escapa”)” (p. 244). Este cambio en cuanto a la manera de percibir la ciudad es de suma importancia, ya que a su vez desemboca en el personaje hasta en cierta nostalgia de Terminal Progreso, el lugar que odiaba tanto y en donde se sentía tan aislado del mundo (y de la vida) durante gran parte de su juventud:<sup>25</sup>

El estudio daba a una terraza, semicubierta por las frondas del jardín vecino. Enmarcada en la ventana, aquella naturaleza menor sugería otra ciudad, no las calles numerosas que rodeaban la ciudad, sino un lugar tranquilo, llevadero, que por primera vez Mauricio asoció con su propia colonia. La ventana llegaba como la postal de un mundo fugitivo, donde los árboles que vio de chico empezaban a valer porque eran los árboles que vio de chico; aquel sitio odiado se inscribía en una primera nostalgia (pp. 274-275).

Curiosamente, al encontrarse en el límite de la ciudad, el personaje niño/adolescente anhelaba crecer ya que esto le parecía la condición primordial para romper con su existencia limítrofe y pertenecer a esta ciudad exaltada e idealizada equívocamente:

Fue en ese tiempo que dejé de usar goma para el pelo y tuve caspa por primera vez. Curiosamente, los copos blancos me hicieron sentir orgulloso, como si revelaran una moral de la edad; la caspa era un predicamento adulto, y nada me parecía mejor que crecer, aunque fuera para protegerme (p. 64).

---

<sup>24</sup> Es decir, ya no a partir de estas percepciones aisladas desde el margen (afuera).

<sup>25</sup> Sin embargo, esto no implica que se rompe con este proceso de degradación que sufre el marco de Terminal Progreso, que la instancia narrativa, a pesar de la realidad urbana con la cual se enfrenta, sigue representando como un marco de ambivalencia y transición: “Mauricio recuperó la atención cuando su amigo habló del “modo de producción asiático”. Los arrozales a medio camino entre el feudalismo y la primera industria, aquel intermedio en el programa de explotación del hombre por el hombre, se parecían asombrosamente a Terminal Progreso, *la orilla asiática de la ciudad de México* (p. 180, las cursivas son mías); como un “paisaje decrepito” (p. 263), en donde los personajes (y antes que nadie la figura de la madre) se paralizan en un tiempo cíclico: “[...] y Cristina le enviaba mensajes escuetos con sus hijos, frases breves y directas que hacían pensar que Terminal Progreso era *un desierto donde se decían muy pocas cosas, y ninguna de ellas se olvidaba*” (p. 277, las cursivas son mías).

Sin embargo, cuando se disuelve este imaginario urbano, irónicamente también surge una primera nostalgia del lugar que solía repugnar tanto, al igual que de su propia infancia tan marcada por esta ubicación periférica.

### El protagonista como el antihéroe de su propio proceso de formación

La primera fase de la adultez igualmente se presenta bajo el yugo de esta identidad negativa con la cual no logró romper el protagonista a lo largo de su adolescencia. En este sentido, llama la atención la continuidad entre esta nueva fase y las dos etapas anteriores de la vida de Mauricio: al igual que los capítulos dedicados a la infancia y la adolescencia, los tres últimos presentan a un protagonista marginado que no logra realizarse en ningún ámbito,<sup>26</sup> al encontrarse a la sombra de una masculinidad hegemónica. Es decir, la transición entre la adolescencia y la adultez no conllevó a una ruptura con esta sistemática de la autodegradación que el personaje había ido desarrollando durante sus años de infancia y adolescencia; una sistemática que quedaba arraigada, como se mencionó en el capítulo anterior, en la autodefinición por medio de este paralelismo por contraste entre su propia pasividad y la actividad de los varones más importantes de su entorno. Al contrario, a lo largo de esta primera etapa de su adultez, esta huella de lo masculino en el protagonista aún se subraya más. Hay que recordar por ejemplo cómo el hermano Carlos durante los años de preparatoria del protagonista sigue funcionando como un espejo ante el cual éste tiende a degradarse a sí mismo:

Carlos se frotó las sienes, como si padeciera un eczema incontenible. En la infancia, Mauricio había admirado su ignorancia del peligro, su habilidad para ser el primero en escalar una barda y entrar en la casa abandonada, para tirarse desde un trampolín suicida o abrir refrescos con los dientes. Sin embargo, en la secundaria Carlos sorprendió a todo mundo con su talento para las matemáticas: sus manos golpeadas de tanto golpear, resolvían teoremas con pulcra elegancia. Llegó un momento en que los cuatro años que los separaban se convirtieron en un abismo, como si la cama a unos pasos fuese una isla sin correo. Mauricio conoció algunos rasgos del carácter de Carlos sólo porque en él estaban ausentes. Al ver lo que los profesores esperaban del apellido Guardiola (ecuaciones y remates despejados con idéntica presteza), entendió las cualidades de su hermano. Aunque la gordura lo descartaba para los deportes, la huella de Carlos era tan honda que el profesor de gimnasia desperdiciaba clases enteras buscándole al menos *una* virtud: el especialista en cobrar tiros de veinte metros, el pitcher de relevo, el poste bajo la canasta (p. 189).

---

<sup>26</sup> Salvo, e irónicamente, como se comentará a continuación, en el de ser testigo.

Será hasta el final de la novela, con el renacimiento del personaje en el pleno centro de la ciudad destruida, que se produzca la ruptura con esta identidad negativa; es decir, esta “ruptura con el mundo anterior de la adolescencia” que, como indica Demetrio Estébanez Calderón en su definición de la novela de educación, tiene que ocurrir para que el personaje en desarrollo libere “las potencialidades de [su] personalidad y [cree] un propio esquema de valores y proyecto de vida” (1996: 752).

El protagonista que se pone en escena a lo largo de los tres últimos capítulos es uno que sigue en busca de su lugar en la constitución temporal-espacial histórica y cultural en que le tocó crecer, es decir, en este mundo que hasta ahora aún no le había permitido dejarse ver o valer por lo que podría significar: “Mauricio había rebasado los veinte años sin enterarse dónde quedaba su Balcán” (p. 217). La continuidad antes que nada consiste en el hecho de que el protagonista adulto sigue enfrentando la vida como materia dispuesta. Es un personaje que emprende las cosas impulsado por un conformismo que hace que muy pocas veces pertenezca verdaderamente. Durante la infancia y adolescencia, la no-pertenencia del protagonista quedó determinada por el hecho de que vivió dentro del marco transitorio y limítrofe de Terminal Progreso (es decir, alejado del centro, símbolo de esta inalcanzable modernidad en proceso de despliegue). En cambio, a partir de la adultez de Mauricio, queda cada vez más claro que esta no-pertenencia se remonta a una pasividad voluntaria que funciona como algún mecanismo de sobrevivencia; es decir, a esta vida fácil, caracterizada por el lado rasposo de la toalla, en la que el protagonista solía rehuirse ya desde niño ante la imposición de lo masculino. Todo esto hace que Mauricio, a pesar de la conciencia mayor y los momentos de crisis siguientes, en su esencia siga siendo el mismo personaje pasivo y marginado de los capítulos anteriores. Sigue desempeñando el papel de testigo que observa desde la periferia (que sí cambia de sentido según el desarrollo del mismo personaje), nunca siendo el protagonista de las acciones, sino su mero testigo.

Desde esta perspectiva, llama la atención que a lo largo de su adultez, Mauricio se hace “videoasta” (p. 278); un trabajo con el cual también en el ámbito profesional se convierte en testigo:

–Las cosas están ahí para probar nuestra disponibilidad. Sólo al atento le entregan su relato –dirigidas a Mauricio, aquellas palabras eran un reproche; si algo lo caracterizaba era su capacidad de observar en forma ilimitada (p. 279).

Da a entender cómo el personaje está consciente de su condición y cada confirmación del exterior de esta condición resulta para él como sal en la herida. Así, no es de extrañar que cuando Mauricio recibe premios por los videos que hace (entre otras cosas del “paseo del Niñopa por las calles de Xochimilco” (p. 280), éstos le inspiren una gran tristeza: “Pasó horas antes su atlante de Tula, su pipa y su Artemisa sin gracia,

sorprendido de la infinita tristeza que podían darle los trofeos” (p. 281). Esta tristeza se explica por el hecho de que los trofeos confirman precisamente la nulidad de su propia vida hasta entonces. En otros términos, son el resultado y la confirmación exterior de su existencia periférica e invisible de testigo pasivo que no forma parte.

No hay duda de que la marginalidad del personaje se mantiene antes que nada por su propio conformismo y pasividad. Durante toda su infancia y adolescencia, literalmente se encontraba al margen de la ciudad de México, con el afán de pertenecer al centro. Sin embargo, al convertirse en adulto, crece la conciencia en el personaje de que esta marginalidad sobre todo radica en el hecho de haber enfrentado la vida con una pasividad profunda que lo dejó a él en total desventaja:

De golpe, Mauricio sintió algo peculiar, como si hubiera visto el mundo con ojos entrecerrados y enfocara las cosas en su exacta nitidez. [...] todo era materia dispuesta su vida se ordenaba con la fuerza reveladora de las confusiones. Sin embargo, al ver el dibujo de conjunto, al saber que su destino no era producto de la casualidad sino de una ley profunda, sintió un doble fracaso: eso no le había *sucedido*, él lo había buscado, era su signo (p. 188).

Mientras la fricción con la muerte señalada en el capítulo anterior se le ocurrió al protagonista adolescente como una manera para tratar con su situación (y con esta insoportable toma de conciencia), Mauricio adulto recurre a otros medios, entre otros la mariguana, para evadirse mentalmente, y olvidarse del hastío de su existencia caracterizada por la no-acción:

Sabía que nada podía calmarlo tanto como la mariguana (p. 193);

En sus incursiones a comprar mariguana en las “islas” de Ciudad Universitaria, Mauricio conoció a un vendedor que no paraba de hablar. [...] Fumó en los llanos de Terminal Progreso, cerca del jardín que construía su padre, viendo las hogueras de los trabajadores, los árboles con las copas envueltas en lona, llegados de muy lejos, los agujeros fantásticos que hacían pensar en las cuevas de una tribu por venir. [...] Nadie ignoraba que Mauricio llenaba su vida sin estudios ni trabajo con el humo de la mariguana pero sólo el hallazgo [de una bolsa con mariguana en el cuarto de Mauricio] de Carlos los obligó a actuar (pp. 224-225).

Llama la atención esta última cita ya que resume muy bien cómo el personaje principal en desarrollo nunca emprende nada sin el impulso del otro. Es precisamente al analizar la relación que establece Mauricio con los otros personajes a lo largo de su formación que uno puede problematizar el código de valores que maneja. Es el contacto con los otros que lo paraliza, y que lo impide relacionarse activamente con el mundo, al

subordinarse sistemáticamente a los que desempeñan la función simbólica de Valiente, y a identificarse al contrario con las que socialmente suelen conformarse con el estar a la sombra, las mujeres (en su calidad arquetípica de Oveja). Para el protagonista, el proceso de formación conlleva a una conciencia cada vez mayor del lugar que ocupa: cada vez más pronunciadamente, se pone a cuestionar el sistema de valores (y la visión) que rige sus relaciones con el mundo. Sin embargo, en el caso de Mauricio, este auto-cuestionamiento que empezó a darse a partir de la adolescencia no da lugar al replanteamiento del “yo” en su relación con el mundo y los otros. Por eso se destaca cada vez más, conforme va desarrollándose, como el antihéroe de su propia historia. Al respecto, Georg Lukács, en su *Teoría de la novela*,<sup>27</sup> menciona que:

La novela es la forma de la aventura, la que conviene al valor propio de la interioridad; el contenido es la historia de esta alma que va hacia el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas y, por esa prueba, da su medida y descubre su propia esencia (1971: 95).<sup>28</sup>

Mauricio se presenta como un antihéroe en el sentido de que contrariamente al héroe de la novela, no logra relacionarse activamente con el mundo para aprender a conocerse (no busca aventuras para probarse en ellas). El autocuestionamiento que se da en el caso de Mauricio más bien resulta de la no-acción, del hecho de que no parece capaz de producir vibraciones al contacto externo. Así, cuando el personaje empieza a moverse libremente a través de la ciudad, no es de extrañar que no logre romper con este estigma del margen; algo que a su vez provoca una sensación de perdición y soledad extrema en el personaje. Al pertenecer finalmente (es decir, al estar adentro), se siente más aislado y solo que nunca. La urbe y su centro se convierten en el marco en donde el personaje, al formar parte de él, se siente aún más marginado que antes:

---

<sup>27</sup> Aquí cabe señalar la equiparación de la *Teoría de la novela* de Lukács y la de la novela de educación, señalada por María de los Ángeles Rodríguez Fontela en su estudio sobre el género del *Bildungsroman* en la tradición hispánica.

<sup>28</sup> En relación a esto, Rodríguez Fontela anota que: “En la concepción de Lukács, la ‘aventura’ ha dejado de ser ajena al héroe y ha recobrado el significado de “prueba” – en el sentido del francés ‘épreuve’, no de ‘preuve’ –, de “experiencia” y el valor etimológico de “proyección hacia el futuro”. Desde esta perspectiva, el héroe que sufre la aventura la asume en su propia personalidad y la integra en su proyecto vital. La ‘aventura’ no es sólo un obstáculo que hay que salvar o vencer como ocurría con los héroes de la épica o de las primeras novelas [...] sino también y, sobre todo, una fase de autoformación en la conquista de la identidad personal. Por medio de la aventura y en su relación con el mundo, el ‘alma’ aprende ‘a conocerse’, ‘descubre su propia esencia’, sabe cuáles son sus límites, cuáles las vibraciones que al contacto externo es capaz de producir” (1996: 32).

No buscó la silueta en el retrovisor; aceleró hacia los números dorados de la Torre, viendo el cielo, y se pasó el alto de San Juan de Letrán, como si pudiera permitirse un alarde, como si de veras le importara ponerse en riesgo. De cualquier forma, no sintió miedo. [...] y se detuvo, indiferente, triste, cada vez más triste de su indiferencia, y lloró, quizá por el simple hartazgo de recorrer la noche, de buscar cosas, distracciones, correspondencias, algo para saber que no importaba lo que había dicho Neri Castellanos, [...] tan natural como ese recorrido en el taxi, el último de todos, porque tenía que ser el último, no podía seguir merodeando al grupo que se iba, un paseo final en busca de un cuerpo que sirviera de borrador a otras historias, una mujer que nunca sería Lorena, si acaso un poco más Verónica, un rostro casi muerto para expresarse en soledad, y hundirse en la noche donde ningún peligro era suyo, para devolver el Zoas al punto de partida (pp. 254-255).

Las acciones que sí emprende Mauricio, al igual que sus decisiones, no suelen ser motivadas por una pasión o un ideal propio, sino en función del otro. Así, cuando Mauricio decide (o mejor dicho, cuando una orientadora vocacional se lo impone después del hallazgo de la bolsa de mariguana) acercarse al grupo de teatro El Círculo, no lo hace impulsado por un ideal, sino que se le ocurre como una manera para mejorar su relación con su papá y para acercarse a Pancho:<sup>29</sup>

En aquel consultorio de paredes color pistache vio el teatro como una oportunidad de pacificar a su padre, pero sobre todo como un pretexto para volverse a acercar a Pancho (p. 226).

Sin embargo, en el grupo de teatro, otra vez se encuentra al margen; es decir, forma parte sin pertenecer verdaderamente:

Durante semanas todo ocurrió en zigzag. La mariguana olvidada en el buró llevó a Mauricio a la orientadora vocacional, y luego al teatro, o por lo menos a su sombra. Pensó que allí recuperaría la amistad de Pancho [...] (p. 232).

Ocurre lo mismo cuando Mauricio se hace taxista:

---

<sup>29</sup> Cuya amistad concibe como una adicción: “¿Era posible que Pancho, incapaz de concebir que había mentes ajenas, pudiera ayudar a alguien? Quizá suponía que su sola presencia sustituiría una adicción por otra. De algún modo, Mauricio había sido víctima de ese afecto; su amistad con Pancho ya era tan resistente como un mal hábito” (p. 299).

Lo único que le disgustó de este trabajo ocasional fue que al trasladar voluntades ajenas hacía que el diagnóstico de la orientadora pareciera verdadero (p. 243);

Neri Castellanos lo recibió con sospechosa solidaridad, un abrazo fuerte que significaba exilio, las muchas Siberias que él podría recorrer en el taxi mientras los demás obedecían a Ferreira (p. 246).

O cuando al final de la novela, se hace camarógrafo de un programa de televisión: “La rutina era tediosa pero le dio un sueldo fijo y pudo rentar un departamento que Verónica llenó de plantas” (pp. 301-302). Todo eso da a entender que en el ámbito profesional, Mauricio igualmente se somete a este principio de subordinación y exclusión que rige sus relaciones con los otros.

## La ambigüedad del desarrollo sexual del protagonista

### La oscilación entre dos tendencias sexuales opuestas

Los tres últimos capítulos de la novela cuentan la última fase en la consolidación de la identidad sexual del protagonista. A partir de la edad adulta, ocurre un cambio trascendental en el personaje de Mauricio, en el sentido de que se da una evolución muy marcada de una tendencia pronunciadamente homosexual a otra heterosexual. Al respecto, Marina Castañeda indica que:

[...] es importante hacer una distinción entre orientación sexual (es decir, hacia qué sexo se experimentan amor y deseo) e identidad sexual (es decir, el hecho de asumir plenamente esa orientación): puede haber orientación homosexual, mas no identidad; ésta es de hecho, una situación muy común. La orientación se da, en muchos casos, desde la infancia; en cambio, la identidad no puede darse antes de la adolescencia (porque no hay conciencia autónoma de sí antes de esa etapa), y no suele desarrollarse plenamente antes de la edad adulta (después de los veinte años) (1999: 59).

Para enfocarse en la identidad sexual del personaje de Mauricio, resulta imprescindible tomar en cuenta y examinar cómo va explorando y asumiendo su orientación sexual a lo largo de su proceso de formación. Así, a continuación, quedará claro que el proceso de consolidación de la identidad sexual en el caso de Mauricio va y viene entre una orientación heterosexual y otra homosexual.

La infancia y la adolescencia quedan caracterizadas por el desarrollo de una tendencia homosexual muy pronunciada en el protagonista ya que es hacia el sexo masculino que se orientan sus primeros deseos y fantasías. Son múltiples los ejemplos textuales que

lo comprueban. Hay que recordar por ejemplo los juegos de masturbación colectiva en los que participa Mauricio como niño dentro del marco de Xochimilco:

Las mujeres suaves seguían lejos de mi interés, por lo demás en Terminal Progreso las niñas no salían de sus casas y las únicas piernas que se acercaban a las mías eran las de los amigos, llenas de costras y manchas de merthiolate. Exhaustos, sudorosos después de correr sin ningún propósito, escogíamos un claro entre los árboles y nos acariciábamos con dedos terrosos y uñas mordidas. En las tardes de lluvia nos desnudábamos para jugar al “elefantito”. Desfilábamos en círculo, tomados de nuestras trompas. Estas rondas, de una irrecuperable tristeza zoológica, terminaban con masturbaciones en algún arroyo; las gotas de semen se hundían como crías albinas de los ajolotes (p. 75).

La predilección por el cuerpo masculino también se traduce mediante la atracción que en él ejercen las imágenes de los santos o héroes de *comics*:

Me masturbé por primera vez viendo el turgente cuerpo de Superman. Más que la potencia, me atraía la potencia castigada. Un héroe victimado a fondo me provocaba una erección.<sup>30</sup> Quisiera prestigiar mis tendencias pero no hubo para mí un San Sebastián de Guido Reni. Vivíamos en una franja donde los íconos no habían acabado de fijarse y tuve que conformarme con imágenes fuera de registro y orbitadas de onomatopeyas<sup>31</sup> (p. 54),

o el hecho de que Mauricio tiende a subvalorarse ante la fuerza erótica de Pancho. Sin embargo, es antes que nada el vulcanizador de la colonia por medio del cual se despierta el deseo sexual, al igual que los primeros sentimientos de enamoramiento en el personaje a lo largo de su infancia:

En esa época sólo me gustaba el cuerpo de los hombres. Sería un facilismo psicológico atribuir esa tendencia al lado suave de la toalla; ningún cambio en mi formación hubiera impedido que me enamorara del dueño de la vulcanizadora, un hombre musculoso, con el cuerpo cubierto de hulla. Usaba pantalón corto en un lugar donde nadie usaba

---

<sup>30</sup> Otra vez se destaca esta ya señalada tendencia del protagonista al sufrimiento; una tendencia que además de resultar clara por su concepto de la belleza femenina (vinculado con la noción de dolor) igualmente se traduce por medio de esta atracción física que ejercen en él los héroes victimados, símbolos de una hombría castigada.

<sup>31</sup> Además, esta instancia textual traduce el impacto del marco espacial en la formación sexual del personaje. Al fomentar sus fantasías con lo que le toca observar, el joven Mauricio, en su calidad de testigo, tiene que conformarse con los impulsos (el input) que llegan hasta el lugar en donde vive, esta prisión lejana y marginada de Terminal Progreso.

pantalón corto. [...] Podía pasar horas viéndolo martillar el aro donde colocaba los neumáticos, hundir cámaras de hule en cubetas de agua para probar si echaban burbujas, lamer con su lengua roja los sitios donde luego ponía un cemento espeso y brillante que parecía una condensación de su saliva. Sudaba mucho pero su piel seguía cubierta de tizne; el carbón se filtraba en su cuerpo como un tatuaje definitivo. De vez en cuando lo visitaban amigos y ejercía con ellos una camaradería perturbadora; les pasaba las manos por la cintura, les picaba el fundillo, les apretaba el pene. Ellos se reían mucho (p. 26).

A lo largo de su infancia y adolescencia, la sexualidad del protagonista se despierta al orientarse claramente hacia el mismo sexo, con una fascinación erótica muy destacada por el vulcanizador, exaltado precisamente por la instancia narrativa por sus rasgos sumamente masculinos.

En cambio, la fascinación que le inspiran las mujeres (y de entre ellas, antes que nada la figura de Verónica) en esta fase inicial de su proceso de formación se remonta sobre todo a su tendencia a identificarse con el género femenino. Como indica García Castillo:

Por eso, la primera atracción que siente hacia Verónica no puede ser de un tipo diferente al de la identificación, al reconocimiento de su propia imagen reflejada en un espejo. La pasividad obligada de Verónica será un punto de referencia para analizar la pasividad “voluntaria” de Mauricio, y para darle sentido (2005: 221).

Los personajes femeninos en primera instancia no ejercen ninguna atracción erótica en el joven protagonista. Al contrario, aparecen más bien, como se anotó anteriormente, como un polo con el que éste se identifica, precisamente al reconocerse en su papel de género pasivo sufrido ante la imposición de lo masculino. Es decir, para el joven Mauricio, lo femenino no funciona como un iniciador del deseo sexual, sino más bien como un reflejo en el cual reconoce varios aspectos de su propio ser.

Curiosamente, a partir de la adultez, se da un cambio muy marcado en cuanto a la preferencia sexual del personaje; un cambio que a su vez da lugar a otra de las múltiples ambigüedades por las cuales queda caracterizada el proceso de desarrollo del protagonista. Son sobre todo las amantes de su padre que aparecen como los personajes mediante los cuales va preparándose este cambio (aunque en reiteradas ocasiones, la instancia narrativa explícita que no se trata de una atracción física: “Comparaba con cuidado a las amantes de mi padre pero no sentía atracción por ellas” (p. 23).

A pesar de que la orientación sexual predominante del personaje es de índole homosexual, son múltiples las ocasiones en las que se manifiestan la curiosidad y el asombro

que le inspira el otro sexo.<sup>32</sup> Esta curiosidad desembocará a partir de la edad adulta en una orientación heterosexual mucho más destacada y hasta en la consolidación de una identidad heterosexual al final de la novela. Entre todos los personajes femeninos, es sobre todo el de Rita que merece ser recordado como el que va despejando la orientación sexual de Mauricio hacia las mujeres.<sup>33</sup> Al respecto, es interesante subrayar la importancia del espacio cerrado del vestidor de Rita. Es ahí que al joven Mauricio por primera vez le resulta posible entrar en contacto con la cara íntima y erótica de una feminidad que hasta entonces sobre todo se había destacado como un polo de referencia para definirse (y degradarse) a sí mismo (por medio de los rasgos del estatismo y la pasividad):

Las mujeres no me atraían de un modo físico pero al entrar al vestidor de Rita admiré sus uniformes de aeromoza, hechos con telas antinflamables (p. 50);

Mi sitio favorito era el vestidor; podía pasar horas viendo uniformes y acariciando calzones. Rita tenía una extensa colección de lencería y toda clase de payasitos semitransparentes. Aunque el cuerpo carbónico del vulcanizador me perturbaba de un modo eficaz, ante los delicados broches y botones no tardé en advertir la superioridad textil de desvestir a las mujeres (p. 52).

De la misma manera, es en el vestidor que Mauricio contempla el primer cuerpo desnudo de otro sexo, justamente el de Rita:

Me llevó [Rita] al vestidor en el piso de arriba y me desnudó de prisa, casi con furia. Me senté en el piso, para amarrarme los zapatos. Entonces ocurrió algo insólito: Rita se

---

<sup>32</sup> Es muy importante insistir en eso, ya que efectivamente, durante la mayor parte de la niñez de Mauricio, el interés que le inspiran las mujeres no se remonta a una atracción física por ellas sino más bien a su propia tendencia ya señalada hacia el sufrimiento (cabe recordar que en la concepción de Mauricio, la belleza femenina se vinculaba con el dolor y sufrimiento): “La tristeza de Verónica y el locuaz dramatismo de Rita me gustaban sin excitación física. Mis primeras opiniones heterosexuales fueron forzadas por un plebiscito. De repente el mundo conocido enloqueció con Eduarda Ramos Nielsen. [...] Estudié a Eduarda con calma, y aunque lo que más me gustó fue la sangre que repentinamente le salía de la nariz, pude describir su cintura estrecha y sus labios carnosos, le encontré virtudes que en nada se comprometían al deseo, historíe su cuerpo como si explicara el funcionamiento de un sistema” (pp. 54-55).

<sup>33</sup> Aunque en primera instancia tampoco se trata de una atracción física: “El coche de Rita era muy grande, un Tarot de asiento corrido. Me sentaba muy cerca de ella y la ayudaba a cambiar las velocidades. De cuando en cuando se bajaba la falda para no mostrar demasiado los muslos. No me interesaba su cuerpo pero me halagaba que ella pensara lo contrario” (pp. 74-75).

desvistió frente a mí. Supongo que ante el primer cuerpo desnudo de otro sexo y otra edad, el asombro siempre antecede al deseo. Resulta imposible valorar una emoción inédita: no supe lo que sentí. Estaba alterado, nervioso, trataba de pensar lo que veía, de entender ese raro portento (pp. 75-76).

Poco a poco, este asombro que resiente ante la figura de Rita sí termina por convertirse en el brote de un deseo más bien definido. Así, justamente cuando le toca observar una escena sexual entre ella y otro hombre durante la ausencia de su padre, el joven personaje experimenta la primera excitación física ante el acto amoroso heterosexual:

[Rita] [p]ulsó el timbre de una casa de ventanas con vidrios polarizados y marcos de aluminio. Abrió la puerta un hombre de unos cuarenta años; su camisa arremangada dejaba ver unos brazos gruesos, muy morenos; [...] Yo no perdía detalle, y Rita lo sabía; desvió la mirada hacia el coche y puso las palmas en el pecho del hombre para posponer el abrazo, pero él la estrechó con fuerza. Se besaron de un modo goloso, abriendo las bocas y moviendo mucho las lenguas. Nunca había visto que mi padre la besara de ese modo. Ella lanzó un zapato cereza, como hacían las mujeres en el cine. La mano grande de aquel hombre recorrió la espalda de Rita, le acarició las nalgas, muy despacio, y le hundió el índice en la raya. Sólo al ver las nalgas controladas por esa mano impositiva tuve ganas de hacer lo mismo. En el coche de Rita experimenté la primera erección no provocada por un *comic* ni por los sueños donde el vulcanizador me lamía con su lengua de fuego (p. 77).

Irónicamente, es gracias a la amante preferida de su padre que el joven protagonista va descubriendo otro tipo de deseo orientado hacia el sexo femenino: “Esa tarde excepcional y horrenda conocí el cuerpo de Rita y descubrí otro tipo de deseo” (p. 78). En otros términos, queda claro que la predilección pronunciada que resiente Mauricio niño/adolescente por el sexo masculino no impide que ya desde su infancia, poco a poco comienza a inclinarse hacia otra tendencia sexual. Esta tendencia se hará cada vez más presente según el mismo desarrollo del personaje:

Mauricio dedicaba la mejor parte de sus horas de meditación a los protocolos amorosos; trataba de precisar la escena íntima (que, según la inaccesible moda del momento, incluía cama circular), la escala final de un código cuyas premisas obvias eran los chocolates, las flores, los signos del Zodiaco. Sabía que cuando sus calcetines se rindieran al fin al pie de un lecho, tendría que comportarse en forma específica. En el supermercado compró un Kama-Sutra de bolsillo para retorcerse de amor con instrucciones. Necesitaba manuales, guías, mapas sensuales. ¿Cómo acercarse a una mujer sin todas las películas que tenían inquilinato en su cabeza? Había que empezar por los dedos entrelazados,

seguir por la boca, como una pintura que se ilumina por números. Amar era compararse: en cines de limitada pornografía estudió escenas donde los amantes jadeaban con amplitud de onda. ¿Qué hacer si su pareja no llegaba a esa elocuencia? (p. 175).

En breve, a pesar de que a partir de los años de preparatoria, la formación sexual del personaje queda caracterizada por fantasías orientadas más pronunciadamente hacia el sexo femenino, éste permanece en lo ambiguo al oscilar hasta el final del texto entre dos tipos de deseo. Es precisamente esta ambigüedad que le impide consolidar su identidad sexual; algo que sólo sucederá después de la muerte del padre y por medio del acto de amor con Verónica en medio de la ciudad devastada al final de la novela.

### Lo interno (imaginación) *versus* lo externo (realidad)

La manera en que se da el desarrollo sexual de Mauricio traduce tal vez más que ninguna otra cosa el conformismo con el que suele enfrentar la vida. Esto se muestra en la fricción muy pronunciada entre la imaginación del personaje y la realidad en la que el acto sexual tarda en producirse. Es decir, la evolución que se da en la construcción de la identidad sexual del protagonista parece darse desde lo interno para traducirse en muy pocas ocasiones en lo externo: el joven Mauricio experimenta todo tipo de sentimientos y deseos (primero de índole homosexual, y a partir de la adultez orientados más bien hacia el otro sexo) sin llegar a plasmarlos en la realidad del acto sexual. Desde este punto de vista, cabe señalar que ya desde su infancia, la imaginación del personaje suele presentarse como la única posibilidad de responder de alguna manera a los deseos que se despiertan paulatinamente en él.

Esta inacción en el ámbito sexual se explica en gran medida por este paralelismo por contraste con los personajes masculinos según el cual se va dibujando el protagonista en proceso de desarrollo. Si bien es cierto que para los varones primordiales alrededor del joven Mauricio, las muestras de potencia sexual son una de las maneras para realizarse como hombres de verdad, él mismo suele quedarse al margen, paralizado en esta sistemática de la autodegradación como consecuencia de la violencia simbólica ejercida por los personajes masculinos. Al respecto, hay que recordar la escena de amor entre Jesús Guardiola y Rita de la que se hizo testigo Mauricio durante su infancia: “La escena se me impone al barajar los años como la dura impronta de la que todo deriva” (p. 17). Como ya se anotó anteriormente, se trata de un momento primordial para entender la postura que adoptará el personaje a lo largo de toda la novela (y sobre todo en el ámbito de lo sexual): el de observador en total desventaja. Desde esta perspectiva, es importante señalar que la adultez igualmente se da a la luz de esta oposición entre la indolencia de Mauricio y la actividad de los demás personajes masculinos. Así por ejemplo, llama la atención que para la instancia narrativa, la figura del padre antes que nada sigue destacándose por su avidez sexual:

La palabra “padrote” siempre le había sugerido una expansión erótica de la paternidad; Jesús Guardiola necesitaba un suave rebaño. ¿Cómo lo sabía Pancho? Por una fuente irrefutable: el propio Mauricio. Cada vez que Pancho le contaba sus escarceos eróticos, a falta de experiencias propias, Mauricio presumía los lances de su padre. [...] Mauricio se había encargado de mistificar a tal grado a su padre que cualquier comparación con otra especie significaba una sola cosa: voracidad sexual (p. 181).

De la misma manera, es interesante resaltar el modo en que Mauricio adulto continúa autodegradándose a la sombra de Pancho:

Aunque se habían visto poco en los últimos tiempos, Mauricio seguía siendo el confidente erótico de Pancho. Tal vez por acercarse al teatro, se identificó con los gordos confesionales de las telenovelas: gente que no inspira el menor deseo y sirve para que se desahoguen los protagonistas (pp. 228-229).

Por estar a la sombra de los polos masculinos de su entorno, y al adoptar una postura pasiva ante ellos, en ningún momento de su infancia o adolescencia logra ponerse en escena como un hombre viril (en el sentido de que no llega a asumir el deseo de posesión erótica tan inherente a la condición masculina). En cuanto a esto, es muy significativo señalar el valor simbólico que tiene el “safari” que emprende Mauricio durante su adolescencia; un safari que consiste en una visita al burdel con su tío Roberto y otro compañero de éste. Al respecto, Bourdieu comenta que:

Muchos ritos de institución, especialmente los escolares o los militares, exigen auténticas pruebas de virilidad orientadas hacia el reforzamiento de las solidaridades viriles. Prácticas como algunas violaciones colectivas de las bandas de adolescentes –variante marginal de la visita colectiva al burdel [...]– tienen por objetivo obligar a los que se ponen a prueba a afirmar delante de los demás su virilidad en su manifestación como violencia, es decir, al margen de todas las ternuras y de todas las benevolencias desvirilizadoras del amor, y manifiestan de manera evidente la heteronomía de todas las afirmaciones de la virilidad, su dependencia respecto a la valoración del grupo viril (2000: 70).

El interés de esta visita al burdel<sup>34</sup> (que desemboca en una situación sumamente humillante para el protagonista cuando unos policías lo detienen por haber entrado

---

<sup>34</sup> Que se califica del “último safari” por el hecho de que constituye la última ‘expedición’ del tío Roberto, a quien le gusta hacerse pasar por un viajero valiente. El capítulo termina con el desmascaramiento del tío, cuando después de la excursión fracasada al burdel éste llega a confesar las mentiras que durante tantos años había propagado sobre su vida de aventurero-cazador en África.

como menor de edad al burdel, obligándole luego a desnudarse frente a ellos) consiste precisamente en el hecho de que suscribe al personaje impotente en esta relación de subordinación que mantiene con la masculinidad. Al no poder poner en prueba su hombría, el personaje no logra adquirir la valoración del grupo viril y se estanca más profundamente en su condición femenina.

En otros términos, la oposición entre la fantasía (o el mundo de sensaciones interiores) y la realidad (exterior) en el personaje de Mauricio se remonta a la oposición que sostiene toda la novela: su propia pasividad frente a la actividad de los varones; es decir, a esta sistemática de la autodegradación que sufre el protagonista al definirse en función de la imagen masculina que su entorno le inculca.<sup>35</sup> Para Mauricio, la relación de subordinación que mantiene con los personajes masculinos alrededor de él (y entre ellos, antes que nada el padre) es la que impide la consolidación de su identidad masculina (y de manera paralela, la exteriorización de los deseos sexuales internos). Si bien es cierto que las fantasías e imaginación son los medios con los que el personaje logra de cierta manera responder a sus deseos sexuales,<sup>36</sup> esta tensión entre la fantasía y la realidad la padece cada vez más fuertemente el protagonista conforme se acerca a la edad adulta:

La nueva escuela admitía alumnos en cualquier periodo del año y su nombre prometía un destino sin obstáculos: Instituto Avance. Por primera vez Mauricio tuvo condiscípulas y pasó mucho tiempo imaginándose las estrategias que lo llevarían a placeres supremos e ignorados y demostrarían la cordura del mundo (p. 204).

---

<sup>35</sup> En relación a este punto, llama la atención que las muy pocas ocasiones en las que Mauricio sí llega a tomar la iniciativa también se valoran por la instancia narrativa según esta misma sistemática de la autodegradación: “En la madrugada, se incorporó a un grupo que caminaba rumbo al centro. Se detuvieron en la Alameda, ante la estatua *Malgré tout*. El cuerpo desnudo que reptaba sobre el mármol, aquel esfuerzo sin futuro, la espalda blanca, dolorida, lunar, excitaron tanto a Mauricio que besó a la muchacha equivocada. María no le gustaba pero estaba junto a él, ebria, feliz de cualquier cosa” (p. 205).

<sup>36</sup> A tal punto de que éstas se convierten en una manera de rebatir a los que se imponen a él (cf. la observación de Bianco acerca de las armas débiles de los débiles): “También había materia y sustancia en lo no visto. Mauricio creyó encontrar una forma de rebatir a Pancho. Además, la materia informe también tenía una atractiva resonancia sexual; ninguna expresión mejor para los deseos donde la imaginación estaba más comprometida que la piel. El ideal masculino que ocupó sus primeras masturbaciones y sus fantasías en jardines raros, el cuerpo intuido a partir de la ropa íntima de Rita, el escalofrío que le provocaba el recuerdo de la muchacha inyectando la naranja, tenían más relieve que sus pocos escauceos reales; por más que tratara de preservarlos, los olores y los roces se volvían progresivamente fugaces, como paisajes escapados por la ventana de un tren” (pp. 202-203).

Este mundo imaginario le resulta cada vez menos satisfactorio al protagonista. A partir de la adultez, Mauricio se presenta como un personaje que cada vez más desesperadamente va en busca del otro lado, con el ansia de consumir esta línea entre sus fantasías y la realidad. Así, no es de extrañar que el brinco de la adolescencia a la adultez ocurra precisamente con la primera experiencia sexual del personaje. Curiosamente (y a pesar de esta transición paulatina hacia una orientación heterosexual cada vez más pronunciada), este primer encuentro sexual de Mauricio se da con otro hombre, un futbolista, en un carro afuera de la ciudad:

Tal vez por ceder a un gusto que no era necesario medir con los comunicativos amantes de la pantalla, Mauricio optó por un cuerpo cuyas reacciones conocía por experiencia propia. Le asombró la tranquilidad con que subió al coche en Insurgentes. El Uroboros se había detenido junto a él, un modelo del año. El conductor era un futbolista retirado, calvo pero todavía fuerte. Sin mayor preámbulo, sugirió que fueran a “picar”. Mauricio asintió, respirando el agradable olor del coche último modelo. Le divirtió destruir de una vez por todas la visión del fútbol como ejercicio moral de los maristas; subieron a las faldas del Ajusco, tomaron un camino de terracería y se estacionaron en el bosque. El hombre sacó un frasco de vaselina de la cajuela de guantes y besó a Mauricio. A partir de ese momento supo que el encuentro no estaría a la altura de los sacrificios imaginados durante tantos años, las deliciosas torturas carnales que inspiraba el cuerpo de San Andrés. Con asombro, se concentró en la caprichosa precisión de sus reacciones: le molestó el aliento que olía más a ceniza que a tabaco y le gustó el olor de los genitales que lamó con delectación. Sintió menos dolor y menos placer de lo esperado. Al cabo de un rato todo perdió interés. [...] La escena perdía consistencia minuto a minuto. Resultaba difícil, casi imposible que estaba del otro lado: sus detalladas fantasías habían encarnecido en la borrosa realidad del sexo” (pp. 175-176).

Llama la atención que esta primera experiencia sexual queda evaluada por la instancia narrativa a la luz de esta transgresión tan anhelada entre la fantasía y la realidad y que va a la par de cierta decepción:

El encuentro con el futbolista se diluyó pronto. Mauricio quería tener una herida, una ostensible cicatriz, pero aquellas caricias se habían vuelto más tenues que los velos imaginados en sus tardes de hule de espuma. Por más que trataba de complicar su experiencia, no podía alejarse del hecho, bastante banal, de haber frotado una piel con otra (p. 179).

Además, se destaca el deseo del protagonista adulto de pertenecer (en el sentido de estar del otro lado (masculino), es decir, de convertirse en hombre de verdad. Sin embargo, esta transgresión, que implica el brinco del personaje de la adolescencia a la

adulthood no conlleva al paso por parte de Mauricio del lado femenino (hay que recordar que el personaje durante toda su infancia y adolescencia estaba más del lado de las mujeres) al lado masculino, ni la ruptura con el yugo de la masculinidad en el que queda arraigada la sistemática de la autodegradación:

Mauricio se detestaba en el espejo, en el salón de clases, en los camiones repletos donde sabía que nadie tocaba su estómago por gusto. En este sentido, era más autocrítico que Pancho, cuyo interés por la materia resultaba sumamente parcial. Su biografía era una cadena de alardes físicos: su boca recibió al magnífico Vulcano, sus manos rechazaron los senos superpopulares de Eduarda, la estrella de las fotonovelas lo embarró de lodo; hiciera lo que hiciera acabaría en la cama conveniente. Pancho mostraba un soberano desdén por los organismos vivos a los que les cortaba la respiración; en cambio, Mauricio conservaba un recuerdo diluido y simple del futbolista en el bosque, consolaba su deseo con figuras de hule espuma, vivía entre cuerpos inciertos, imaginaba ninfas ataviadas de tules y un rubí en el ombligo, jardines ilusorios que podaba con obsesiva cursilería (pp. 181-182).

De la misma manera, las pocas experiencias sexuales posteriores del protagonista antes que nada tienen que ser consideradas a la luz de su anhelo de pasar a la otra orilla, de ponerse en escena como ser masculino al dejarse valer por su virilidad sexual. Es desde esta perspectiva que hay que evaluar su primer acto heterosexual con una prostituta.<sup>37</sup>

Mauricio llevaba una cajetilla de cigarrillos, un curioso talismán para darse ánimos. Sólo fumaba marihuana pero anhelaba el momento de encender un cigarrillo después del coito. No amar sino *haber amado*. El humo compartido. Pasar la prueba (p. 207).

Para Mauricio, el acto sexual se convierte en una prueba para demostrar su hombría, y de esta forma llegar a pertenecer al grupo viril y convertirse en hombre de verdad. Sin embargo, los pocos escarceos sexuales del personaje contados en los tres últimos capítulos del texto confirman la imagen de un personaje confuso que sigue en busca de una plenitud (al no lograr darles un sentido exacto a estas experiencias que sistemáticamente quedan subvaloradas a la luz de sus imaginaciones de antes) y que a final de cuentas recae en este conformismo de siempre. Si bien es cierto que Mauricio durante mucho tiempo solía conformarse con sus fantasías e imaginaciones, a partir de la adultez, más bien lo hace con actos sexuales vacíos<sup>38</sup> y faltos de ilusión (a la luz del imaginario erótico

---

<sup>37</sup> Pagada por su hermano Carlos.

<sup>38</sup> Con relación a esto, la siguiente instancia textual es muy significativa: “[...] Además, el programa lo ayudó a que su vida sexual le pareciera complicada: una vez a la semana dormía con la número 4

creado durante tantos años de inacción sexual). Esto se demuestra claramente por medio de la relación que establece el protagonista con Lorena, una muchacha del grupo de teatro El Círculo:

Todo era tan sencillo, tan falto de dramatismo, que Mauricio sintió que le faltaba plenitud a sus encuentros. ¿Cuál era la carencia? ¿Qué fibra oculta se resistía a ser tocada? Estropeó esas noches fáciles pensando que Lorena carecía de imaginación para los problemas o los disgustos. Desde que ella demostró su pericia ambidiestra para abrir la puerta del castillo mientras le abría la bragueta, Mauricio pensó que se necesitaban más complicaciones para que eso calificara como pasión. El viejo dogma de Pancho volvió a alcanzarlo: “lo que te gusta te da nervios”.<sup>39</sup> ¿Dónde estaban los pálpitos, el vacío en el estómago, el sudor absurdo, el escalofrío en el espinazo, las palabras rotas, las infinitas molestias del amor certero? [...] Todo estaba más o menos bien, pero podía estar mejor. Después de años de anhelar otro sitio donde dormir, los mágicos siete números de teléfono que lo llevaran sin sobresaltos a otro sexo, Mauricio se sentía a gusto sin que eso implicara otra cosa que sentirse a gusto. ¿Era ésta la sustancia oculta de la dicha, transcurrir sin dejar huellas memorables? (pp. 233-234).

Todos estos escauceos reales del protagonista comienzan a despejar la consolidación de su identidad sexual que sólo ocurrirá al final de la novela, por medio del acto de amor con Verónica, en el centro de la ciudad de México.

## La degradación del padre y el renacimiento final del protagonista

### La imagen cambiante del personaje paterno

A pesar de que el proceso de formación de Mauricio se da bajo el principio de la dominación masculina (algo que le impide relacionarse activamente con el mundo), en algunas ocasiones del texto sí se deja entrever la potencialidad del protagonista. Esto se observa antes que nada en la relación entre Mauricio y su padre que constituye el polo masculino más pronunciado y por eso el personaje al que se opone con más fuerza el protagonista. Por eso mismo, resulta imprescindible señalar la manera en que se modi-

---

y en ocasiones con la temperamental número 3. En sus fantasías numéricas, Mauricio codiciaba a la imposible 7. También imaginaba un momento compensatorio: acostarse simultáneamente con la 4 y la 3” (p. 302).

<sup>39</sup> La influencia de Pancho en el desarrollo sexual de Mauricio se destaca en varias ocasiones de manera muy explícita: “La revelación de Pancho (amar es superar el asco) lo acompañaba desde la infancia; con Lorena había avanzado otro poco; no sólo podía ignorar sus secreciones sino que prefería acostarse con ella después de los ensayos, quitarle las ropas empapadas de sudor” (p. 239).

fica la relación con la figura del padre al igual que la degradación paulatina que sufre éste a partir de la adultez de Mauricio. Como ya se verá, esta degradación es de suma importancia para el replanteamiento del protagonista al final del texto.

Durante la infancia y la adolescencia, ya aparecen momentos en que Mauricio intuye sus potencialidades. Así, llama la atención el momento cuando el padre sale de viaje a Colima y le pide a Mauricio niño, irónicamente “de hombre a hombre” (p. 71), que vigile a su amante Rita:

Ignoraba el poder que me confería. Yo era su hijo consentido, tenía el rostro de la mujer que una vez quiso y me llevaba bien con la mujer que ahora idolatraba; lo que él no sabía era que en esos urinarios donde se eliminaban líquidos bebidos en tres continentes, estaba ante otra persona. Es absurdo hablar de un instante de elección, pero si hubo uno en mi infancia fue ése; durante años mi padre me tuvo cerca, en una proximidad que empezaba a ser excesiva; al irse, confiaba en alguien que ya no existía. En la escuela, un maestro tuvo el tino de hablar del pez piloto. De inmediato me identifiqué con él; mi padre y Carlos disponían de una fuerza incompatible, pero yo podía torcer sus destinos, conducirlos, comer sus desperdicios. En el momento menos pensado, bajo el blanco vientre y la dentada hendidura, sería el dueño de la ruta (p. 72).

De la misma manera, hay que recordar la instancia textual en donde el protagonista descubre en uno de los cajones de Rita la obsidiana que le regaló a su papá antes de que éste se fuera. Este descubrimiento hace que el joven Mauricio conmovido se aleje de Rita en un intento desesperado de castigar a su padre:

Alejarme de Rita fue una solución estúpida; ella no sufría mi ausencia y yo la extrañaba. Además, el culpable de todo era mi padre; no podía perdonarlo pero me sabía incapaz de un remedio drástico. [...] Las telenovelas repetían, insaciables, una frase que obligaba a disculpar cualquier atrocidad hecha en familia: “pero si es tu padre”. Cada vez que la oía aumentaba mi sed de venganza; la rabia me limaba, ácida, voraz, pero mi única salida fue renunciar a lo que más me gustaba. [...] La ausencia de mi padre duró lo suficiente para que yo perfeccionara mi rencor y sufriera más con su regreso que con su partida (pp. 80-82).

Si bien es cierto que Mauricio se dibuja durante gran parte de su formación como el opuesto de su padre, a partir de su adultez, esto cambia gradualmente con el proceso de la deconstrucción al que se somete éste. A partir del quinto capítulo, empiezan a darse algunos cambios en la figura de Jesús Guardiola que hacen tambalear la oposición entre el padre y el hijo protagonista hasta repercutirse en el proceso de formación de éste mismo. García Castillo define a la figura de Jesús Guardiola como “sumamente cambiante” precisamente por el hecho de que es un personaje que “se construye sobre la base de

múltiples oxímoros y duplicidades” (2005: 217). Así, es importante señalar que una de las duplicidades más pronunciadas en la figura de Jesús Guardiola surge justamente durante los primeros años de adultez del protagonista, cuando se pone en escena el personaje de Roberta Archer. Esta duplicidad se traduce en dos planos:

1) al conocer a Roberta, el “decapitador de mujeres” se convierte en un hombre dócil completamente opuesto al seductor que en los recuerdos de Mauricio solía frotarse la espalda con el lado rasposo de la toalla:

Jesús Guardiola, por lo común desatado, estaba mudo. Miraba a su novia [Roberta Archer] con una extrañeza admirativa (p. 186);

Jesús Guardiola se abandonó a su fase *Cheri*, es decir, estuvo de acuerdo con todo con Roberta; le pareció estupendo casarse en domingo, al aire libre, y organizó un delirio de papel picado, para que el jardín pareciera Xochimilco en fiesta. Por desgracia, salvo los cactus, todas las plantas parecían rentadas (p. 190).

Es precisamente ante esta mujer que el macho mexicano se ablanda para convertirse en materia dispuesta de lo femenino:

–Soy materia dispuesta –contestó Jesús Guardiola. Por alguna razón, a Roberta el giro le pareció fabuloso y decidió que ese hombre sería *su* materia. Una confusión del lenguaje había torcido su destino (pp. 187-188);

2) que este ablandamiento del padre, en su calidad de “gurú del espacio mexicano” (p. 62) o de lo “nuestro” (p. 70), defensor de la tradición mexicana (“[...] la “tradición” –palabra favorita de mi padre– [...]”) (p. 68), se da ante una mujer extranjera que no deja de criticar a los mexicanos:

Roberta Archer estaba fascinada por las artesanías y los guisos rociados de ajonjolí, pero detestaba otras cosas de su país de adopción. En casi todo, el pasado le parecía muy superior al presente, lo que antes fue magia se volvía miseria; las ruinas significaban esplendor y las costumbres, espanto. Al hablar con Roberta, Mauricio se sentía oscuramente responsable de las calamidades nacionales y trataba de explicar hábitos que iban de los billetes deslizados en las manos de los policías a las voces que decían por teléfono “¿a dónde hablo?”, como si marcaran los números al azar. El problema arreció cuando la inglesa los acusó de bañarse demasiado. Soltó un discurso sobre las células muertas y las bacterias que protegen la piel. ¿Qué pecado querían lavar los mexicanos? El uso de la piedra pómez como instrumento de limpieza resultaba acusatorio: desarrollarse bajo la ducha era negar la raza y el origen (pp. 199-200).

Si bien es cierto que durante los años de infancia y adolescencia del protagonista, fue el padre que les inculcó a sus hijos un sentimiento de patriotismo (basado en la distinción fundamental entre lo mexicano (lo propio) y lo extranjero (lo otro)):

Hasta entonces ningún miembro de la casa había sentido una obligación especial con el país; si acaso, el entorno nos inspiraba repugnancia. Tener éxito significaba largarse. Carlos y yo sabíamos que el mundo se dividía en mexicanos y turistas, pero jamás cruzó por nuestras mentes que tuviéramos que demostrar de qué lado estábamos (p. 43).

Es justamente Jesús Guardiola que a partir de la adultez de Mauricio cambia de banda cuando se convierte en la oveja dócil de Roberta. Es decir, a pesar de que el padre de Mauricio dentro de la diégesis siempre se había destacado como uno de los emblemas de la tradición mexicanista,<sup>40</sup> se hace malinchista cuando se subyuga a la voluntad de su nueva esposa extranjera:

¿Si Jesús Guardiola entendía tan bien el aislamiento de los aztecas, por qué tuvo que abrirse a Roberta y sus comidas de tres tenedores?, ¿qué complejo pagaba con la inglesa que sustituyó el postre de calabaza en *tacha* por quesos de compleja ranciedumbre? El arquitecto, que no podía alzar una pared sin apelar a los colores de la patria, en las noches abrazaba un cuerpo extraño y cremoso (Roberta usaba una leche dérmica que la humectaba sin quitarle células) (pp. 199-200).

De la misma manera, según el desarrollo del personaje de Mauricio, la imagen del padre como defensor de lo auténticamente mexicano se deconstruye poco a poco cuando el patriotismo de éste resulta cada vez más como uno de índole comercial y vacía. Esto se ilustra antes que nada mediante el último gran proyecto emprendido por el arquitecto Guardiola: un jardín azteca en la zona rural de Xochimilco:

Su misión [de Jesús Guardiola] en la conferencia consistía en vincular el jardín con los aztecas. Xochimilco, abandonado durante tantos años, recibiría el apoyo que reclamaban los ancestros. Había que proteger los ahuejotes [...], había que garantizar que el viento, que siempre soplaba de norte a sur, no acabara con esa delicada foresta, había que construir farallones que por su textura y espesor recordarían a las pirámides (p. 222).

---

<sup>40</sup> Al respecto, hay que acordarse de este cuestionamiento de la identidad urbana comentado en el primer capítulo del análisis, por medio de la oposición que se dio entre Felipe Jurado y la figura del padre como representantes respectivos de una arquitectura moderna y otra mexicanista.

De acuerdo con Sarissa Carneiro en su artículo “La (pos)moderna Tenochtitlan: notas sobre la ciudad en *Materia dispuesta* de Juan Villoro”, el proyecto del jardín azteca dentro de la diégesis aparece como un ejemplo de cómo gran parte de lo tradicional mexicano (en este caso, relatado al pasado precolombino) a lo largo de las últimas décadas ha sido transformado en “mercancías adaptadas al turismo o al exotismo” (2007: 70). Aunque son varios los ejemplos que procura el texto de esta mercantilización de la tradición mexicana,<sup>41</sup> esto se ilustra con más claridad por medio del proyecto del jardín regulado. Bajo el pretexto de rescatar una parte de la historia mexicana, este jardín antes que nada queda concebido con el objetivo de hacer del marco rural y marginado de Xochimilco, un parque turístico sirviendo intereses económicos que no son compatibles con una preocupación por la identidad mexicana y sus raíces tradicionales e históricas. O como agrega Carneiro un poco más adelante, en el texto de Villoro,

[...] el “argumento azteca” aparece como comodín útil para distintos poderes que ocultan, en realidad, otros intereses que poco tienen que ver con el *rescate de la autenticidad* (2007: 75).

Es importante señalar que durante la adultez, la relación padre-hijo consiste aún en la de actante-acompañante/testigo.<sup>42</sup> A lo largo de la adultez del protagonista, esta

---

<sup>41</sup> Así, es curioso señalar cómo para la exportación de la obra *Abraxas* del grupo de teatro El Círculo, en la que Pancho desempeña uno de los papeles primordiales, los protagonistas tienen que tomar baños infrarrojos para parecer más *mexicanos*, con el aspecto latino de los actores siendo una de las condiciones principales para el éxito comercial de la obra fuera de México: “[...] –“La siguiente meta es Estados Unidos; la siguiente meta es Europa”. –¿Y eso qué? –a Mauricio el tema empezaba a aburrirle. –“Los empresarios extranjeros están entusiasmados con las ráfagas de luz y sonido de *Abraxas*, pero hay un detalle” –Pancho hizo una pausa significativa y volvió a imitar al promotor–: “El problema... hay que decirlo... es la mera neta... el problema es que no parecen mexicanos. Sí, sí, ya lo sé: a nadie le importa que los noruegos parezcan suecos o los finlandeses húngaros, pero nosotros no podemos negar la cruz de nuestra parroquia” –Jimmy torció el argumento para que la falta de color local pareciera una traición al origen–. “Respeto sus opiniones –añadió, aunque en ese momento nadie tenía otra opinión que la perplejidad–... pero de nada sirve darle a los europeos lo que ellos también hacen, con unos ajustes la obra puede ser perfecta.” –¿Y cuál es la solución? ¿Disfrazarse de mexicanos? –Mauricio quería ser irónico, pero no había forma de frenar el entusiasmo de Pancho” (pp. 282-283).

<sup>42</sup> Son muy pocas las instancias textuales en donde se invierten los papeles desempeñados por cada uno a lo largo del proceso de formación del protagonista. Un ejemplo: “Por primera vez nuestros destinos se invertían; él aceptaba acompañarme, ser mi testigo. Pero la nueva situación fue un desastre [...]” (p. 117).

distribución sobre todo se realiza con Mauricio como acompañante de su padre durante la construcción del jardín azteca. Es de esta manera que se convierte en uno de los testigos más cercanos de la última actividad de su padre como arquitecto: “El arquitecto Guardiola disfrutó mucho la cercanía de su hijo; quizá recordó los años en que fue su mejor acompañante” (p. 257). Irónicamente, también es Mauricio en su condición de acompañante/testigo quien acelerará la derrota de su padre arquitecto. Al grabar el hallazgo del escalón de piedra azteca durante las obras coordinadas por Jesús Guardiola, Mauricio hace que se ordene la interrupción del jardín:

Un escueto boletín de Obras Públicas anunció la suspensión del parque. [...] No había forma de que los muros de Guardiola valieran más que un escalón azteca.<sup>43</sup> El parque se transformaría en zona arqueológica aunque no hubiera otro hallazgo (p. 261).

Es la pasividad del hijo testigo que provoca la derrota del padre; una derrota que a pesar de todo no deja de inspirarle a Mauricio sentimientos ambiguos:

¿Qué lo impulsó a traicionar a su padre de ese modo? [...] Aunque todo se debía a la casualidad [...], él tuvo la oportunidad de recuperar el video de la camioneta; ése era el punto fundamental. [...] Mauricio vio los músculos desgarrados del redentor, [...] y experimentó una excitación incontenible. [...] Trató de buscar alguna causa para aquel confuso placer. ¿La inaudita manera de perjudicar a su padre? ¿La venganza final del testigo? No, eso era demasiado simple. Acabar con el proyecto le dolía, o más bien le dolía y lo excitaba; deseaba aniquilarse en el jardín, ser una viva escoria, el infame al que habría que expulsar de la colonia; sin embargo, esta suposición suntuosa no era auténtica: no decidió nada, fue el brazo ejecutorio, el instrumento de Verónica, el rayo de luz del tío Felipe, y esto le quitaba la posibilidad de arruinarse adrede, de elegir su ruina, una espléndida tragedia de la cual arrepentirse (pp. 262-263).

Todo lo que había hecho Mauricio en su vida hasta este momento solía pasar inadvertidamente, es decir, sin huellas notables. De esta manera, la tristeza que le inspira la derrota del padre sobre todo se explica por la conciencia de que el primer acto suyo que sí se repercutió de manera muy pronunciada en el otro (y precisamente en su propio padre a la sombra del cual se había encontrado durante todo su proceso de formación), es decir, el de grabar el hallazgo del escalón azteca, ni siquiera lo emprendió intencionalmente. Al contrario, sólo pasó por haber estado presente como el acompañante dócil y eterno del padre. Asimismo, fue Verónica quien le había dado una cámara con el mero propósito de que grabara la destrucción de la zona para oponerse de esta forma

---

<sup>43</sup> Lo que suscribe la vacuidad del dicho patriotismo del arquitecto Guardiola.

a la construcción del parque turístico:

El comentario descubrió las intenciones de Verónica: le había prestado la cámara para que grabara la destrucción del jardín; él podía estar cerca del arquitecto, Clarita, los asesores de Gutiérrez Pool (p. 257).

El cambio de la imagen del padre también se da en otros ámbitos. Si bien es cierto que Mauricio ya desde su niñez solía concebir a Jesús Guardiola como el ejemplo más destacado de una virilidad omnipotente (y de manera paralela como un polo de atracción física y erótica incuestionable a la sombra del cual sólo le resultó degradarse a sí mismo), a lo largo de los tres últimos capítulos del texto, aparece un padre en el que se destacan cada vez más debilidades físicas. Es debido a éstas que la instancia narrativa modifica paulatinamente esta imagen del padre consolidada según la metáfora de las toallas ejemplares:

Desde que lo vio frotarse con una toalla en su primera infancia, Mauricio había sido incapaz de imaginarle debilidades físicas; sin embargo, ahora su padre se veía sobrado de peso, falto de energía, incapaz de seguir no sólo las caminatas de su maestro de obras sino de concentrarse en todo lo que le decía. Curiosamente, al debilitarse, adquirió otras cualidades; parecía un hombre reposado, que juzga con cautela, incapaz de ceder al arrebato. Su proyecto más ambicioso coincidía con un ablandamiento del carácter (p. 235).

En otros términos, a partir de la adultez de Mauricio, se rompe con esta idealización del padre del que surge una imagen más humana según las debilidades que no dejan de aparecer en él. Poco a poco, la imagen del padre héroe se deshace y da lugar a otra más realista de un hombre en proceso de decaimiento. Este proceso culmina al final de la novela con la impotencia del personaje paterno. Ésta equivale a la “decapitación” simbólica del macho mexicano que a lo largo de toda la novela antes que nada solía dejarse valer por sus desenfrenos sexuales. Si bien es cierto que Mauricio siempre era el testigo más cercano y directo de la actividad sexual de su padre, al final del texto, también le toca ser el testigo de su derrota:

[...] ¿Y qué podía contestar Mauricio? Pensó que las relaciones íntimas desnudan más a quien las oye; una vez compartidos, los secretos fisiológicos responsabilizan al testigo. [...] En segundos, Mauricio pasó de la compasión a la rabia; una vez más, su padre lo obligaba a seguir los caprichosos avatares de su sexo. “La Zona de Jesús”, recordó con ironía, y le pareció un acto de justicia que la impotencia de su padre no tuviera un origen venéreo sino cardíaco [...] (p. 292).

A partir de ese momento hasta su muerte poco después, Jesús Guardiola se aniquila hasta transformarse en una caricatura desgraciada del hombre que había sido durante

todo el proceso de formación de su hijo protagonista: “Mauricio se dio cuenta de que su padre se había convertido en una desgracia implícita; no hacía falta mencionar su nombre” (p. 299).

### El renacimiento final del protagonista

Sin embargo, a pesar de esta degradación ascendente del padre, éste sigue teniendo un gran impacto en la formación del personaje principal hasta el final del texto. Así, cabe recordar la última gran confrontación entre el padre y Mauricio. Es hasta este encuentro que se suscribe la identificación de Mauricio con la forma arquetípica de “Oveja”:

[...] Tal vez estaban ahí para hablar de eso, o de sus años sin estudio; su padre siempre tenía algo que modificar, hasta en eso se comportaba como arquitecto [...] –¡Siempre he odiado la pasividad de las ovejas! –golpeó la mesa; la copa de coñac se volcó (pp. 285-288).

Es decir, hasta el final del texto, a pesar de los cambios trascendentales que padece la imagen del padre a partir de la adultez del protagonista y los pocos momentos en los que el personaje va intuyendo sus potencialidades, el principio que los oponía durante toda la novela sigue vigente: el de la acción del padre Valiente *versus* la pasividad del hijo Oveja. Hasta la muerte de su padre, Mauricio sigue dando muestra de esta pasividad voluntaria que en poco difiere de la indolencia con la que solía matar su tiempo como niño y adolescente dentro del marco de Terminal Progreso:

Al volver de Estados Unidos, Carlos lo encontró en su puesto de espera [en el hospital donde se quedó Jesús Guardiola antes de fallecer] y lo vio con admiración. Tal vez medía la escena con su propio temperamento; le repugnaba estar quieto y la pasividad de su hermano le asombró como un triunfo de la voluntad. Mauricio sabía que sólo alguien que desconociera por completo su indolencia, su magnífica capacidad de contar cerillos, soplar sobre un peine o ver el techo mientras chupaba una galleta, podía pensar que su espera en esa sala requería de disciplina. Carlos lo abrazó con emoción inusitada. Aunque su respeto venía de veinte años de desinterés, Mauricio no vaciló en aceptarlo (p. 270).

Es decir, hasta el final del texto, Mauricio sigue en el papel de acompañante de su padre en proceso de degradación.<sup>44</sup>

Será hasta el final de la novela que Mauricio logra quitarse del yugo de la masculin-

---

<sup>44</sup> Curiosamente, esto conlleva a un acercamiento entre los dos hermanos, a pesar de que las diferencias de siempre entre ellos siguen vigentes.

nidad, y de esta manera romper con su papel arquetípico de Oveja en medio de la devastación de la ciudad de México después del terremoto de 1985. Este terremoto sigue simbólicamente a la muerte del padre, cuyos actos en la concepción del protagonista solían coincidir con los movimientos de las placas telúricas (hay que recordar otra vez uno de los recuerdos clave de la infancia de Mauricio, quien vio a su padre hundiéndose en la adorable Rita al momento del temblor): “¿Por qué nunca le dijo a su padre que de niño confundía los temblores con sus pasos? ¿Por qué sólo ahora eso era importante?” (p. 309). La carga simbólica del terremoto consiste en el hecho de que representa la destrucción del contexto en el que Mauricio se había desarrollado bajo el principio de la dominación masculina. Es muy significativo que el renacimiento que se da al final del texto coincide con la devastación: el personaje renace a partir de la aniquilación total; una aniquilación que empieza con la muerte del padre, y de manera paralela, con la destrucción de la ciudad, este espacio urbano que durante gran parte del proceso de desarrollo de Mauricio se había destacado como el marco paterno por excelencia. Curiosamente, es en medio de la ciudad derribada, al recoger basura como brigadista, que el personaje descubre su propia esencia:

[...] Al ver los afanes dispersos, las manos seleccionando las ricas basuras, Mauricio sintió que todo encajaba de otro modo; lentamente, como si debiera atesorar el instante, cedió a ideas que fluían sin prisa y pensó que para su padre la Calle del Oro hubiera sido un tema de reconstrucción, un motivo ideal para subir materia. Lo vio ante el espejo, frotándose la espalda con furia, y en la profusión de las cosas sueltas, del cascajo, de lo que reposaba sin autoridad, Mauricio entendió lo que significaba el otro lado de la toalla: podía dividirlo todo a la manera de las toallas: el lado áspero para quienes construían y se adelantaban al destino; el lado suave para los testigos que recogían las porciones dispersas, rotas: una naranja un y eso [*sic*] una llave un botón una piedra un alfiler una obsidiana (p. 311).

En otros términos, llama la atención que la transformación final de Mauricio ocurre entre los escombros de la ciudad a la que quería pertenecer durante gran parte de su juventud. Es precisamente en medio de la capital devastada que su acto de recoger basuras adquiere otro significado: al hacerse brigadista después del terremoto devastador, el coleccionar basura adquiere por primera vez en la vida del protagonista un sentido constructivo (y se opone de esta forma a su hábito anterior de coleccionar basura en su calidad de testigo). Es decir, al juntar partes dispersas dentro del marco de la ciudad de México en ruinas, el personaje logra ponerse al otro lado de las toallas metafóricas, al de quienes construyen. Así se consolida la estructura circular del relato que la instancia narrativa abordó justamente con la metáfora de las toallas; una metáfora a la luz de la cual se había dado todo su proceso de desarrollo. Mauricio renace precisamente en el

momento en que toma conciencia de esta metáfora gracias a la aniquilación de su contexto anterior. De esta manera, rompe con la identidad que lo había paralizado durante la primera parte de su vida, y adquiere otra. Descubre su propia esencia y rompe con ella: deja atrás su pasado y finalmente logra proyectarse hacia el futuro. Este despertar ocurre irónicamente al lado de Verónica, es decir, la bella durmiente con la que se había identificado durante gran parte de su proceso de formación:<sup>45</sup> “Amanecía en la calle, amanecían de nuevo, se acercaban al borde de las cosas, a lo que empieza a ser distinto, futuro, definitivamente real” (p. 311). Este fin confirma la calificación del texto de Villoro de una novela de educación, ya que al terminar con este replanteamiento del protagonista, también se presenta como un texto de inicio. En este aspecto, Rodríguez Fontela anota que:

Vemos el “sentido de un final” en la ficción narrativa, del *Bildungsroman* y, sin embargo, paradójicamente, las de este género son novelas de comienzo. En realidad, la autoidentificación del héroe es el final de la autoformación de aquél pero la prehistoria de un periodo posformativo ausente en el *Bildungsroman*. Los lectores no somos testigos del refrendo al proceso autoconstituyente del héroe en un estadio posterior al descubrimiento del *yo*. Los *Bildungsromane* son novelas de principio, novelas abiertas que buscan, en último extremo, un final que está, en su realización, más allá de ellas mismas (1996: 47-48).

Efectivamente, la autoidentificación de Mauricio que ocurre al final de la novela por medio de la ruptura con la metáfora simbólica de las toallas desemboca en el renacimiento final del protagonista. De acuerdo con Rodríguez Fontela, este renacimiento es a la vez el final de la novela y el inicio de otra etapa en la vida del protagonista de la cual el lector ya no es testigo. Es en este sentido que el final de la novela de Villoro suscribe ampliamente su clasificación dentro del género novelístico como novela de educación

---

<sup>45</sup> Al respecto, también importa señalar que la consolidación de la identidad sexual del personaje se cumple, después de la muerte de su padre, mediante el acto de amor con Verónica en una casa del centro de la ciudad, durante la noche después del terremoto: “¿Dónde se habría metido Verónica? Abrió los ojos y no vio nada. Prefirió cerrarlos. Estaba a punto de dormirse cuando sintió los dedos rasposos que pasaban por su rostro. También ella se había despellejado. –Desde que desperté quería hacer esto –dijo Verónica. Seguramente se refería a esa mañana, pero él pensó que hablaba de su otro sueño, del letargo que la borró durante tanto tiempo de las calles de Terminal Progreso. Le sorprendió la palidez lunar de Verónica. Su cuerpo delgado apenas se distinguía del de una adolescente por el vello púbico, una mata revuelta y densa. Verónica lo desvistió sin acariciarlo. Mauricio se sintió incorporado al sillón, fue uno con los cojines mientras su sexo crecía entre los dedos de Verónica. Sintió un ardor ácido al entrar en ella y tuvo la rara impresión de presenciar la escena desde un rincón del cuarto. Vio los cuerpos unidos, como si formaran un tercer animal, una sola bestia que jadeaba apenas” (p. 309).

## CONCLUSIONES

El objetivo principal de esta investigación consistía en evidenciar la imagen del héroe en desarrollo en la novela *Materia dispuesta* de Juan Villoro. El análisis anterior se dividió en tres partes (según la evolución en el tiempo del personaje principal Mauricio Guardiola; es decir, según las tres fases de su proceso de formación):

- 1) la infancia que ocupa los tres primeros capítulos del texto;
- 2) la adolescencia contada en el capítulo intermedio; y
- 3) la adultez a la que se dedican los tres últimos capítulos de la novela.

Por medio del estudio discursivo de la programática textual, se localizaron varios textos semióticos, entre los cuales cabe recordar antes que nada los siguientes: Centro *vs* Periferia; Presente *vs* Pasado; Masculino *vs* Femenino; Abierto *vs* Cerrado; Movimiento *vs* No-Movimiento; Modernidad *vs* Tradición; Valiente *vs* Oveja; Activo *vs* Pasivo; Autónomo *vs* Dependiente; Ciudad *vs* Campo; Fricción *vs* No-Fricción; Afuera *vs* Adentro; Interior *vs* Exterior; Realidad *vs* Fantasía; Ajeno *vs* Propio; etc. Del análisis del sistema semiótico del texto y el examen de estas oposiciones y sus correlaciones dentro del tejido textual resultó posible abordar algunas de las problemáticas que se suscitan en el texto en cuanto al manejo del tiempo y espacio en la novela y la manera en que los personajes, y más en particular el protagonista, se ubican y se desarrollan en ellos. Además, el análisis discursivo del texto de Villoro posibilita comprobar algunos de los postulados de Bajtín acerca de la novela de educación que maneja la imagen del héroe en desarrollo.

En *Materia dispuesta*, se pone en escena a un héroe que va en busca de su propia identidad.<sup>1</sup> Es un texto en donde la representación del héroe constituye la variable más

---

<sup>1</sup> Así como a la ciudad de México, igualmente en busca de su nuevo rostro al padecer su última metamorfosis entre los dos terremotos de 1957 y 1985.

importante y en donde el tiempo antes que nada se evidencia mediante la imagen del protagonista que cambia y se transforma paulatinamente, al igual que en la del mundo que lo rodea; en el caso de la novela de Villoro, el marco urbano de la ciudad de México entre los terremotos de 1957 y 1985. Por eso se justifica la calificación de la novela como una de educación del tipo realista con arreglo a la imagen de un héroe en proceso de desarrollo, precisamente porque las dos variables en las que queda fundamentado su desenlace se remontan a la penetración del tiempo en el interior del protagonista y el contexto urbano, que cambia al igual que él.

Sin embargo, hay una perversión en el texto ya que su héroe aparece como uno que en vez de edificarse se degrada bajo el yugo de un sinfín de ambigüedades interrelacionadas y reforzadas entre sí. Así, quedó claro que Mauricio es un personaje que durante la mayor parte de su proceso de formación está embelesado en lo estático y lo ambiguo, y que para descubrir su propia identidad necesita estar del lado del no-movimiento y no-acción. Es un héroe cuyo proceso de autoformación consiste antes que nada en intentar romper con una identidad negativa que va descubriendo paulatinamente conforme su desarrollo en el tiempo.

En el texto de Villoro, el tema de la búsqueda de identidad (y de formación) en gran medida se vincula con el del espacio urbano de la ciudad de México. La urbe en la novela se destaca como detonadora para la individualidad e identidad de los personajes, y en particular para las del protagonista en desarrollo. La ciudad ya no aparece como mero escenario (como solía pasar en otras variedades del género novelístico) sino que impacta profundamente a los personajes, en este caso antes que nada a Mauricio quien busca definirse a sí mismo.

El fuerte conflicto por el cual queda marcada toda la novela se remonta al cuestionamiento de su identidad, arraigada en alto grado en su ubicación dentro del espacio insignificante de Terminal Progreso, parte de la circunferencia mediocre de la capital mexicana a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. La tensión que sufre el protagonista durante la mayor parte de su proceso de formación se debe ante todo al anhelo de romper con su identidad que le ha sido impuesta desde su nacimiento. Éste coincidió con el temblor de 1957 y constituyó la causa del exilio de Mauricio y su familia a la colonia periférica Terminal Progreso. Conforme se desarrolla, toma conciencia de su identidad constituida en negativa; una identidad definida en gran medida por el marco transitorio del que forma parte: el marco de Terminal Progreso, una colonia simbólica de la ciudad de México ubicada en el intermedio (entre la ciudad y el campo, y de manera paralela entre el presente y el pasado (símbolos respectivos de una modernidad en plena expansión y las últimas huellas de una tradición amenazada).

El desarrollo del personaje principal en el texto de Villoro transcurre, conforme a las observaciones de Bajtín acerca del tipo realista de la novela de educación, sobre el fondo de un mundo en proceso de desarrollo. Son antes que nada las ensoñaciones que

provoca la capital mexicana en el personaje de Mauricio en proceso de desarrollo que exteriorizan el desarrollo histórico de la ciudad de México; una ciudad cuyos fundamentos se cambiaron debido al despliegue de la modernidad durante la segunda mitad del siglo pasado. Si bien es cierto que esta expansión hizo que la primacía del centro poco a poco haya disminuido a lo largo de las últimas décadas, la novela de Villoro aún cuenta con una representación concéntrica de la ciudad en proceso de expansión; una representación que se caracteriza precisamente por la imposición del centro como núcleo de identidad y con la que se instaura el proceso diegético de la desvalorización de su retoño periférico. Es precisamente esta imposición del centro que le impide al personaje principal, ubicado forzosamente dentro de la periferia, transformarse junto con la ciudad.

En la novela de Villoro el tiempo claramente afecta tanto al héroe en desarrollo como al marco espacial. Sin embargo, la relación de dependencia que se establece entre la periferia y el centro hace que los cambios se concentren antes que nada en este último, condenando de esta manera a la periferia a sufrir, y con ella a todos sus habitantes, como el caso de Mauricio Guardiola lo ejemplifica, una parálisis dentro de un tiempo cíclico y estancado. El protagonista va en busca de su propia identidad; no obstante, durante esta búsqueda, no logra establecer el diálogo recíproco con el mundo que en el texto, de acuerdo con las observaciones de Bajtín y Keunen sobre el tipo realista de la novela de educación, suele aparecer como una escuela que se presenta como problemática por ser histórica, variable y relativa. Sin embargo, la búsqueda de identidad emprendida por el protagonista de *Materia dispuesta* queda en alto grado caracterizada por el marco estancado y marginado en donde éste se encuentra; un marco que a su vez se define por un sistema de valores preestablecidos al margen de un mundo que sólo parcialmente resulta expuesto a los cambios que trajo consigo la modernidad incipiente.

El desarrollo del personaje principal se traduce claramente por medio de la evolución en las ensoñaciones que provoca la ciudad ajena en él: Mauricio la observa desde la periferia, sumido dentro del tiempo y espacio paralizados de su colonia limítrofe. Para Mauricio, las huellas del tiempo en el marco espacial no se le revelan desde adentro (porque su propio marco resulta uno asediado por una profunda ambigüedad en donde los síntomas de una modernidad que se despoja sólo entran escasamente), sino desde lejos. Durante gran parte del proceso de formación del personaje, el espacio urbano se mide y se entiende precisamente desde afuera. Desde esta perspectiva, resultó interesante el cambio que se dio a partir de la adultez del protagonista, ya que es una muestra de cómo los espacios de la ciudad de México y su retoño simbólico de Terminal Progreso se perciben de manera distinta según el protagonista va formándose; es decir, de cómo el tiempo se hace visible en la evolución perceptiva del espacio urbano por el personaje. Dentro de los capítulos dedicados a la infancia y adolescencia del protagonista se consolidó una imagen idealizada de la ciudad de México, resultado del deseo en el protagonista de pertenecer a ella, capturado él mismo dentro del marco de su colonia

periférica. En cambio, a partir de la adultez se rompe con este imaginario urbano precisamente a partir del momento en que la ciudad y su centro se convierten en el marco vivido y experimentado por el protagonista. Así, surgió otra imagen mucho más realista de la urbe (al igual que una sensación de nostalgia del marco de Terminal Progreso), en donde los defectos debidos a su última metamorfosis se destacaban; una imagen que ya anuncia la actualmente más propagada de la capital de México: la de un monstruo urbano posapocalíptico en donde lo peor ya pasó.

Además de la ubicación periférica del personaje, el desarrollo de éste se da bajo el principio de la dominación masculina; otro factor que explica la perversión de la que da muestra la novela de educación de Villoro. El personaje principal se dibuja según un paralelismo por contraste con los personajes masculinos primordiales alrededor de él. Al imponerse al protagonista, éstos lo paralizan en una condición de testigo pasivo y marginado, impidiéndole de esta manera realizarse y relacionarse activamente con un mundo que está cambiando al igual que, y lejos de él. De esta manera, junto con la ubicación espacial del personaje, funcionan dentro de la diégesis como iniciadores del proceso de la autodegradación que sufre el protagonista hasta su renacimiento al final del texto. El autocuestionamiento que suele darse en un héroe en busca de su identidad en el caso del protagonista del texto de Villoro queda arraigado en esta postura pasiva con la que enfrenta las ambigüedades que caracterizan su contexto y su propio proceso de formación. Esto hace que el personaje de Mauricio a lo largo de su desarrollo esté más del lado de las mujeres, al identificarse con su papel arquetípico de sexo pasivo sufriendo la violencia simbólica ejercida por la masculinidad.

Desde esta perspectiva, se destacó el papel fundamental de la familia de Mauricio, cuyos fundamentos, es decir, los padres, además de coincidir con los dos tipos de espacio entre los cuales se ubica la misma colonia transitoria de Terminal Progreso, se presentan como arquetipos de la sociedad mexicana; dos arquetipos que en el mismo texto se explicitan por medio de la oposición entre las formas básicas del Valiente y la Oveja. La oposición genérica que impregna toda la novela y que corresponde a grandes rasgos a la que se da entre la actividad (o fricción) masculina y la pasividad (o no-fricción) femenina se subraya antes que nada mediante los papeles que desempeñan respectivamente el padre arquitecto y la madre abnegada y depresiva. Si bien es cierto que durante gran parte del proceso de formación del protagonista, el padre queda idealizado por parte de la instancia narrativa, precisamente por las cualidades masculinas que en ella misma faltan, a partir del capítulo dedicado a la adolescencia (que es la fase que coincide con la separación de sus padres), se dio un acercamiento hacia la figura materna, símbolo del campo y del pasado. Esto se repercutió en una desesperanza cada vez mayor en el protagonista que, impotente de desprenderse de la identidad constituida según este paralelismo por contraste con los polos masculinos más pronunciados de su entorno, se estanca aún más profundamente en su condición limítrofe y femenina.

El texto da muestra de una gran inquietud interior en el personaje que se hunde en una espiral de abatimiento por estar inmóvil, tanto en el tiempo como en el espacio. Mientras el personaje niño aún logró conformarse con esta parálisis (y el aburrimiento siguiente) gracias a la fascinación que le inspiraba la urbe lejana, esta fascinación se convierte en una tortura cada vez mayor para la voz adulta que va imponiéndose durante la adolescencia. En otros términos, es el elemento que impidió hablar de un tedio existencial en el personaje niño (precisamente por ser el factor que se le ocurrió como medio de evasión en medio de un marco vacuo y ambivalente) que irónicamente hace que su aburrimiento más bien ocasional trascienda para convertirse en una sensación de tedio mucho más profunda; una sensación que a su vez provoca otra de pérdida y soledad tremenda en el personaje adulto, siempre a la sombra, siempre condenándose al margen. La ensoñación con la que solía contentarse su “yo” infantil ya no le conviene hasta hacerse insoportable para él. Cada vez menos, le resulta posible encontrar con qué llenar el vacío que se apodera cada vez más de su existir. El repudio que le inspira el lugar en donde se encuentra va traducirse en un disgusto para sí mismo. De ahí resulta que la muerte terriblemente se le ocurrió como el último y único remedio para seguir dando sentido a su propia vida.

En esta novela, Villoro presenta un caso particular del tedio, al vincularlo curiosamente con la tradición narrativa de la iniciación a la vida: irónicamente, crecer en el caso de Mauricio significa hundirse cada vez más en el margen (que sí cambia de sentido según el protagonista se desarrolla). El hecho de crecer conlleva en el personaje a la terrible conciencia de que eso consistirá en perderse aún más en el vacío que ha sido el denominador común de sus años de juventud.

El texto de Villoro no es una novela de educación que sustenta un sistema de valores con alto moral porque va y viene entre toda una serie de ambigüedades y confusiones (espacial, genérica, sexual, etc.). Es una novela cuyo protagonista aparece más bien como el antihéroe de su propio proceso de formación, al no lograr repercutirse en su contexto y al desaparecer bajo los múltiples yugos que este contexto le impone. O como indica Rodríguez Fontela, a partir de la equiparación de la *Teoría de la novela* de Lukács y la de la novela de educación:

El héroe de la novela [moderna], como el héroe del *Bildungsroman*, está poseído por el demonio de sus propios estímulos interiores que le empujan a la consecución de sus fines, a la búsqueda de la plenitud. Y en esa búsqueda, queda atrapado nuestro héroe y se choca contra la realidad “como la abeja en el vidrio sin conseguir pasarlo, pero sin advertir que ese no es el camino” (1996: 43).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Citando ella misma a Lukács (1971: 96).

Es hasta el final de la novela, cuando renace entre los escombros de la ciudad de México, que el personaje toma conciencia de que el camino que andaba yendo no era el más apropiado para realizarse a sí mismo. La autoidentificación en el caso de Mauricio consiste irónicamente en la ruptura con su identidad de la cual había ido tomando conciencia cada vez más según el transcurrir del tiempo. Efectivamente, se trata de un héroe que tiene que renacer a partir de la catástrofe y de la aniquilación total de su contexto; necesita ver destruido su contexto para lograr replantearse a sí mismo y es eso lo que enriquece la lectura del texto de Villoro.

De todo esto se puede aducir que la novela de Villoro presenta una educación sentimental inversa. Se trata de un *Bildung* en donde cada intento del individuo en proceso de desarrollo ya desde antes fracasa; un *Bildung* que se impone al personaje impotente (como materia dispuesta) de apoderarse del tiempo y del espacio. A partir de esta educación sentimental sumida en un tipo bastante particular del tedio, y al vincularlo con el tema de la identidad, el autor pone en tela de juicio ciertos valores de la modernidad, entre ellos los del progreso y del cambio para todos. El hecho de ubicar a su personaje en proceso de desarrollo dentro del margen de la ciudad de México, en donde los cambios que conllevó la modernidad a partir de los años cincuenta quedaron condensados, y que para muchos por esta razón se presentó como el símbolo del progreso nacional, es muy significativo: al margen de la ciudad, la figura de Mauricio se destaca como un personaje que enfrenta un conflicto de identidad que hasta hoy en día asedia a un gran grupo de mexicanos. Aparece como un prisionero de otro tiempo que asume la identidad que le ha sido impuesta por el exilio a la periferia de la ciudad, en donde queda condenado a sufrir la otra cara de una modernidad ajena. El espacio de la ciudad de México en este sentido se destaca como un marco simbólico, en donde el estreno de la modernidad durante la segunda mitad del siglo XX exilió a todo un grupo de mexicanos al margen al no alcanzarlos, y al excluirlos despiadadamente del cambio y del progreso. En el caso de México, como en muchos países latinoamericanos, la entrada de la modernidad conllevó al nacimiento de una nueva clase de mexicanos cuya idiosincrasia precisamente reside en el hecho de no pertenecer, de ser condenados al círculo vicioso del pasado eterno.

## BIBLIOGRAFÍA

- Apostel, L. (1997). *Hopeloos gelukkig: leven in de postmoderne tijd*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Bajtín, M. M. (1995). *Estética de la creación verbal*. Traducción de T. Bubnova. México: Siglo XXI Editores.
- Bakhtin, M. M. (1981). Forms of time and of the chronotope in the novel: notes toward a historical poetics. M. Holquist, ed. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, pp. 84-254.
- (1981b). Epos and the novel. M. Holquist, ed. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, pp. 1-83.
- Barbosa Sánchez, M. A. (2000). *La perspectiva de género y el arte, 1983-1993*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bencomo, A. (2002). *Voces y voceros de la megalópolis*. Madrid: Iberoamericana.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Calderón, D. E. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Carneiro, S. (2007). La (pos)moderna Tenochtitlan: notas sobre la ciudad en *Materia dispuesta* de Juan Villoro. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, núm. 218, enero-marzo, pp. 69-77.
- Castañeda, M. (1999). *La experiencia homosexual. Para comprender la homosexualidad desde dentro y desde afuera*. México: Paidós Mexicana.
- Castilla, B. (2004). *Persona femenina, persona masculina*. Navarra: Instituto de Ciencias para la Familia Universidad de Navarra/Ediciones Rialp.
- Celorio, G. (2008). Carlos Fuentes, epígono y precursor. C. Fuentes. *La región más transparente*. Edición conmemorativa. México: Real Academia Española/Alfaguara, pp. XIII-XXVII.
- Degreve, W. H. (2010). “El rinoceronte” de Juan José Arreola: la derrota alegórica del déspota masculino y de la sumisión de la mujer. C. Eudave. *Ensayos sobre literatura mexicana II*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp. 85-98.

- Eudave, C. (2006). *Las batallas desiertas del pensamiento del 68. Un acercamiento analítico a Ciudades desiertas, de José Agustín*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Gallo, R. (2004). *The Mexico city reader*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- García Canclini, N. (1996). *La ciudad de los viajeros: travesías e imaginarios urbanos*. México: Grijalbo.
- García Castillo, J. E. (2005). *Materia dispuesta: la adolescencia estacionaria*. N. Pasternac. *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 215-233.
- González Boixo, J. C. (2009). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Ibargüengoitia, J. (1991). *La casa de usted y otros viajes*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Jespersen, O. (1975). *La filosofía de la gramática*. Barcelona: Anagrama.
- Keunen, B. (2007). *Verhaal en verbeelding: chronotopen in de westerse verhaalcultuur*. Gent: Academia Press.
- Koolhaas, R. (2008). *La ciudad genérica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Lukács, G. (1971). *La teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa.
- Marías, J. (1980). *La mujer en el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Monsiváis, C. (1992). Prólogo. S. Novo. *Nueva grandeza mexicana*. México: CNCA Cien de México, pp. 9-17.
- (2004). *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México: Ediciones Era.
- Navarro Arias, R. (2004). *Mujeres mexicanas que sufren y aman demasiado*. México: Editorial Pax.
- Pacheco, J. E. (1998). *Las batallas en el desierto*. México: Ediciones Era.
- (2000). *Tarde o temprano (poemas 1958-2000)*. 3a. ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2008). Carlos Fuentes en *La región más transparente*. C. Fuentes. *La región más transparente*. Edición conmemorativa. México: Real Academia Española/Alfaguara, pp. XXIX-XXXVII.
- Paz, O. (2007). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Plaza Dorado, S. L., X. Vargas Guardia y A. Paz Ramírez (2003). *Tarija en los imaginarios urbanos*. La Paz: Fundación PIEB.
- Punzano, I. (2006, 23 de enero). Guadalupe Nettel retrata en *El Huésped* la verdad de lo oculto. *El País*. Recuperado de: [www.elpais.com/articulo/cultura/Guadalupe/Nettel/retrata/huesped/verdad/oculto/elpepicul/20060123elpepicul\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Guadalupe/Nettel/retrata/huesped/verdad/oculto/elpepicul/20060123elpepicul_1/Tes)
- Quirarte, V. (2004). *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*. México: Cal y Arena.
- Ramos Jiménez, E. (2001). *Certidumbre del extravío - Entrevista con Juan Villoro*. Colima: Universidad de Colima.

- Rodríguez Fontela, M. (1996). *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa hispánica*. Kassel: Kurt und Roswitha Reichenberger.
- Serrano Barquín, H. (2004). La dominación masculina en México. Algunos aspectos formativos y educativos. Fines del siglo XVIII y XIX. *Tiempo de Educar*. Revista interinstitucional de investigación educativa. Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México, año/vol. 5, núm, 009, enero-junio, pp. 11-48.
- Shaffer, D. R. (2000). *Psicología del desarrollo. Infancia y adolescencia*. México: International Thomson Editores.
- Stone, L. y J. Church (1980). *El adolescente de 13 a 20 años*. Nueva York: Random House.
- Villoro, J. (1997). *Materia dispuesta*. México: Alfaguara.
- (2002, agosto). El cielo artificial. *Letras Libres*. Recuperado de: [www.letraslibres.com/index.php?sec=5&art=7719](http://www.letraslibres.com/index.php?sec=5&art=7719)
- (2004). The metro. R. Gallo. *The Mexico city reader*. Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 123-132.

*Imágenes contemporáneas de la ciudad de México*  
*Acercamiento analítico a Materia dispuesta de Juan Villoro*  
Núm. 8

Se terminó de editar en diciembre de 2013  
en Epígrafe, diseño editorial  
Verónica Segovia González  
Marsella Sur 510, interior M, Colonia Americana  
Guadalajara, Jalisco, México  
La edición consta de 1 ejemplar