
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras

**UNA LECTURA DE *MATERIA DISPUESTA* DE JUAN
VILLORO A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LA FIGURACIÓN IRÓNICA PRODUCIDA POR LA
PERSPECTIVA NARRATIVA.**

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas
Presenta
Emiliano Gopar Osorio

Asesor: Lic. José Antonio Muciño Ruiz.

México
2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Nashla Annet Gopar Morales,
Que es todo lo que tengo.
Algunas decisiones nos hacen daño
a corto plazo, sólo te pido tengas
plena seguridad de mi amor por ti.
Gracias por tu existencia hija.

Agradecimientos:

Un agradecimiento profundo a la Universidad por su generosidad.

Mi más honda gratitud y reconocimiento al profesor José Antonio Muciño Ruiz, por ese venero de conocimientos que sabe compartir a sus alumnos sin escatimar. Sin su paciente ayuda este trabajo no hubiera sido posible.

Al Centro de Estudios Literarios del Instituto de Filología de la UNAM, y en especial a la Doctora Aurora Ocampo, quien desinteresadamente me facilitó invaluable información bibliográfica y hemerográfica sobre Juan Villoro, dicha información proviene del *Diccionario de Escritores Mexicanos*. Tomo IX (U-Z) en elaboración.

A la Doctora Mariana Ozuna Castañeda quien reúne en su persona sencillez, inteligencia y esfuerzo. Sus comentarios me fueron de gran ayuda para la terminación de este trabajo.

A Laura, por tu espera, tu comprensión, tu sinceridad. Por el amor que me diste.

A mis padres.

INDICE

	Página.
Introducción.	
1	
Capítulo I. La narrativa de Juan Villoro en el contexto literario Mexicano.	14
I.1 Panorama literario en México durante la última mitad de Siglo XX	15
I.2 La crítica literaria en torno de la ironía en la obra de Juan Villoro.	35
I.3 La crítica de la ironía en torno de la novela <i>Materia dispuesta</i> de Juan Villoro.	45
Capítulo II. Identidad del Narrador en <i>Materia dispuesta</i>. Análisis narrativo.	53
II. 1 El narrador en la primera parte de <i>Materia dispuesta</i>	57
II. 1.1 Función vocal y diegética del narrador homodiegético	58
II.2 El narrador en la segunda parte de <i>Materia dispuesta</i>	63
II. 3 Tercera parte, el narrador heterodiegético	68
II. 3.1 El nivel de la narración generado con el uso del narrador Heterodiegético	74
Capítulo III Análisis de la figuración irónica en <i>Materia dispuesta</i>	77
III.1 Rasgos mínimos para reconocer la ironía en un texto literario	78
III.2 Análisis de la figuración irónica	86
III. 2.1 La ironía producida por la perspectiva del narrador	89
III.2.1.1 El andamiaje irónico vinculado a la educación de Mauricio	91

III.2.1.1.1 El vínculo de los personajes en el proceso educativo de Mauricio y su relación con la ironía	95
III.2.1.1.1.1 La figura de Pancho	96
III.2.1.1.1.2 La figura de Jesús Guardiola y su fanatismo nacionalista en relación con el andamiaje irónico	103
III.1.1.1.3 La figura de Carlos Guardiola y Gutiérrez Pool	133
III. 1.1.1.4 Clarita Rendón	134
III. 1.1.1.5 Jerónimo Ferreira y Neri	136
III. 1.1.1.6 Roberto-Tizoc	140
III. 1.1.1.7 Roberta Archer	142
III. 1.1.2 Los valores sociales y la educación de Mauricio Vinculados al andamiaje irónico	144
III. 3 La ironía y su relación con el significado global de la obra.	155
III. 4 El papel del lector en el entramado irónico	162
Conclusión	165
Bibliografía	176

UNA LECTURA DE *MATERIA DISPUESTA* DE JUAN VILORO A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LA FIGURACIÓN IRÓNICA PRODUCIDA POR LA PERSPECTIVA NARRATIVA.

Por: Emiliano Gopar Osorio.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende seguir el mecanismo irónico existente en la segunda novela de Juan Villoro, *Materia dispuesta* (1997). Este análisis toma como presupuesto la presencia de una historia escondida en un nivel subterráneo de la novela donde se anudan serpentinamente los hilos de la trama. Para acceder a ella es necesario recurrir a una lectura en clave irónica. En tal lectura podemos apreciar a un autor implícito dentro de la obra quien parece no alejarse demasiado del carácter contracultural que animaba sus primeras creaciones, ya Luis Leal⁽¹⁾ notaba en la escritura del joven narrador una tendencia a la escritura en torno de la sociedad de consumo, de los *mass media*, en fin, sobre la mecanización de la vida cotidiana en la clase media mexicana. En la obra sigue estando presente la crítica de la sociedad y, más todavía, parece haber adquirido fuerza.

Hablar de una lectura sobre la figuración irónica en *Materia dispuesta* implica un procedimiento que contiene dos cosas: la primera consiste en reconocer la ironía producida por el narrador; la segunda, una vez captado dicho procedimiento, una lectura puramente anecdótica deja de tener validez, merced a la naturaleza de la

⁽¹⁾ Luis Leal, "El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad", en Alfredo, Pavón, *Te lo cuento otra vez (la ficción en México)*, p. 41.

ironía -decir una cosa distinta de lo expresado literalmente-; es necesario, entonces, buscar un sentido distinto en la novela, ese es el producto de una lectura en clave irónica, valga la redundancia. En la presente investigación se toma en cuenta la visión que Juan Villoro tiene en torno de la situación histórica que lo rodea, en consecuencia, esta lectura pone énfasis en la crítica de los valores y de la situación del sistema político en la sociedad mexicana de finales del siglo XX.

Me apego a los postulados de Pere Ballart para poder considerar la novela como una obra irónica. Así pues, los objetivos de esta investigación son los siguientes:

- 1) Demostrar que la novela *Materia dispuesta* puede considerarse una obra con carácter irónico.
- 2) Demostrar por qué el narrador es el responsable de la ironía.
- 3) Señalar la finalidad del empleo de la ironía en la obra.
- 4) Señalar qué pretende comunicar Juan Villoro al lector con *Materia dispuesta*.

Vale la pena decir que la ironía es un procedimiento estilístico acorde con el quehacer del escritor: una obra literaria nos dice más de lo que nos cuenta; nos dice algo sin siquiera mencionarlo; en una obra literaria son importante los huecos informativos dejados a propósito por el narrador para ser llenados por el lector; en la literatura el autor real adquiere una máscara, la del narrador, en algunas ocasiones, esto lo deslinda de la responsabilidad sobre las posibles ofensas propinadas en

contra de la sociedad. Sin esta interactividad, sin esta máscara, la obra literaria sería como una novela rosa, donde el lector no cambia después de leerla.⁽²⁾ La ironía, como la novela, también depende de la participación del lector y de un disfraz para poder funcionar. En este sentido, preguntarnos sobre el uso de la ironía en la novela tiene relación con el por qué mismo de la escritura, pues ambas tienen algo en común, son un lúcido engaño, una máscara:

Oscar Wilde dice que para que un hombre diga la verdad basta con ponerle una máscara. Porque si tiene una máscara nadie va a pensar que habla por él, sino por el que representa. Cuando uno está al desnudo es mucho más difícil ser sincero. En buena medida la literatura es un arte del disfraz, del engaño y la suplantación. *Si pudiera decir todo lo que se me ocurre, sin ofender a nadie y sin caer en un enorme ridículo, probablemente no tendría que escribir libros.* Uno escribe libros para tener la libertad de decir muchas otras cosas que cancelaría en cualquier encuentro persona. (Abelleyra: p. 27)
[las cursivas son mías]

Juan Villoro emplea tal procedimiento porque le permite lanzar la pedrada y esconder la mano: le concede llegar al extremo de la crítica social y, a un tiempo, gracias a su máscara, no es posible culparlo por las ofensas sociales puestas en juego en su discurso; en consecuencia, el único responsable de esta situación es el narrador y no el autor. Irónicamente la burla sobre la sociedad mexicana y su sistema político es también una autocrítica, porque en esa realidad el autor vive inmerso.

El autor no reclama en su novela una visión esperpéntica sobre nuestra sociedad, tampoco pretende la fácil carcajada, busca incluir en su obra la inteligente

⁽²⁾ Cf. *Introducción a la Novela contemporánea*, Andrés Amorós, pp. 9-15.

visión de la ironía que lleve al lector a la reflexión sobre la situación social y política del terreno donde pisa; otra razón de peso para el empleo de este mecanismo se debe al deseo de crear literatura sin las ataduras propias de las fronteras políticas. Algunas grandes obras europeas son más que obras locales, en estas novelas el uso de la ironía y del humor es bastante fértil, tal como sucede, por ejemplo, en la tradición alemana “del *Simplicissimus* de Grimmelshausen a la *Montaña mágica* de Thomas Mann.”;⁽³⁾ en la cultura inglesa:

Hay culturas que reivindican mucho la ironía y el sentido del humor como una función de la inteligencia. En la cultura inglesa es muy difícil encontrar a un gran escritor que no sea también un buen humorista.: Swift, Shakespeare y Stevenson, Chesterton y la mayoría de los escritores en lengua inglesa han participado del sentido del humor y de la ironía. (Abelleyra. p. 27)

O en la cultura española con Cervantes y Quevedo. Es decir, el uso de la ironía responde a la necesidad de hacer de la literatura un instrumento accesible al público mexicano, pero también al inglés, al alemán, al latinoamericano, etc. Paradójicamente, pues, *Materia dispuesta*, a partir de un tema muy mexicano -la crisis de nuestra identidad-, pretende trascender las fronteras nacionales gracias a su entramado irónico. No obstante, es necesario aclarar que este fenómeno se facilita si el lector comparte conocimientos sobre el México actual, este público es el más apropiado para su recepción porque la obra está llena de referencias contextuales, pero aun este lector debe estar muy atento para no tomar de manera literal lo que se pretende sea tomado en forma irónica.

⁽³⁾ Juan Villoro, “El siglo de Grass”, p. 3.

Villoro, como todo escritor, no puede deslindarse de su realidad al tiempo de escribir, en este sentido, la novela tiene mucho que decir a un público nacional, porque es este público quien comparte la problemática social sobre la cual versa la obra. Desde la década de los cincuenta, con el gobierno de Miguel Alemán y su afán de industrialización, ya se dejaba ver la crisis en los valores y las instituciones mexicanas, José Agustín opina al respecto:

El autoritarismo en las familias, escuelas, empresas, e instituciones; la paulatina pérdida de eficacia de la iglesia católica para proporcionar estabilidad sociológica a las masas, la estrechez de criterio propiciada por el comunismo, que fomentaba la irracionalidad y la recurrencia de métodos represivos era considerada como la forma imbatible en el trato a los jóvenes. Los valores tradicionales cada vez se diluían más ante la pérdida de sustancia y se convertían en ejercicios de pésima retórica, demagogia, o, peor aún, en uso consciente de lo que George Orwell, el Revueltas de los ingleses, llamaba “doble pensar”: hacer valer las contradicciones más aberrantes o, simplemente, decir una cosa para hacer exactamente lo contrario. (José Agustín, 1990: p. 149)

La historia de la novela tiene su referente en la ciudad de México durante 1957 y hasta 1985, la sociedad donde se mueven los personajes sin duda ha cambiado con referencia a esa sociedad en crisis de los cincuentas, pero lo ha hecho para mal: si desde aquel momento el sistema político -cuya base era la Revolución Mexicana- parecía agonizar, años más tarde con la represión estudiantil del sesenta y ocho, la situación empeoró, así opina Héctor Manjarrez: “la Revolución Mexicana [el sistema político] parecía el más muerto y pestilente y macabro y ‘atrasado’ de los cadáveres”.⁽⁴⁾ Si esto ocurría a finales de los sesenta, la situación política y social a mediados de los ochenta no mejoró, por el contrario, la caducidad del sistema es

⁽⁴⁾ Héctor Manjarrez, “De qué estamos hablando cuando hablamos del 68 y revolución (y literatura)?” en Kohut Kart, *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, p. 88.

evidente; este contexto desolador es tomado como referencia extratextual en la novela. En relación con este tema habla Juan Villoro:

-México ha vivido a lo largo de este siglo con un sistema político y de valores en resquebrajamiento. Pero se está cayendo desde hace mucho tiempo. La transición hacia otra cosa está durando muchísimo en México. Mi novela participa de este ambiente en donde se están desmoronando una serie de valores establecidos respecto a la identidad nacional, la cultura, la política, los valores sexuales, pero que no han sido sustituidos por otros. Es como la larguísima agonía de un sistema autoritario y anquilosado que no ha encontrado una alternativa. (Abelleyra: p. 27)

Esta crisis se ve reflejada en la ambigüedad de los personajes, ellos no parecen estar plenamente seguros de sus idolatrías, pasan de la alabanza de los símbolos muertos prehispánicos, al reconocimiento de la cultura norteamericana como la representante del desarrollo -es esta cultura otra sede de su idolatría. Quizá la metáfora más lograda de la cultura mexicana planteada por la novela sea la irónica visión sobre la producción de ladrillos como símbolo de lo nuestro: un objeto producido por la mezcla de elementos masculinos y femeninos (agua, tierra y azadón), es fabricado por una “matriz”.⁽⁵⁾ una máquina importada de Estados Unidos.

A través de la lectura de *Materia dispuesta* podemos reconocer la visión que tiene Villoro sobre su sociedad, en opinión del autor el país está a punto de experimentar un cambio (tan larga espera llegó a su término en el 2000 con Vicente Fox, pero el cambio sigue prolongando la larga agonía del anterior sistema), por ese motivo sus personajes carece de verdaderas certezas, no tiene nada fijo de donde sujetarse: por una parte han enterrado el pasado prehispánico junto con el lago en la

⁽⁵⁾ Juan Villoro, *Materia dispuesta*, p. 70

ciudad, recuperar tal pasado sería una nueva suplantación, una necesidad; por otro lado, la sociedad tiene las puertas abiertas al mundo, la globalización toca las puertas de nuestras tradiciones. Villoro nos muestra en su novela un México que vive una simbiosis entre la tradición que lucha por sobrevivir y la vida globalizada, donde el hombre es un títere movido a merced del gran dios: el mercado. La identidad de los personajes depende de ambos estados, por eso son materia dispuesta, absorben todo, hasta lo que les hace daño en las entrañas: la Coca Cola y el chile. La identidad, entonces, es una mágica fórmula moldeable, una manipulación, ya no como la rezada “Unidad Nacional” de los años 1940 a 1960, (Monsiváis, 1987: p.16) ahora la manipulación viene de más arriba. Los seres enajenados de *Materia dispuesta*, entre ellos Jesús Guardiola, Gutiérrez Pool y Pancho, son como peces en el agua, viven imaginándose libres y dueños de sí mismos, con decisiones propias y con perfil de líderes; sin embargo, el ingrato narrador de manera irónica les depara una mala jugada, al final de la narración los dos primeros sucumben ante el poder del sistema político y del empresario multinacional Archer, y Pancho lo hace ante la necesidad de vender “arte mexicano” en el extranjero.

En la lectura aquí expuesta, la novela aborda una problemática social pero no en forma directa sino a través de un velo: el filtro inteligente de la ironía; a partir de una historia nimia, la historia de un apático personaje, el autor nos invita a reflexionar en torno de nuestra cultura: los personajes sufren de un problema de identidad, confían en la autenticidad de sus creencias nacionales, en su educación, sus valores, pero no saben ser auténticos porque la situación en la que viven es confusa, todos

sus movimientos están corrompidos, desde la actitud del tío Roberto de iniciar sexualmente al púber Mauricio en un burdel, hasta las construcciones “mexicanas” de Guardiola, y, por supuesto, el carácter prehispánico, como símbolo de lo auténticamente “nuestro”, también encaja en este mosaico de suplantaciones por ser el producto del afán hambriento de autenticidad del ojo europeo o norteamericano. Tan confusa es la vida de los personajes de la novela, que viven en busca de su identificación, y simultáneamente presumen su autenticidad, esto delata la crisis de la identidad: si los personajes fueran auténticos, no necesitarían demostrarlo.

Si una de las grandes preocupaciones de Villoro es el carácter social ¿qué es lo que lo motiva a escribir novela y no un tratado de sociología? Él mismo nos lo hace saber: “Si pudiera decir todo lo que se me ocurre, sin ofender a nadie y sin caer en un enorme ridículo, probablemente no tendría que escribir libros.”⁽⁶⁾ El autor opta por la novela debido a la libertad para acercarse a la sociedad con el compromiso único que exige la imaginación, el carácter subjetivo de esta actividad artística le brida el don de cuestionar un contexto real a partir de la creación de un mundo ficticio; quién sabe por qué, pero el hombre siempre ha gustado de esta engañosa y milenaria tradición, “Lo único que se sabe con certeza es esto: no se ha hallado, hasta la fecha, colectividad humana alguna, ni en la actualidad ni en el más remoto pasado, que no tenga alguna forma de expresión literaria” dice Arturo Souto (1973: p. 45), parece, pues, que el mundo ficticio creado por la literatura resulta más fuerte comparado con el carácter fugaz de la realidad.

⁽⁶⁾ Ver primera cita de la página 3.

En su obra no hay una visión trágica de nuestra realidad, por el contrario, la ironía aparece en *Materia dispuesta* como un elemento carnavalesco donde los valores sociales y las Instituciones de México son trasgredidos por la mano oculta del narrador, para reafirmar lo ya dicho por Paz: “el mexicano no es una esencia, sino una historia. Las máscaras no encubren: son identidad”.⁽⁷⁾

La pretendida identidad de los personajes de la novela no son sino máscaras, disfraces hábilmente colocados por el narrador a través de un juego irónico sin que los desventurados personajes lo adviertan, este juego hace de ellos sus víctimas, el destino les depara un final desolador -excepto para el protagonista y para Verónica-: lo que ellos toman como una sólida identidad, es destruida simbólicamente hacia el final de la obra. Cuando las máscaras son destruidas, la ambigüedad y las confusiones interiores de los personajes salen a flote, esto connota la caducidad, la sin razón, de los valores del sistema político y social de México. En este juego irónico *alazon* -los personajes representativos de la sociedad en crisis- es puesto en jaque y es reducido al absurdo por *eiron* -el narrador-, al resultar Mauricio, supuestamente el más débil de los personajes, como el único ser capaz de dirigir su destino sin el peso social de quienes lo amamantaron.

Materia dispuesta también es irónica desde el momento mismo de su filiación con el género novelesco, en portada se le presenta como una novela de

⁽⁷⁾ Paráfrasis de Juan Villoro sobre palabras de Octavio Paz, en Ignacio Echeverría, “La realidad no tiene obligación de parecer verosímil, p. 1.

aprendizaje; es hija de un maridaje extraño, por un lado está atenta a la realidad social de su país, y por otro, pertenece a una tradición que tiene su origen en la literatura europea con *Werther* de Goethe y que tan buenos frutos ha dejado en Hispanoamérica -*Paradiso* de José Lezama Lima, *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa-, es decir, la novela de iniciación, curiosa mezcla. Pero tampoco parece sujetarse a un modelo, pues irónicamente el héroe reniega de su papel y se convierte en el antihéroe en los tres últimos capítulos, y, a diferencia de *Werther*, Mauricio no se suicida por su amada, por el contrario: alcanza su madurez sexual al lado de Verónica.

Cierta es la preocupación de Juan Villoro por la sociedad mexicana, pero esta preocupación no basta para tratar de explicar su necesidad de escribir novelas ni el uso del mecanismo irónico presente por lo menos en *Materia dispuesta*, de ser sólo este terreno el ámbito de sus aspiraciones, en este momento estaríamos discutiendo en torno de una obra sociológica. Es necesario entonces recurrir a su trayectoria como lector de literatura y saber un poco acerca de sus gustos literarios para comprender su inclinación por la novela y por la ironía. Nuestro escritor está al tanto de la tradición y de la producción literaria reciente del país, autores que van desde Juan Rulfo hasta Gustavo Sáinz o Carlos Chimal, pasando por Carlos Fuentes, Augusto Monterroso, Sergio Pitol, Alejandro Rossi, Jorge Ibarguengoitia, Vicente Leñero y José Agustín, son algunos escritores por quienes siente admiración placentera. Villoro también disfruta de la lectura de autores latinoamericanos como Borges, Bioy Casares, Julio Cortázar, Antonio Skármeta, Juan Carlos Onetti; o de

otras latitudes: Ernest Hemingway, William Faulkner, Arthur Schnitzler, Saúl Bellow, Tom Wolfe, Günter Grass, Vladimir Nabokov, Javier Marías, Italo Calvino, por mencionar algunos. Villoro es un espíritu cautivo por las letras, su idea de literatura no coincide con los límites políticos, la buena literatura para serlo debe ser universal, así opina: “no creo en las literaturas nacionales: Piglia o Nabokov son tan importantes para un mexicano como Rulfo o Kafka para un argentino.”(Vidal: p. 1) En el terreno literario nuestro autor vive con un pie en su país y el otro ¡sabe Dios dónde no! Como podemos apreciar, Juan Villoro es un gran lector, sus gustos literarios influyen de manera significativa en su escritura, lo podemos comprobar en la lectura de *Materia dispuesta*, una creación con amplias referencias literarias.

El trabajo aquí presentado se divide en tres capítulos, el primero de ellos tiene como finalidad dar un breve panorama de las letras mexicanas prestando mayor atención a las producciones con carácter irónico, la segunda parte de este capítulo recoge comentarios críticos sobre la producción literaria de Villoro, lo más importante en este espacio es observar cómo ha sido comentada por la crítica la ironía existente en la producción literaria de nuestro autor. Este capítulo pretende ubicar la narrativa de Villoro en el contexto de las letras mexicanas y en especial su filiación con la tradición irónica.

En el segundo capítulo desarrollo un análisis estructural sobre el uso de la voz narrativa en la novela y los modos de presentación del discurso, esto se debe a la necesidad de observar los movimientos del narrador a lo largo de la novela con el fin

de ubicar la identidad del emisor para que, en su momento -en el tercer capítulo-, se lleve a cabo el análisis de los juegos irónicos a partir de la perspectiva narrativa. Como veremos, el narrador en un principio es de tipo homodiegético, y es heterodiegético en otro momento, desde ambas perspectivas es posible percibir la figuración que es motivo de nuestro estudio, ya sea por la participación del narrador en la diégesis o por su ausencia. Este análisis estructural permitirá distinguir el marco comunicativo manejado en la obra, para saber si es el narrador o es otra instancia la responsable de la figuración, con dicho conocimiento se cumplirá con el cuarto rasgo distintivo sugerido por Ballart, para considerar propiamente irónico a un texto (ver capítulo tercero). El análisis aquí presentado también tiene la finalidad de mostrar la compleja estructura narrativa de la novela, pues paradójicamente la construcción del discurso no escapa del tamiz irónico: la novela es presentada como una obra de sencilla escritura, pero su composición nada tiene que ver con el facilismo propio de la literatura de la Onda.

Finalmente, en el capítulo central -el tercero- desarrollo el análisis estilístico del uso de la ironía. Al inicio del capítulo se presenta un breve comentario sobre tal figuración, después se muestra cómo está presente en casi toda la obra y funciona a semejanza de un complejo metafórico. Como el fenómeno se caracteriza por su ocultamiento, la mayor parte del trabajo consiste en mostrar en qué momento es irónico el narrador, trato de cumplir aquí con alguno de los cuatro rasgos mínimos de carácter técnico de nuestra figuración, a saber: a qué tipo de campo de observación pertenece, es decir, si es *instrumental* u *observable*; en qué nivel se lleva a cabo el

contraste de sentidos; el grado de simulación; y el marco comunicativo, en dicho marco observaremos al narrador como responsable de la del fenómeno porque mueve a merced a cada personajes para causar cierta impresión en el lector. Esta impresión, que en la mayoría de las veces es producir la animadversión en contra de determinados personajes, actitud, sentimiento o valor, entra dentro del quinto rasgo distintivo, es decir, dentro de la coloración afectiva; el sexto rasgo distintivo se refiere a una significación estética de la novela, para ello será necesario interpretarla de manera global, con énfasis el carácter irónico.

CAPÍTULO I

La narrativa de Juan Villoro en el contexto literario mexicano.

Juan Villoro nació en septiembre de 1956. La necesidad de escribir literatura surgió en él después de leer *De perfil* de José Agustín. Sus primeras creaciones en el terreno literario fueron tres cuentos incluidos en *Zeppelin compartido*, una antología del taller dirigido por Miguel Donoso Pareja, donde se inició como escritor. En 1976 ingresó al taller de Augusto Monterroso. A partir de sus primeras publicaciones *El mariscal de campo* (1978), *La noche navegable* (1980), ha dado a conocer en promedio un libro de ficción cada dos años.

Concluyó sus estudios en sociología en la Universidad Autónoma Metropolitana; debe a sus dos pasiones, el rock y el futbol, haber trabajado en los medios masivos de comunicación; participó durante un breve período en el cuerpo diplomático del país; la academia también forma parte en su haber laboral. En el periodismo es donde más ampliamente ha ejercido. Esta disciplina le permite escribir innumerables artículos no sólo de literatura sino de índole diversa. Aunque nunca deja de preocuparse por el modo de ser de los mexicanos, en sus artículos de carácter social no busca la tipicidad ni el espíritu nacional, la suya no es una continuación familiar de la querrela nacionalista, se trata más bien de una visión crítica sobre algunos comportamientos y aberraciones de los hombres.

La creación literaria de Juan Villoro ha tenido lugar durante el último cuarto del siglo XX y continúa en lo que va del presente, un período caracterizado por la proliferación temática en la narrativa.

No de manera exhaustiva –pues centrarme en la historia literaria del país no es mi objetivo–, a continuación se realizará un breve repaso por la literatura mexicana producida durante la última mitad del siglo XX, serán presentadas las obras apegándose lo más posible a un orden cronológico. Los comentarios sobre los autores y las obras se basan, principalmente, en la visión crítica de Christopher Domínguez y José Joaquín Blanco, entre otros. Este repaso tiene mucho de arbitrario porque no se mencionan a muchos autores. Sin ahondar en cuestiones de tipo formal, estéticas o ideológicas, la cuestión temática es la directriz de este repaso. Esta visión panorámica pretende ubicar la creación literaria de Juan Villoro dentro del contexto narrativo de nuestro país, en este espacio podremos comprobar que en la mayor parte de la producción predomina el carácter serio; no obstante, hay muchos escritores practicantes de la ironía y el humor. El siguiente paso será brindar un panorama de las principales referencias críticas que ha propiciado la creación literaria de Villoro.

I.1 Panorama literario en México durante la última mitad del siglo XX.

José Joaquín Blanco en 1982 caracterizó a la producción de la segunda mitad del siglo como a una literatura olvidada de los matices indigenistas, rurales, revolucionarios y cristeros, para perderse en la basta y caótica vida urbana, los

personajes luchan por ser considerados como ciudadanos del siglo XX.⁽¹⁾ La literatura de Juan Rulfo, José Revueltas, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis, desafía la visión oficial creada por el Partido Revolucionario Institucional, así opina el crítico:

México no es en esas obras [la de los autores antes mencionados] la mera conmemoración oficial de héroes y episodios heroicos prefabricados, la exhibición de artesanías y ruinas indígenas, la exhibición de mercados floridos atendidos por indios típicos: es la modernísima, industrial, urbana, tecnológica situación de masas desempleadas, de obreros reprimidos, de cárceles clandestinas, de sindicatos cooptados y corrompidos, de nuevos latifundios que son al mismo tiempo las autoridades agrarias oficiales, de comunidades campesinas despojadas, de ciudades caóticas y brutalmente desordenadas a fin de ser más exprimidas por los negocios inmobiliarios. Frente a esta modernidad del desastre, se necesitó a nuevos autores. (Blanco, 1982: p. 25)

El medio siglo fue escenario de la obsesiva búsqueda del ser nacional cuya encomienda en el plano filosófico estuvo a cargo del grupo Hyperion encabezado por Leopoldo Zea y Luis Villoro (padre del escritor del cual nos ocuparemos) entre otros, surgió así la “filosofía de lo mexicano”. La contraparte de esa filosofía es la literatura de los contemporáneos. Aunque un grupo heterogéneo, los contemporáneos compartían una preocupación, la de crear literatura sin pretensiones nacionalistas. José Luis Martínez opina sobre ellos:

[...] sus primeros libros fueron definiéndolos pronto como una sensibilidad afín y, a pesar de su soledad y sus diferencias, llegaron a formar uno de los grupos literarios más idóneos y valiosos. Les caracteriza su preocupación exclusivamente literaria y los límites que imponen a su formación cultural. (Martínez, 1990: p. 43)

⁽¹⁾ Cf. José Joaquín Blanco, “Aguafuertes: narrativa mexicana 1950-1981”, p. 11B

En la formación del grupo influyeron los prosistas y pensadores de la *Revista de Occidente*, la frecuentación de los nuevos autores ingleses, norteamericanos, italianos y, ocasionalmente, hispanoamericanos.

Desde los años treinta los Contemporáneos no se sometieron al nacionalismo estatal, como muestra de ello el México que pintaba Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros en las paredes públicas, y que por cierto sedujo al surrealista André Breton, fue ironizado por Salvador Novo en *poemas proletarios*. A pesar de ello la preocupación ontológica no les fue ajena:

Entre los padres fundadores (denominación justa aunque sin duda bombástica) la angustia ontologizante es decisiva. Está en Paz que interroga a México desde oriente y occidente. Está en la revisión que hace Agustín Yáñez y Fernando Benítez de la Revolución Mexicana como creación / destrucción.

Se expresa deliberadamente en el agonismo de José Revueltas y en el mito primordial de Juan Rulfo. Y está en esa improbable excepción que es Juan José Arreola. (Dominguez, 1989: p. 1004)

En 1949 Juan José Arreola publicó su *Varia invención*, la obra llegó para detrimento de aquel realismo cuyo uso fatigaba los pasos de la literatura. En 1966 es publicado *Confabulario total* (que contiene *Confabulario* y *Bestiario*). Su escritura no desconoce la ironía; la ambición formal y la manera detenida y detallada de crear, alejan su obra del localismo y la hace formar parte no sólo de la cultura hispánica,

Arreola está a la altura de Kafka, de Borges,⁽²⁾ incluso compite con los prosistas del siglo de oro como el Quevedo del *Marco Bruto*. (Blanco, 1982: p. 27-28) Domínguez, quien lo considera ya, más que hispanoamericano, un escritor universal, se refiere a su obra como la cumbre de la “literatura de invención”.

Aunque haya considerado a la obra de José Revueltas como una buena contribución a las letras por su carácter épico de la miseria, José Luis Martínez no ve con buenos ojos que la literatura sea sometida a una doctrina política al alcance de las masas. (Martínez, 1949: p. 50–51) La literatura de Revueltas es polémica, por un lado está su afán político de ensalzar el socialismo, pero el contrapeso es mayor: termina el ciclo de la Revolución como afirmación nacionalista. Con *El luto humano* (1943), y sus miserables campesinos, Revueltas irónicamente revela que la Revolución Mexicana había nacido muerta. (Blanco, 1982: p. 26) La ironía tampoco es ajena a este autor: en “La noche de Epifanía” irónicamente, por tratar de retener a su marido, una mujer encuentra la muerte a manos de su propio esposo. Algunas obras suyas fueron *Los muros de agua* (1941), *Dios en la tierra* (1944), *Dormir en la tierra* (1960), *Los errores* (1964), *El Apando* (1969), etc.

La obra de Juan Rulfo, *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), “es el testimonio del campo mexicano, hundido en la pobreza, el caciquismo, en el fanatismo y las supersticiones, antes de ser aplastado por los tiempos

⁽²⁾ Carlos Monsiváis nota que a mediados de los sesentas adquieren una gran difusión cuentistas como “Poe, Hawthorne, Horacio Quiroga, Scott Fitzgerald, Henry James, Chejov, dos autores en especial pasan de ‘incomprensibles’ a ‘indispensables’: Franz Kafka y Jorge Luis Borges”, Monsiváis:1989: p. 21.

modernos.”(Blanco, 1982: p. 25) Rulfo acabó con la vestidura pintoresca del indio, y, a un tiempo, mostró el trasfondo invisible ocultado por el Estado sexenio a sexenio. Su obra en opinión de Domínguez fue otra respuesta a la crisis del “realismo mexicano” de los años cuarenta -junto con las obras de Yáñez y Revueltas-, al deslindar responsabilidad alguna con la Historia, la política o lo nacional.” (Domínguez, 1989: p. 1030-1036). Aunque su obra es considerada una creación de tono serio (pero con un encantamiento supremo), donde el humor no tiene cabida, por el hecho de presentar los frutos secos de la Revolución Mexicana, Rulfo también podría considerarse un autor irónico.

Tras la disolución de la utopía natural –el indigenismo en Elena Garro y Rosario Castellanos, la provincia en Galindo y López Páez–, la ciudad parece ser el refugio idóneo. Rodolfo Usigli con *Ensayo de un crimen*, le da a la ciudad la densidad laberíntica de la que carecía, por primera vez aparece por dentro la ciudad moderna:

La ciudad de México aparece como un pardo crepúsculo cuyos signos son apenas discernibles. Calles y cafés, pasajes urbanos y jardines, taxis y cabarets: todos son lugares a punto de desvanecerse, funcionando en cámara lenta, intangibles. El homenaje de Usigli es a una ciudad cuyo esplendor del medio siglo es el anuncio de su decadencia: los ciudadanos que la habitan viven como especies terminales. (Domínguez, 1989: p. 1060)

La ciudad atrae a otros escritores, entre ellos están Rafael Bernal, con *El complot mongol* (1969), en esta novela desaparecen las referencias sociales y los cafés de moda de Usigli, la ciudad allí mostrada es la de los barrios bajos; y Josefina Vicens, quien publicó en 1958 *El libro vacío*, en la novela aparece una ciudad

vacía, ella engendra hombres con la misma característica, una sociedad que ha perdido la noción del sentido y el fin de sus actos.

En 1958 con *La región más transparente* de Carlos Fuentes, se realiza el intento más ambicioso por abarcar la Ciudad de México. En opinión de José Joaquín Blanco la novela de Fuentes es producto de un nacionalismo sin fundamento histórico. “Como novela de tesis, *La región más transparente* falla, y como la tesis es su principal juego falla casi toda.”⁽³⁾ Fuentes intentó dar a un país en vías de desarrollo el pase de abordaje hacia el terreno cultural de Occidente y lo hizo a través de lo mágico, lo mítico, lo surrealista, en fin, lo exótico, todo aquello que se oponía al mundo de la razón, de la historia de Occidente. (Blanco, 1982: p. 29)

Augusto Monterroso –*Obras completas (y otros cuentos)* 1959, *La oveja negra* 1969, *Movimiento perpetuo* 1972– es un autor que utiliza la ironía de manera magistral, “La rana que quería ser una rana auténtica” es un fino ejemplo: para demostrar su autenticidad, el animalito se deja comer y escucha entonces lo que más odia: “que qué buena Rana, que parecía pollo”. (Monterroso, 1977: p. 56) Este autor influyó en la formación Villoro, sobre él opina Blanco: “Como picotazos de abeja en una cultura dada a monumentalidades y profusiones tropicales, la obra de Monterroso constituye una reivindicación de la inteligencia, la simpatía y especialmente de la prosa.” (Blanco, 1982: p. 28) Adolfo Castañón habla en torno de la producción de Monterroso:

⁽³⁾ José Joaquín Blanco citado por Domínguez, 1991: p. 17.

Un narrador preocupado por hacernos reír –sólo piensan quienes tienen sentido del humor– y deseo de actualizar en su obra lo que para él es esencial en la literatura: una escritura precisa e imaginativa conocedora del valor de las anécdotas significativas (y cualquier anécdota puede ser significativa), cruel y consciente de la elocuencia de las imágenes [...] sus construcciones esmeradamente montadas, las frases largas y justas de sus breves textos [...] no derivan hacia moralejas o enseñanza alguna.⁽⁴⁾

Imagen primera (1963), *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989), *Crónica de la intervención* (1982), *Encuentros* (1972), son obras de Juan García Ponce. Él reconoce haber sido alimentado por una tradición nacional -no nacionalista-, en su lista de autores significativos destacan Alfonso Reyes, Julio Torri, José Revueltas, Juan Rulfo, etc. Sus temas no son muy variados, al respecto Domínguez distingue en sus cincuenta volúmenes la composición de uno solo; el erotismo es uno de sus ejes. (Domínguez, 1991: pp.53–54) De este autor se han escrito interesantes observaciones en torno de su ironía, entre ellas destacan las observaciones de Juan Pellicer al hablar sobre *Crónica de la intervención*.⁽⁵⁾

José Emilio Pacheco es un escritor comprometido con todos los géneros, en una breve novela, *Las batallas en el desierto* (1981), trabaja al amparo de la ironía: el protagonista, de nombre Carlos,⁽⁶⁾ se cree superior a Rosales, un humilde compañero

⁽⁴⁾ Adolfo Castañón citado por Domínguez en 1991: pp. 45-46.

⁽⁵⁾ Juan Pellicer, *El placer de la ironía. Leyendo a Juan García Ponce*. UNAM, 1999.

⁽⁶⁾ hay por lo menos dos coincidencias entre *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco y *Materia dispuesta*: Carlos es el nombre del protagonista en la primera, y el mismo nombre lo utiliza Villoro para el hermano de Mauricio; en ambas novelas intervienen escenas en la colonia Roma: en la primera la familia de Carlos es desplazada del norte del país a esa colonia capitalina, en la segunda, la familia de Mauricio es desplazada de esta colonia a las afueras de la ciudad a causa de un terremoto. Se trata sin duda de una referencia literaria no gratuita.

suyo que vende chicles para poder vivir; pero el narrador se burla de su presunción y lo hunde a través las palabras emitidas por la boca de su amigo al finalizar la obra.

Jorge Ibarguengoitia es un escritor con gran sentido del humor, este elemento en su obra en algunas ocasiones lo obtiene mediante la ironía o el sarcasmo, otras veces la risa se produce a través de la intervención del lector: es necesario recurrir a episodios de la historia o de la literatura para encontrar el sentido humorístico, es así como crea la parodia de la novela de la Revolución en *Los relámpagos de agosto* (1964). En *Maten al León* (1969) y la obra teatral *El atentado*, el poder y la política son el centro generador de la crítica a través del humor y la ironía. *La ley de Herodes* (1967), *Estas ruinas que vez* (1973), *Dos crímenes* (1979), *Las muertas*, son obras donde Ibarguengoitia critica el moralismo de la clase media. *Los pasos de López* (1981) es una genial desmitificación del “padre de la patria”.

Sergio Pitol (*Tiempo cercado* –1959–, *El infierno de todos* –1964–, *Los climas* –1966–, *No hay tal lugar* –1967–, *Del encuentro nupcial* –1970– *Nocturno de Bujara* –1981–, *Asimetría* –1981– y la novela *El tañido de una flauta* –1972–) crea personajes solitarios y excéntricos, los niños, los solteros, los viejos, son algunos de ellos cuya característica es una búsqueda, un regreso a un comunidad imaginativa (Blanco, 1982: p. 31).

Aunque no propiamente un literato sino un ser crítico por naturaleza, Carlos Monsiváis gusta de la ironía en su escritura. La crónica es un lugar donde lo real se mezcla con la ficción, con *Días de Guardar* (1970), hace de este género un espacio literario libre al “incluir la crónica y el artículo, absorber los recursos de la poesía, rivalizar con la novela, introducir las dramatizaciones del teatro, el sketch, la radio” (Blanco, 1982: p. 36).

José Agustín con *La tumba* (1964) introduce en la literatura mexicana la visión del adolescente, una visión influenciada por la contracultura norteamericana (el rock, las drogas, la liberación sexual, el desencanto por el orden social etc.), es también el pionero de la introducción de un lenguaje coloquial en ámbito literario. Para Margo Glantz las obras de José Agustín (*La Tumba, De perfil* 1966, *Inventando que sueño* 1968) y de Gustavo Sáinz (*Gazapo* 1965), entre otros, crearon una nueva novelística bautizada como “la onda”, dicha novelística se caracterizó por: “el empleo del lenguaje coloquial de la clase media capitalina -en especial la de las colonias Narvarte y Del Valle; por absorber la contracultura norteamericana; por ser la vida de los jóvenes y de los adolescentes el centro de tales narraciones; y por abrir un mercado nuevo para la literatura: los jóvenes.” (Cf. Glanz, 1971: pp. 3–46). Las obras tienen un marcado tono humorístico que busca complicidad con el lector adolescente.

Con *La noche de Tlatelolco* (1971) Elena Poniatowska brindó al panorama literario la mejor novela en torno del movimiento estudiantil, uno de sus logros radica

en alejarse del papel testimonial característico de aquellas novelas que, utilizando la masacre como un trampolín, pretendían ingresar al ámbito literario por el camino fácil. Años antes, en 1969 con *Hasta no verte Jesús mío*, la autora cedió la palabra a la clase trabajadora: con Jesusa el lector conoce el rostro no de la mujer recatada de clase media, sino el de la mujer fuerte y mal hablada enfrentada diariamente a un país en decadencia, en su obra el humor no falta, la ironía también se hace presente al mostrarnos a un ser que se identifica con la picaresca. Su literatura rebasa el simple hecho de ser la voz de los oprimidos, de los marginados de la ciudad, las víctimas de la represión, las madres de los desaparecidos, etc, su mayor virtud está en “el talento literario *para inventarlos como literatura.*” (Blanco, 1982: p. 35) sin caer en el panfleto o en el tratado sociológico.

Agustín Ramos también es un escritor en cuya obra los crímenes del Estado están presentes –un hermano suyo, militante de la guerrilla urbana, murió a causa de la represión del Estado. En su novela *Al cielo por asalto* (1979) niega que la masacre del 2 de octubre haya sido una especie de despertar social, al trabajar sobre el cuerpo de su hermano, el narrador no habla, siente: el dolor por su hermano muerto es el símbolo de la ruptura con la utopía del movimiento estudiantil, esta es una forma de la ironía. Otras novelas suyas son *La vida no vale nada* (1982) y *Ahora que me acuerdo* (1985).

Fernando Del Paso (*José Trigo* 1966, *Palinuro de México* 1977, *Noticias del imperio* 1987) optó por el erotismo como tema predominante en sus obras:

Del Paso [...] olvida el culto de las llagas o los meandros de la identidad. Lo suyo es el delirio y el festín. Para él la carne, lejos de ser triste, es la suma de todo conocimiento. Carne pútrida, carne apetecible. En sus cuerpos esa materia total tiene la misma textura taxonómica del mundo: geología, zoología, botánica. (Domínguez, 1991: p. 490)

Pero ello no significa que haya sido indiferente ante la masacre, Del Paso en *Palinuro de México*, como lo hicieron Juan García Ponce en *Crónica de la intervención* y Jorge Aguilar Mora en *Si muero lejos de ti*, reflexionaron en torno del 68 pero aquel movimiento perteneció a un fragmento de la vida de los hombres y mujeres de sus novelas. Irónicamente el héroe de Del Paso no tuvo la muerte ritual en la plaza de Tlatelolco: "Su héroe, a diferencia de lo habitual en la literatura tremendista, no muere ritualmente el 2 de octubre, sino es atropellado por una tanqueta y mal herido en el zócalo de la Ciudad de México durante una manifestación anterior. La ironía es una forma de sobrevivir, se impone como crítica de la necrofilia." (Domínguez, 1995: p. 223).

En opinión de Christopher Domínguez (1991: p. 479), *El apando* es la novela del 68, precisamente porque no vuelve al acontecimiento trágico tantas veces mencionado por otros autores. *Revueltas* retrata la cárcel de Lecumberri, lugar en el cual fue encarcelado tras el movimiento estudiantil, la novela narra el dolor del

hombre, muestra cómo el terror infundido por la fuerza opresora invade y carcome siniestramente la vida de los presos políticos.

Algunos autores han escrito sobre temas escabrosos como el de la homosexualidad, Luis Zapata aborda este tema en *El vampiro de la colonia Roma* (1979); la marginación de la sociedad citadina es rescatada en autores como Ignacio Trejo Fuentes en *Crónicas romanas* (1990), o Armando Ramírez en *Chin Chin el teporocho* (1972) y *Tepito* (1983), en estas obras podemos ver una vuelta a la picaresca.

José Joaquín Blanco supera la fascinación del habla popular en *Calles como incendio* (1985) y crea una novela urbana donde el cadáver de un boxeador se convierte en fetiche que hace salir de las calles a los crédulos habitantes del Distrito Federal para curar su melancolía. “su esfuerzo, mutilado por la prisa narrativa del cronista, logra, empero, una de las pocas imágenes parcialmente convincentes que se escribieron en los años ochenta sobre la ciudad de México.” (Domínguez, 1991: p. 515).

Algunos escritores en los últimos tiempos se han preocupado por ofrecernos una literatura donde el humor y la ironía desempeñan un papel protagónico. Autores como Alejandro Rossi (*Manual del distraído* 1979, *El cielo de Sotero* 1987, *La fábula de las regiones* 1988), Hugo Hiriart (*Disertaciones sobre las telarañas y otros escritos* 1980), Bárbara Jacobs (*Doce cuentos en contra* 1982), Agustín Monsreal (*La*

banda de los enanos calvos 1986), Lazlo Moussong (*Castillos en la letra* 1982), Manuel Mejía Valera (*Adivinanzas* 1988). Lauro Zavala señala algunas características comunes del cuento mexicano ofrecida por los autores antes mencionados:

Puede reconocerse la combinación del sentido del humor, un tono coloquial, y la articulación irónica de la expresión íntima con el contexto cultural de los personajes. Estos últimos dejan de ser tratados como arquetipos, al ser tamizados por una subjetividad que los personaliza, así se trate de quienes han sido objeto de toda clase de lugares comunes (como las mujeres, los escritores, los locos), o incluso al tratarse de un elemento fácilmente estereotípico como la ciudad, pues ésta adquiere una identidad entrañable, particularizada por la perspectiva de cada autor. (Zavala Lauro, *La palabra en juego*, 1998).

La narrativa de Enrique Serna: *Señorita México* (1987), *Uno soñaba que era rey* (1989), *Amores de segunda mano* (1994), *El miedo a los animales* (1995), es una escritura donde la ironía, el sarcasmo, el humor, la autocrítica, aparecen no por el puro divertimento sino para ejercer la crítica de algunos valores y para mostrar la corrupción y la degradación del ser humano.

Alfredo Pavón ha estudiado el cuento reciente en nuestro país. En su opinión la narrativa actual no sigue un programa estético–ideológico ni moda o movimiento alguno. (Cf. Pavón, 1995: pp. IX–XXV) En el mundo moderno –caracterizado por la fragmentación social, ética, política y económica, producto de la ambición de los grupos políticos desde el movimiento estudiantil hasta el gran fracaso social y económico del neoliberalismo y su proyecto de globalización económica–, la literatura no ha sido ajena a la aprehensión de la sociedad fragmentada, como

respuesta a ello, parte importante de la narrativa ha realizado su labor desde la individualidad:

Refugiados en la individualidad [se refiere a los protagonistas, a los héroes narrativos] para alimentar la reflexión sobre el yo y el otro no significa exacerbar el individualismo ni promover la sacralización del sujeto frente al destino de lo social, por el contrario, señala sólo el reiteramiento de la intimidad como base única para comprender un mundo donde los proyectos colectivos han fracasado. (Pavón, 1995: pp. XI-XII)

Ejemplos de búsqueda desde la perspectiva individual los podemos encontrar en los siguientes autores. Federico Patán explora al individuo en la situación incómoda del exilio en *Nena, me llamo Walter* (1985), *En esta casa* (1987), *Último exilio* -novela- (1986); en la narrativa de Enrique Serna se exploran los sentimientos mal sanos y escondidos en las relaciones humanas, las pasiones turbias, los odios, los amores; Ignacio Fuentes Trejo en *Crónicas romanas* (1990), nos muestra al individuo corrompido: el asesino, el violador, el ratero, la prostituta, se dan cita en su obra; (Pavón, 1995: p. 169) Silvia Molina en *Dicen que me case yo* (1989), *Imagen de Héctor* 1990, *Un hombre cerca* (1992), explora la desfalleciente institución familiar desde la mirada femenina; (*Ibídem*: p. 191) Esteban Martínez Sifuentes en *La familia bien, gracias* 1992, nos muestra al individuo marginado o a punto de serlo, retraído en su soledad, en su orfandad. (*Ibídem*, p. 212)

A principios de la última década del siglo surgieron algunas novelas donde la brutalidad del Estado se denunciaba. Ya en 1985, con *Morir en el golfo*, Héctor Aguilar Carmín se metió en la boca del lobo: en su novela explora los laberintos del

gobierno, los sindicatos y la prensa del país. Por medio de la indiferencia sobre la inmoralidad de los gobernantes o militares, el “Thriller político libra a Aguilar Carmín de las responsabilidades éticas que se imponían los novelistas que aluden al 68.” (Domínguez, 1991: p. 485) El tema de la guerrilla urbana también ocupó la atención de Aguilar Carmín, *Guerra de Galio* publicada en 1991 es un testimonio de la represión en contra de distintos sectores de la sociedad, en el ámbito político y social. En 1980 Salvador Castañeda había tratado ya el tema de la guerrilla en *¿Por qué no dijiste todo?*

También es de 1991 la novela *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor, en ella se desmitifica la guerrilla de Lucio Cabañas, no se trata de una ponderación de la guerrilla “sino de aclararse los motivos que llevaron a la destrucción del movimiento”. (Rodríguez Lozano, 1998: p. 20) Desde la perspectiva literaria Montemayor presenta una versión de los hechos ocultados por la historia oficial. La obra abarca sucesos ocurridos durante 1972 a 1974. El narrador en ocasiones extrae citas textuales de la realidad para ponerlas en boca de sus personajes, pero muchas veces los hechos son pasados por la visión del narrador. El discurso de la novela se centra en tres ejes temáticos: la guerrilla rural y urbana, el ejército y el gobierno. (Cf. Rodríguez Lozano, 1998, p. 16).

En esta misma línea temática donde las malas jugadas del poder político resuenan, encontramos también al mismo autor que hoy ocupa nuestra atención, con su primera novela *El disparo de Argón* (1991) indaga una cuestión que tiene que ver

con corrupción política y social de nuestro país: el tráfico de órganos. Sin la intención de ofrecernos un relato testimonial, la novela explora el interior de las personas que se dedican a brindar salud, paradójicamente en ese núcleo Villoro ubica la mafia de este ilícito y fructífero negocio.

La Ciudad de México aparece en la narrativa como un tema recurrente a finales de siglo, la metrópoli continúa siendo un foco de atención como lo demostró en 1999 Gonzalo Celorio al publicar *Y retiemble en sus centros la tierra*, una novela cuyo tema es el *vía crucis* urbano de un personaje al embriagarse. El centro de la Ciudad es para el protagonista un maravilloso mundo nocturno en donde se sale de un antro sólo para refugiarse en otro. La obra de Celorio es un vistazo tierno y doloroso a la ciudad, es un lamento por la pérdida de la, en otro tiempo, región más transparente del aire, pero también es un alegre brindis que combina humor e ironía, un refugio donde se apura un caballito tequilero para no pensar en la destrucción de quien apura el trago, Carlos Fuentes dice que esta novela es una alegoría de la permanencia de la ciudad como lugar de la ficción.⁽⁵⁾

⁽⁵⁾ “¿Hay Londres sin Dickens, París sin Balzac, Petersburgo sin Gogol, Dublín sin Joyce, Doblín sin Berlín y Manhattan sin Dos Passos? Tu novela [la de Celorio], como la de ellos, es una producción de la ciudad, pero dotando a la ciudad de lo que la ciudad, en sí misma, como construcción, carece: imaginación, memoria, deseo... lo fantástico de tu escritura urbana es que, ejerciéndola, impides que la ciudad de México se clausure.” Carlos fuentes, “El *vía crucis* urbano”, en *La Jornada semanal*, núm. 220, 23 de mayo de 1999, p.13

Mientras la Ciudad de México continúa atrayendo miradas, otros autores han centrado sus relatos en el interior del país. En Augusto Monsreal aparece como fondo la blanca Ciudad de Mérida;⁽⁶⁾ Luis Alberto Crosthwaite en *No quiero escribir, no quiero*, (1993), nos muestra la ciudad de Tijuana y esta misma ciudad también aparece en “Tijuana para principiantes” (*Buten smileys*, 1997) de Rafael Saavedra.

En el medio siglo también surgió el interés de algunos narradores por los ambientes distintos al urbano, la narrativa de Leonardo Da Jandra (*Entrecruzamientos* 1988–1990, una trilogía; *Huatulqueños*, 1991) es muestra de ello, los ambientes ahí descritos son desolados, la costa oaxaqueña, por ejemplo; Hernán Lara Zavala en *De Zitilchén* (1991) y *Charras* (1990) recrea el ambiente del suroeste mexicano; en las obras de Ricardo Elizondo Elizondo (*Relatos de mar, desierto y muerte* –1980–, *Maurilia Maldonado y otras simplezas* –1987–, *Setenta veces siete* –1987–, y *Narcedalia Piedrotas* –1993–) aparece una constante interiorización de los espacios del norte del país. (Cf. Rodríguez Lozano 1998, pp. 92–113). Otros autores del norte del país son Daniel Sada, Héctor Alvarado, Rosina Conde, Gabriel Trujillo, Francisco José Amparán.

⁽⁶⁾ “Qué linda cuando está desnuda, cuando se nos ofrece recién bañada, cuando amanece sin tantos humos en la cabeza. Qué auténtica y sobradamente única cuando hay palomas en su pecho y uno se puede deslizar por ella, saborear los aromas fragorosos de su piel, pesquisar sus lunares y asombrarse ante cada uno de sus poros, penetrarla tiernamente, indagar a fondo, con todos los sentidos, sus más íntimos recodos.” Augusto Monsreal, *la banda de los enanos calvos*, 1986, citado por Lauro Zavala en *La ciudad escrita. Antología de cuentos urbanos con humor e ironía*, p. 15.

Podemos decir que en los últimos años del siglo la narrativa producida en nuestro país es abundante y diversa en cuanto a estilo y temática se refiere, tratar de convocar a todas ellas sería una labor titánica, no obstante, podemos mencionar, a manera de conclusión de este repaso, algunas de sus características: el empleo del lenguaje propio de personajes marginados, una tendencia hacia lo popular, un matiz oscuro en la exploración de las relaciones humanas, la presencia de la cultura de consumo, una mayor participación de la figura femenina, la irreverencia hacia las instituciones, la crónica urbana, el privilegio de los espacios urbanos sobre los rurales, la diversidad en el ámbito de la sexualidad, el erotismo, la desmitificación de versiones históricas, la tendencia hacia la parodia, la combinación de géneros, etc. Es evidente que en gran parte de la producción literaria el humor y la ironía cobran fuerza.

En el panorama literario mexicano nunca ha dejado de estar presente el uso de la ironía, recuérdese por ejemplo la producción de Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento* y *Don Catrín de la Fachenda* son obras sumamente irónicas. En las letras contemporáneas el fenómeno irónico también está presente, autores como Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Juan García Ponce, Jorge Ibarguengoitia, Gustavo Sáinz, José Agustín, entre otros, no dejan mentir.

El fenómeno irónico en ocasiones ha pasado desapercibido por los críticos, de alguna manera esto se justifica si pensamos en clásico de nuestras letras recientes, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, como una obra carente de humor; a pesar de la

seriedad misma de una obra puede germinar la ironía en su interior, pues se trata de un mecanismo muy sutil. Una obra literaria es irónica desde el momento mismo cuando se necesita la participación del lector en la convención ficticia instituida por la obra: un autor plantea la necesidad de contemplar su obra como ficción, al ser aceptada por el lector, se genera un pacto donde el engaño –la ficción–, es tomado como realidad, lo cual es ya en sí irónico. Recordemos la escena donde Susana San Juan está en el ataúd:

Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos.

Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitaciones y suspiros con que ella arrullaba mi sueño... Creo sentir la pena de su muerte...

Pero esto es falso.

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta.

Siento el lugar en que estoy y pienso...

Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los seicara; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio. (Rulfo, p. 63)

En esta escena podemos observar un contraste de carácter irónico cuando Susana San Juan dice “Siento el lugar en que estoy y pienso... / Pienso cuando maduraban los limones.”, aquí el tiempo de la historia se corresponde con el del discurso, hay pues un contraste porque no puede ser posible la escritura desde el interior del ataúd. Un segundo contraste se da entre la verdad que la novela instituye

–la muerte de Susana– y la percepción de esa realidad por parte del personaje –ella, pese a ser consciente de su propia muerte, sigue hablando como si no lo estuviera–, este contraste se debe a la no coincidencia entre las palabras de Susana y su condición real de muerta. Esta ironía es de carácter instrumental por ser producto no de una sucesión de acontecimientos sino de una manipulación verbal: Susana *dice* algo después de muerta. El grado de disimulación necesario para considerar irónico al fragmento también está presente: el personaje ignora la utilidad de sus palabras dentro de la obra, en ella se crea un universo, un coro de voces de ultratumba, es decir, el personaje no se entera del entramado estético en el que participa su relato; Susana no se sabe, pues, parte de una ficción sino se asume como una realidad.

La obra de Juan Villoro sigue la línea de los escritores que escudriñan la decadencia social y política de su tiempo; en este sentido, el fenómeno irónico que aparece en su novela no tiene como objetivo provocar el chiste fácil como ocurre en los juegos de palabras tan abundantes en la Literatura de la Onda. El humor no deja de estar presente en *Materia dispuesta*, sin embargo, no lo es todo, en la novela, como en *El Lazarillo de Tormes*, en la literatura de Quevedo, de Salvador Novo, de Augusto Molerroso, de Sergio Pitol, existe un regocijo por criticar la realidad histórico–social a la que pertenece, lo cual provoca en el proceso receptivo un sentimiento sí de regocijo y de placer –porque es placentero reconocer a un escritor por su capacidad de hurgar entre tanta podredumbre–, pero también de cierta incomodidad originada por la crueldad de esa crítica irónica, que se transforma en autocrítica porque entra en juego valores y sentimientos que atañen al lector.

I.2. La crítica literaria en torno de la ironía en la obra de Juan Villoro.

A continuación se muestra una breve revisión en torno de la crítica que se ha escrito sobre el sentido irónico en la creación literaria de Juan Villoro, se comenzará primero por revisar aquella crítica referente a las obras anteriores a *Materia dispuesta* y a su más reciente libro de cuentos *La casa pierde*, su última novela, *El testigo*, no entra en nuestra revisión por lo reciente de su publicación –2004. Se hará referencia luego a las críticas sobre la novela motivo de este trabajo. Se ha preferido reunir a los críticos en un orden cronológico, con respecto a la fecha de la aparición de sus comentarios.

Fabienne Bradu (Cf. Bradu, 1985: pp.51-52) al comentar brevemente *Albercas* con motivo de su, entonces, reciente publicación, dijo notar en los cuentos una “mejoría” respecto de su primera publicación; en el segundo libro, dice, se aleja de la complacencia, lo cual le sirvió para reforzar el trabajo de la escritura pues la halla: “más precisa sin adornos superfluos, el estilo es directo, bien compuesta la estructura de cada cuento”. (F. Bradu “*Albercas...*”, p.52) Nota también la presencia de situaciones irónicas, el accidente sufrido por Roxana en el cuento “Espejo retrovisor” es una de ellas: “Lejos de inspirar compasión cuando se estrella en la puerta de cristal, la bella Roxana provoca en el lector una irrefutable carcajada.” (*Idem*). La característica más notable del segundo libro de Villoro es para Bradu el distanciamiento respecto de la solemnidad característica de la joven literatura mexicana, esa falta de solemnidad le debe mucho a la ironía, a cuya cualidad Bradu

exalta: “y esta ironía, a veces demasiado insistente, más vale en sus excesos que en sus carencias en otros escritores.” (*Idem*).

Federico Patán hace una observación sobre el estilo narrativo que caracteriza la prosa de *Albercas* (y cuya característica sigue estando presente en sus más recientes obras):

Villoro gusta de utilizar detalles para entregar información imprescindible a la comprensión del cuento: [se refiere a los cuentos “Noticias de Cecilia”, “El cielo inferior” y “Pegaso de neón”] Ambrosio y las migajas, un anuncio de neón, el tic final de Georgina” (Patán: pp12-13).

Para Patán uno de los logros de la literatura en Villoro consiste en manejar “una temática y un enfoque narrativo no muy frecuentes en el medio: el análisis de relaciones amistosas/amorosas en una atmósfera de maldad sutilmente insinuada.” (*Ibidem*, p. 13)

El disparo de argón, opina Bradu, es la novela que ordena “en forma literaria la imagen actual del caos erizado de varillas” (Bradú, 1991: pp. 36-37), la primera novela de Villoro crea una convincente forma literaria acerca de la ciudad, se aleja del localismo de la colonia de clase media dibujada en la literatura de la Onda, también carece de la ambición de Fuentes sobre la pretensión de abarcar la inmensidad de la ciudad capital. Villoro conoce de antemano la imposibilidad de abarcarla en su totalidad, la suya es una ciudad que son muchas a la vez y, concluye Bradú, le dio una característica: el caos.

Tiempo transcurrido y *Palmeras de la brisa rápida* son dos libros cuya materia es la dualidad, según la opinión de Guillermo Samperio:

Compuesta por la ficción creada desde el punto de vista de los hechos verificables. La dualidad se disuelve en el tiempo narrativo y el singular estilo del escritor al conseguir libros imaginativos, literatura. Y, en efecto, "casi" son novelas: los datos se mezclan con la prosa literaria, aunque la estructura no sea lo importante. (Samperio: p. 80).

En *Palmeras* reconoce un delirio de recursos formales tales como la ironía, el juego de palabras, y el chispazo festivo. En *El disparo de argón* descubre un símbolo irónico: la clínica de ojos, pues "los personajes parecen andar en la penumbra mientras arreglan la vista". (*Ibidem*: p. 81) Aunque sólo se menciona un barrio, el crítico ve en San Lorenzo un símbolo de otros barrios. La novela es para Samperio una gran estructura significativa: "El cosmos citadino de un grupo de hombres que tejen, inconscientemente, la tela superficial del Kitch mexicano." (*Idem*)

Pedro Ángel Palou (Cf. Palou, 1995: pp. 95-125) al analizar los cuentos incluidos en *La noche navegable* y *Albercas*, encuentra influencias de diferentes autores, Borges es uno de ellos: en el cuento "Noticias de Cecilia" de su segundo libro, por ejemplo, Villoro encierra a sus personajes, el narrador aparece como víctima de las circunstancias, pero esto sólo es una trampa para los lectores, pues en realidad nos cuenta la historia del crimen perpetrado por nuestro narrador:

Aquí, creo la mayor afinidad con Borges, Villoro se encuentra parodiando un estilo para contarnos la traición, el dolor y la desesperación: "fue lo último que vi antes de lanzarme sobre la mesa, quisiera ahorrar los pormenores de

mi infamia. Baste saber que mi acto fue lo suficientemente miserable para devolverme a la limitada libertad de los hombres' vemos en este breve ejemplo cómo incluso la sintaxis toma prestada la amorosa lentitud de Borges, que oculta en realidad el vértigo terrorífico de lo que se nos está contando (*Ibíd.*, pp. 120-121) [las cursivas son mías]

En “El mariscal de campo” Palou percibe una sutil ironía que trabaja en la parte oscura del cuento, la anécdota gira en torno de las esperanzas de un joven de alcanzar la gloria futbolística; al final el personaje no llegará a la segunda división, tampoco conseguirá nada con Isabel -la chica, en un principio toda llena de ternura, al final queda lejos de esta idealización. En opinión de Palou este cuento es una referencia metaliteraria, nos habla: del juego mismo de la escritura: operación lúdica tantas veces destinada al fracaso; cuántas veces un callejón sin salida. El narrador asume que está jugando y el lector también: se introduce en el espectáculo del mundo y su representación que es la ficción. Mentiras necesarias para la vida” (*Ibíd.*, pp. 118–119).

“El cielo inferior” es para el crítico el más cercano a Bioy Casares, porque la realidad en este cuento surge a partir de un ensueño; tanto en este cuento como en “Pegaso de neón” y “La orilla equivocada” el tema es una vuelta obsesiva al eterno femenino, al amor inalcanzable: ni el viejo recluso en el hospital, de la primera narración, se reunirá con su amada y joven Aurora; ni el protagonista de “Pegaso...” logra poseer a Georgina; y el pianista del último cuento termina asesinando a su alumna.

Sobre la prosa de sus primeras dos publicaciones dice Palou:

Las virtudes de una prosa llena de restricciones, austeridad, orientada hacia la representación de la vida, se ven realizadas por la fuerza ciega que Villoro le otorga al papel de su narrador dentro de la verdad que narra y de la belleza de su oficio [...] Sabe, con Poe, que el cuento no es sólo una sucesión de incidentes, sino algo tan sólido que desgarrar una de sus partes sería destruir el todo. (*Ibidem*, p. 113)

Sus cuentos, agrega el crítico, se caracterizan por engañar al lector, por contar una historia mientras se cifra otra: “Villoro que sabe, con Rimbaud, que el cuento, como la mejor literatura, nos hace descubrir lo desconocido no en una tierra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato.” (*Ibidem*, p. 115) Un ejemplo tangible está en “Huellas de caracol” donde, a partir de una historia banal –unos adolescentes en patineta–, se nos cuenta algo más de manera silenciosa y secreta: la historia de la timidez y el fracaso, la del dolor de ser distinto y ser menos.

Palou también ha encontrado similitud entre nuestro autor y Antonio Skármeta. Hay, en opinión de Villoro, una poética del asombro, una narrativa impulsiva, que avanza con sensualidad rabiosa, febril: “los cuentos de Skármeta parten de una situación mínima que crece con épico desparpajo. El final puede ser una suave e irónica vuelta a la cotidianidad, una epopeya desbaratada.”⁽⁷⁾ en “Espejo retrovisor”, cuento incluido en *Albercas*, a semejanza de lo ocurrido en la narrativa de Skármeta, los acontecimientos parecen desembocarse. En “Huellas de caracol” o “Un pez fuera del agua” hay un acercamiento a la infancia de una generación, pero lo hace a través

⁽⁷⁾ Juan Villoro, “Antonio Skármeta o el contragolpe chileno”, en *La Jornada semanal*, 21 de marzo de 1993, citado por Pedro Ángel Palou, en “Sueños y representaciones”, p. 111.

de la distancia que brida la tercera persona. Esta manera de acercarse a los personajes Villoro la reconoce en el escritor chileno porque también está en su propia narrativa: “El autor ve a sus personajes con una ternura difícil, ajena al sentimentalismo, conquistada con dosis de humor y sufrimiento.”⁽⁸⁾

Villoro está lejos de contentarse con una fácil recuperación del habla coloquial, continúa Palou, sus personajes “producen un registro lingüístico sólo encontrable en los textos de éste, pero a la vez representativo de un sociolecto particular [un sector de la clase media]”. (Palou, 1995, p. 112)

Mónica Bernal está de acuerdo con Domínguez en que los temas tratados en los cuentos de Villoro siguen en cierto sentido una temática común dentro de la cuentística reciente en México, pero lo que para Domínguez es sólo una continuación de los mismos temas, para Bernal la prosa de Villoro es original, y su originalidad la encuentra en su lenguaje y en la construcción del discurso, así opina:

El lenguaje utilizado por el autor [...] es peculiar y esa peculiaridad consiste en la forma en que en los textos de Villoro hace su aparición la voz narrativa. (Bernal, 1995: p. 71)

Según Bernal, existe un “tono personal” en la voz narrativa de la ficción de Villoro, este tono se debe al empleo del humor y la ironía, que están presentes en toda su creación –hasta *El disparo de argón*, por lo menos– ya sea con un narrador neutro –en tercera persona o heterodiegético– o en primera persona. En el análisis

⁽⁸⁾ *Ibidem*, p. 112.

del discurso narrativo emprendido por Bernal queda al descubierto, en convivencia con la voz narrativa, la creación de una conciencia que no está encasillada dentro del hecho literario cerrado, sino que lo trasciende, es un rumor, una conciencia escondida que pertenece al mismo autor en cuanto creador, es decir, al enunciador, la ironía se produce cuando el punto de vista del enunciador se aleja de la del personaje y del texto mismo:

El texto, entonces, por medio del enunciador, establece un juego de intromisiones y lejanías que rodean al protagonista, es como una cámara intro y retrospectiva que éste carga en el hombro y es inevitable, un *vía crucis* ignorado. (*Ibíd.*, p. 76)

Estamos entonces ante lo que Ballart denomina “narrador no fiable”.⁽⁹⁾ De la ironía surgida gracias a este contraste en los puntos de vista nos proporciona Bernal varios ejemplos. A continuación veamos uno extraído del cuento “Huellas de caracol” (*La noche navegable*), en él la información nos llega a través de un narrador neutro, la trama se centra en Jorge, un joven que compite en su patineta contra jóvenes de otra colonia, después la narración se acerca más a la vida emotiva del protagonista, en un momento de la narración así son descritos los contrincantes: “Un selecto grupo que parecía más bien estar en la playa que frente a una camioneta detenida” (Bernal, 1995: p. 77), esta apreciación, nos dice Bernal, puede pertenecer al protagonista pero

⁽⁹⁾ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 336. el autor apunta: “el ejemplo de los narradores no fidedignos es proverbial: *el autor implícito deja que advirtamos las limitaciones del personaje* que se erigen en responsable del relato” (las cursivas son mías) vemos pues que, como apunta Bernal, existe la presencia de “un autor implícito” de tras del texto.

también al narrador, para ella la ambigüedad encerrada en la frase permite percibir la injerencia extratextual por parte del autor.

Para Mónica Bernal, Juan Villoro es un narrador:

[...] irónico, en cierta medida sarcástico, propietario de un humor corrosivo bastante eficaz que conserva su frescura debido a la consistencia que posee al plantear frases directas, en algún sentido desnudas, pero que deja entrever la firmeza narrativa de una prosa segura. (*Ibidem*, pp. 81-82)

En *La noche navegable* y *Tiempo Transcurrido* Rodríguez Lozano encuentra una vinculación con elementos de la cultura de masas: “los *mass media*, el rock, el fútbol, la lucha libre. Son libros que abarcan un periodo que va de finales de los setenta hasta los años noventa.” (Rodríguez: p. 76)

Observa también una especie de melancolía, una incesante vuelta al pasado, una frustración por haber sido niño en plena década de los setenta, por llegar tarde a la función: “*Tiempo Transcurrido* es una manera de cobrar venganza, de registrar sucesos no vividos, de inventar el pasado [opina Villoro].” (*Ibidem*, p. 78) El crítico no cree que Villoro inventa el pasado: lo refuerza, agrega. Sobre *Tiempo transcurrido* dice:

Notamos el desarrollo de una sociedad que paradójicamente se ha estancado en sus mitologías: la compra de un condominio para ascender de clase social; la asistencia a los hoyos fonquis y a salones de baile como escape inmediato; pero además, la música disco y el movimiento punk; el campeonato mundial de fútbol del 70; la devaluación del peso. Todas ellas imágenes donde el burgués, el pequeño burgués y la clase baja viven acosados en una sociedad inmóvil (*Ibidem*, p. 78)

Rodríguez también habla de una influencia de José Agustín en la obra de Villoro, él le ayudó a “descubrir las posibilidades del lenguaje y el contenido; el humor, la ironía, y, sumado a ello, el sentido crítico de lo que existe alrededor.”

(Rodríguez: pp.77–78)

La casa pierde es considerado por Pedro Ángel Palou como su mejor libro de cuentos hasta ahora, observa cómo el fracaso y las equivocaciones comparten espacio en las historias de este libro:

Creo que los personajes de Villoro son deliberadamente fracasados; su vida es producto de una equivocación inicial, como en Maupassant. Pienso, inevitablemente en Ignacio Barrientos de “Campeón ligero” (Palou, 1999 p. 51) Los personajes de *La casa pierde* se hallan incómodos, indefensos ante el mundo: sus vidas son proyectos erróneos, han tomado la línea equivocada, se han bajado en otra estación, y han llegado a otra casa, que no es la suya, pero sienten igualmente propia (*Ibidem*, p. 53-54)

En “El extremo fantasma” -cuyo tema es el fútbol al igual que en “El mariscal de campo”-, el juego sólo es la superficie, la historia que no nos cuenta es quizá más importante: la esperanza ciega como única posibilidad de sobrevivencia.

Lauro Zavala ha estudiado los cuentos cuya característica principal es el humor y la ironía, en su revisión aparece otro rasgo en común: el carácter urbano, ello obedece probablemente a que entre 1975 y 1999 no se puede hablar de una ciudad sino de un conjunto de ciudades reunidas en la conglomerada Mancha urbana -la Ciudad de México. A esta atomización hay que aumentar la evolución que ha llevado a los habitantes urbanos de la calle a la casa:

[...] todavía en la década de 1960 los encuentros de espacio casual y a veces ritual con los otros era en los parques, plazas, estadios, cantina o salones de baile. Pero en la década de 1990 los espacios domésticos cuentan con televisión, computadora, teléfono, radio o periódico (Zavala, 2000: p. 34).

En los personajes de Villoro está presente una ironía, ella consiste en crear seres que son rellenables casi a voluntad, como el caso de Rocío del relato “1976” de *Tiempo transcurrido*: “Rocío era lo suficientemente moderna para estar suscrita a *Cosmopolitan* pero lo suficientemente anticuada para no hacer caso de las “técnicas para enloquecer a su hombre” (Villoro, citado por Zavala en *Ibidem*, p. 23).

Como se trata de un autor activo hasta nuestros días, la crítica sobre la obra de Villoro todavía tiene mucho que decir. Se ha citado muy brevemente algunos de los críticos cuyas comentarios han tocado el tema de la ironía, se han omitido muchos otros que sólo tienen la intención de ofrecer comentarios impresionistas.

Sin duda alguna los comentarios críticos aumentarán, con lo poco visto hasta ahora podemos concluir que la crítica ha sido generosa con la producción literaria que Juan Villoro ha ofrecido hasta el momento en que se cierra el siglo.

Las observaciones de algunos críticos expuestas anteriormente no carecen de fundamento, casos como Mónica Bernal o Pedro Ángel Palou nos pueden ilustrar al respecto, pero no resulta pretencioso señalar la falta de estudios críticos que se adentren más en el carácter irónico de la obra de Juan Villoro.

I.3 Comentarios críticos sobre la ironía en la novela *Materia dispuesta* de Juan Villoro.

La novela objeto de nuestro análisis ha sido observada desde perspectivas diversas, de estos comentarios sólo tomaré aquellos cuya atención está enfocada hacia la ambigüedad y la ironía inherente en el texto, este espacio también será aprovechado para revisar algunas opiniones del autor sobre su obra.

Mónica Bernal Bejarle centró su mirada en Mauricio, en la construcción de su doble personalidad, para ella el elemento dual se basa en los elementos del inconsciente:

Villoro incursiona, victorioso, en una descripción atinada del ser escindido, del personaje que dialoga consigo mismo y adquiere autonomía dentro de la misma individualidad: son dos con el mismo nombre “j’est un autre”: soy otro, dijo Rimbaud... (Bernal, 1997: p. 27).

En el proceso del crecimiento de Mauricio está presente la duda y la ambigüedad, dice Bernal, y ello se refleja en el manejo de la voz narrativa sobre todo en el capítulo cuarto, en palabras de Bernal la construcción de este capítulo es un verdadero logro pues llega efectivamente a crear dos personalidades distintas en un solo ser, la mayor virtud al darse la escisión de la personalidad de Mauricio radica en:

[...] la forma de presentar al lector a este doble Mauricio, el logro de Juan Villoro se presenta en la construcción del capítulo, en el acoplamiento de voces que hablan de una misma persona, en la escritura del inconsciente, el diálogo interno del hombre consigo mismo, con otro diferente” (*Ibidem*, p. 28)

Jesús Eduardo García Castillo hace una interpretación sobre el final de la novela, el cual, por dejar de lado el mero aspecto anecdótico, tiene relación con una lectura en clave irónica. Esta es su opinión:

Esta victoria no es sólo de Mauricio [se refiere al derrumbe de la figura paterna simbolizada en la novela por el derrumbe de los edificios en el terremoto]. Recordemos que el personaje es un sustrato de la realidad nacional, por lo tanto, la independencia respecto al padre podría representar la independencia de la sociedad respecto de un gobierno paternalista y autoritario. (García Castillo: p. 14)

Para Fabio Morábito lo más trágico de la novela tiene relación con el crecimiento vegetativo de Verónica, ella continuaba creciendo mientras en la infancia su estado en coma la privó de la vida de manera parcial. Después del letargo, al integrarse a la vida de nueva cuenta, en realidad no se había perdido de nada bueno: en el fondo, la vida de la gente a su alrededor también parecía dormida. (Cf. Morábito: pp. 1,3).

Para el crítico todas las personas que circundan al protagonistas parecen unos adolescentes: "Todos nos parecen en efecto unos eternos adolescentes, que están en la continua espera de algo radical que, sin transformarlos a ellos, transforme su entorno", (*Ibidem*: p. 3) De este mundo patético y petrificado sólo Mauricio y Verónica logran salvarse, y lo consiguen precisamente por adolecer de esa fijeza y estereotipo de los demás personajes: "se salvan, gracias a su pasividad, de la materia dispuesta y prefijada, o sea de la máscara y de la caricatura de sí mismos" (*Idem*).

Morábito atribuye al protagonista un despertar, al tiempo que le confiere la victoria sobre las cosas ásperas de las que, por débil, pasivo y gordo, había sido relegado, vale la pena escucharlo *in extenso*:

La última escena de la novela marca pues el despertar de Mauricio y Verónica, que también es el despertar de su amor mutuo y el abandono de su etapa de desorientación [...] Removiendo los escombros del temblor, conquista en cierto modo esa vertiente dura y áspera de las cosas cuyo emblema había sido, en su casa, el lado rasposo de las toallas con que su padre, educador de firmes principios espartanos, amaba secarse, y del que él, niño demasiado dócil y además gordo era excluido. Al mismo tiempo descubre, en el paisaje en ruinas que lo rodea, su vocación verdadera, opuesta a la del padre arquitecto: no la edificación ni la solidez, sino lo contrario, la materia desorganizada, o sea “la profusión de las cosas sueltas, el cascajo, lo que reposa sin autoridad.” En un sentido profundo creo que descubre, frente a la solemnidad paterna, su vocación cómica, y por lo tanto acepta su gordura y se acepta en ella (*Ibidem*, pp. 1,3)

La verdadera cura del protagonista está en el encuentro con su propia identidad que se da a partir de la independencia respecto de su padre.

Juan Villoro ante los ojos de Pedro Ángel Palou es un hábil tejedor de historias: “La *feliz facilidad* de sus historias radica, precisamente, en que es por debajo de la historia –al anudar los hilos de la trama– donde opera el sentido profundo de sus novelas”. (Palou, 1997: p. 87). No cree que el autor haya querido poner énfasis en las tribulaciones del apático Guardiola; el verdadero peso de la novela, anota, no se nos muestra de manera inmediata:

La textura de la prosa de Villoro, en apariencia fácil -sólo en apariencia- oculta a un hábil tejedor. Si a primera ojeada podemos decir que sus novelas son realistas –incluso de un naturalismo psicológico exacerbado, sobre todo

esta última—, esa apariencia de concordancia con lo real es sólo un sustrato sobre el que se tejen variaciones simbólicas, hasta llegar a una capa de tierra menos visible pero más profunda, que es el juego con los espacios míticos de México. (*Ibidem*, p.88.)

Este sustrato mítico viene a propósito precisamente por una decadencia: los mitos y los símbolos son utilizados en nuestro país por conveniencias, pero carecen de sentido.

Palou ve en la novela una constante referencia a los lugares míticos: un México que sigue siendo un río y los coches lanchas entre chinampas; los actores teatrales de *Abrajas* se someten a baños de rayos infrarrojos para parecer mexicanos en Europa; el proyecto de rescate del jardín perdido de los aztecas donde Verónica trabaja.

Respecto del sentido humorístico dice: “creo que su humor en esta novela ha ganado en profundidad, basado más en un complejo sistema metafórico que domina y no en el chiste fácil o en el equívoco gratuito de cierta literatura [y de la] crónica en nuestro país.” (*Idem*) Gracias a este humor se puede escribir literatura donde rescatar una tradición perdida puede significar adoptar una posición irreverente frente a las tradiciones centrales. Villoro tiene, concluye Palou, un ojo puesto en la inteligencia europea y otro en la de su patria.

Para concluir esta revisión crítica es conveniente escuchar la opinión de Juan Villoro acerca de su propia obra. En una entrevista hecha por Humberto Isidro Bruno, el autor habla sobre los temas en *Materia dispuesta*:

Materia dispuesta es una falsa novela de aprendizaje o una novela irónica del aprendizaje. Vivimos en un momento de descomposición social y cultural, donde es muy difícil transmitir valores. De alguna manera, el mundo que nos rodea no parece estar muy confiado en los valores tradicionales que heredó. Sin embargo, no se han sustituido por otros nuevos. Entonces alguien que ahora se enfrenta al desafío de aprender las cosas del mundo no tiene elecciones muy claras. No tiene ni un catálogo de certezas sexuales, religiosas, políticas, familiares, como lo había en otra época. *Me pareció muy oportuno hacer una novela de aprendizaje donde se aprendieran muy pocas cosas*, con un personaje receptivo, pasivo, que estuviera dispuesto, como el título de la novela indica: fuera materia dispuesta para enfrentarse a un mundo y destino ambiguo y vacilante. (Humberto Isidro: p. 26.) [las cursivas son mías]

En la misma entrevista Villoro dice que en la vida las personas como Jesús Guardiola, un hombre de acción, con vocación de liderazgo, con más respuestas que preguntas, etc., son quienes triunfan; la actitud de Mauricio, por el contrario: “se parece mucho a la del escritor que toma de manera pasiva, imaginaria, zonas dispuestas de la existencia y las reúne en una historia” (*Ibidem*, p. 27)

También habla acerca del tema de la identidad:

La novela reflexiona sobre la identidad nacional y en buena medida se burla de ella. Hay muchos símbolos muertos en nuestra cultura que adoptamos por estatus o prestigio, por ejemplo, el pasado indígena. (*Ibidem*, p. 28).

Villoro comenta, al final de la entrevista, que en su novela la ironía y el sentido del humor son importantes, expresa también su deseo de ser leído no como un autor solemne, sino todo lo contrario, el humor y la ironía son para él sinónimos de inteligencia.

El mundo, según la visión del infante Mauricio, está dividido en dos: los que usan el lado rasposo de la toalla y los del lado suave. En otra entrevista Juan Villoro declaró que en esta clasificación los primeros son los triunfadores “viven el presente, aprovechan la ocasión propicia, asumen las riendas de su destino”, (Echeverría: p. 2) mientras los segundos:

[...] viven más en la evocación del pasado, o el anhelo del futuro que del presente; son más testigos que protagonistas, están destinados a recoger los trozos sueltos los guijarros, las esquirlas de los demás. De modo secreto, me parecen los más valiosos y los más próximos a la función de la literatura (*idem*).

Juan Villoro cuenta una historia simple en su novela porque de los grandes temas ya se han ocupado otros: Tolstói de las guerras napoleónicas, Vargas Llosa de la dictadura de Trujillo y Kubrick de la guerra de Vietnam, los grandes temas no tienen cabida en su literatura, las historias cotidianas son más significativas para él:

Bien mirado, “lo fugitivo permanece y dura”, como quería Quevedo. Me interesa la perdurabilidad de lo evanescente y el valor de las tramas aparentemente nimias. No creo en los grandes temas, en los asuntos prestigiados de antemano.

La Odisea es, a fin de cuentas, la historia de un hombre que quiere volver a casa; me interesan las tramas que surgen de esta perturbadora simplicidad. (*idem*)

Como hemos visto, pocos son los comentarios referentes a la ironía en *Materia dispuesta*. Es también la obra menos favorecida por la crítica, Domínguez Michael apenas la menciona, a Miguel Rodríguez Lozano no le parece de sus mejores obras, hay, incluso, a quien le pareció una obra sin sentido, como a Miguel Barberena quien así apunta: “[...] tal vez sea que el autor quiso escribir una novela con las mismas características del protagonista, un tipo sin interés alguno, ‘un bulto en busca de sentido.’” (Barberena: p. 9). Este tipo de comentarios sólo se puede justificar por el buen manejo de la ironía en la obra: el crítico tomó como verdadero lo que el autor pretendía fuera tomado en un sentido irónico; qué pena, la novela supera, por mucho, su visión miope.

Uno de los más acertados acercamientos a la novela me parece el estudio que hace sobre el tiempo y el espacio Jesús Eduardo García Castillo, y por su puesto, comentarios como los de Pedro Ángel Palou y Fabio Morábito me parecen de gran importancia, a tal punto que buena parte de este trabajo se basa en una de las ideas de Palou: la importancia que tiene la historia no contada y el mecanismo metafórico - la ironía- que hace despertar los resortes escondidos de la novela.

Como se trata de una novela de reciente publicación aún no se estudia a fondo, sin embargo, podemos notar que la mayoría de los críticos ven en *El disparo de argón* como en *Materia dispuesta*, dos novelas independientes del resto de su producción, en el sentido de no tratarlas como las novelas de aquel escritor que

reivindica la vida juvenil en México, se le da el rango de novelas sin relación ya con el movimiento literario donde el autor se inicia como literato: la Onda.

Materia dispuesta es pues una obra donde el autor ha demostrado que se puede novelar al margen de los grandes temas, la construcción de su novela se asemeja mucho al gusto de Mauricio –como bien lo señala Palou– por atesorar trozos de basura: cada trozo narrativo resulta verosímil porque parece pertenecer a una realidad simple y cotidiana, y a partir de esa aparente insignificancia, el autor hace que el lector se asome a sus propias incertidumbres y da paso a la reflexión del mundo en donde está parado.

CAPITULO II

Identidad del narrador en *Materia dispuesta*. Análisis narrativo.

En el título de este trabajo se lee que la ironía es generada a partir de la perspectiva irónica, dicha perspectiva es descrita por Pimentel, en concordancia con Genette, como

‘una restricción de *campo* que es en realidad una selección de la información narrativa’ (Genette, 1983), lo cual implica ‘la elección (o no) de un *punto de vista* restrictivo’ (Genette, 1972). (Pimentel: p. 95)

Es decir, una cosa es quien narra y otra muy diferente es la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra. Así pues, en la narración podemos distinguir a un “focalizador” o narrador –quien decide de qué modo y desde qué perspectiva emitir su discurso–; de un “focalizado”, un personaje u objeto seleccionado por el narrador para hacernos llegar su información, la cual estará limitada por la mente figural como si el narrador viera las cosas a través de ojos ajenos; por consiguiente, el discurso se sujetará a las restricciones de la mente focalizada, éstas pueden darse en cualquiera de los siguientes planos: espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estético. Cualitativamente hablando, entonces, la información narrativa depende del punto de vista elegido.

El narrador puede elegir entre los tres tipos de perspectiva existentes:

- 1) Desde su propia perspectiva, o *focalización cero*, en donde puede entrar y salir de la mente de sus personajes en forma indiscriminada, y donde tiene un privilegio cognitivo, perceptual o espaciotemporal superior al de cualquier personaje. Es el caso del narrador omnisciente. (Pimentel, 2002, p. 98)
- 2) Desde la perspectiva de uno o varios personajes. En la *focalización interna fija* el narrador se adhiere a una mente figural; la información, entonces, estará limitada por la mente de ese personaje. En esta focalización se puede hacer distinción entre la voz del narrador y la del personaje: en la narración *disonante*, basta una discordancia en cualquiera de los siete planos antes mencionados para distinguir entre el punto de vista del personaje y la perspectiva del narrador, lo que puede generar situaciones irónicas. En una narración *concordante* el narrador se pliega totalmente a la conciencia focal.
- 3) Desde una perspectiva neutra, fuera de toda coincidencia. En la *focalización externa* la restricción consiste en la inaccesibilidad de la mente figural. “En ciertos casos [agrega Pimentel], la focalización externa puede ser consecuencia de una *elección vocal* en primera persona[...]

(Pimentel: p. 112), como sucede con Marlow en *El corazón de las tinieblas*, donde nunca se sabe por completo quién es Kurtz.

En *Materia dispuesta* la narración nos es transmitida a través de una *focalización interna fija*, es decir, el narrador nos da su información tomando como punto focal la mente de Mauricio. A pesar de que la deixis de referencia aparentemente es figural, las restricciones a nivel temporal y cognitiva corresponden a la perspectivas del narrador: él hace constantes referencias al presente de la narración, es decir, regresa una y otra vez a su posición de narrador para hacer notar su conocimiento o suposiciones de hoy frente a ambigüedad de algunos hechos en su infancia, como en el siguiente ejemplo:

[...] *aunque ésta es una especulación tardía*, algo me hizo pensar desde entonces en los extraños pliegues de Jurado; tenía un cuarto consagrado a sus trenes eléctricos.⁽¹⁾ [las cursivas son mías]

En la novela el narrador juega un papel importante en la composición de la ironía, en sus ausencias y presencias dentro de la diégesis, en el modo de presentación del discurso, siempre tiende a fungir como *eiron* clásico; a través de sus movimientos el narrador demuestra poca piedad hacia sus víctimas, él construye situaciones irónicas y tarde o temprano funcionan en detrimento de los incautos personajes. A continuación se presenta un análisis estructural del manejo de la

⁽¹⁾ Juan Villoro, *Materia dispuesta*, p. 35. [En las posteriores citas de esta obra sólo señalar el número de páginas]

perspectiva narrativa en *Materia dispuesta* pues, como se verá en el siguiente capítulo, los movimientos ejercidos por el narrador a lo largo de la novela –como son: el modo de presentación del discurso, los cambios de enunciación, su focalización en la mente de Mauricio, así como sus propios comentarios–, son los responsables de crear un contraste de sentidos entre, principalmente, el punto de vista de los personajes y el del narrador, y a partir de tal discordancia de opiniones y actitudes es generado el andamiaje irónico en la novela. En el presente capítulo, entonces, sólo se analizará algunos movimientos del narrador en el discurso, se pretende con ello crear este preámbulo para facilitar el análisis de la ironía que se llevará a cabo en el siguiente apartado. También se realiza este análisis estructural porque para poder hablar de una figuración de carácter irónico es necesario conocer el contexto comunicativo donde esta figuración es producida.

La primera ironía de la novela se genera gracias al cambio de enunciación ahí presentado, Mauricio pasa de ser el héroe a ser un antihéroe, con tal detalle la obra re-niega de la misma tradición a la que tanto le debe, el *bildungsroman* de Musil y la novela de iniciación europea. Ante este cambio de enunciación es necesario definir la identidad del narrador. La obra tiene tres momentos importantes, cada uno de ellos se caracterizan por un uso específico de la voz narrativa, los tres primeros capítulos están narrados desde la primera persona, en ellos se presenta la infancia de Mauricio, el protagonista. En un segundo momento, la narración sufre un cambio: en el cuarto capítulo no sólo el uso de la primera persona está presente, también se emplea la tercera persona, en este espacio se narra la lucha interior del protagonista

en su tránsito por la adolescencia. Por último, los tres capítulos restantes están narrados a través de la tercera persona, desde este modo enunciativo se narra su paso por la adolescencia hasta el inicio de su edad adulta. La narración a lo largo de la novela tiene, sin embargo, una característica, la mente figural enfocada es la de Mauricio, lo cual nos habla de una situación irónica: si es el mismo personaje la mente que guía el discurso ¿qué caso tiene cambiar de estancia narrativa?, para tratar de acercarnos a una respuesta, veamos a continuación la identidad del narrador en cada parte de la novela.

II.1 El narrador en la primera parte de *Materia dispuesta*.

La primera parte de la novela se caracteriza por el empleo de la primera persona. Para advertir cómo se lleva a cabo la relación entre el narrador y el mundo narrado por él –la diégesis–, veamos la siguiente cita:

Yo inventaba una historia y ella [su madre] picaba cebollas al primer muerto. Mi padre me acariciaba la nuca, en un gesto adicional de complicidad.

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*. (p. 19) [las cursivas son mías]

A este tipo de narrador se le conoce con el nombre de *narrador homodiegético*. Según la descripción de Luz Aurora Pimentel (Pimentel: pp. 137–141), se caracteriza por utilizar la primera persona y por su participación como

personaje en el discurso, cumple entonces con dos funciones: una vocal, es decir, el hecho mismo de narrar; y otra diegética: su participación como actor en el mundo narrado.

II.1.1 Función vocal y diegética del narrador homodiegético.

La función vocal permite ubicar a ese ojo irónico a través del cual entramos al mundo ficticio. Un narrador podrá ocultar su posición espacial en la novela pero no sucede lo mismo con el tiempo, alguna posición temporal debe adoptar para poder desempeñar su tarea y es ahí donde proporciona una pista sobre su labor como narrador. Observemos la cita anterior donde el narrador recuerda la recompensa obtenida por mentir: “De cualquier forma, mentir en forma convincente aún *me trae* esa delicia elemental [...] la confirmación de que *somos aliados*.” El narrador centra su atención en los recuerdos del pasado y enseguida regresa al presente (me trae; somos), desde donde se encuentra recordando las acciones objeto de su escritura; la función vocal, pues, nos permite conocer lo acontecido en el mundo del ser creador en el momento mismo de la escritura, valga como testimonio la siguiente cita: “Carlos es un épico intenso (la música es el himno que cantará cuando le den una medalla)” (p. 53) aquí la narración parece carecer de su creador, el uso del presente, sin embargo, es la manifestación tangible de la función vocal del narrador: Carlos es un épico porque en ese momento lo observa, lo crea, quien narra.

La función diegética se refiere a la participación del narrador como personaje dentro del relato, en la primera parte de la obra nuestro narrador cuenta su propia vida, su infancia transcurre sin mayores méritos: es un niño gordo, pasivo, un ser moldeable a capricho de los demás, en esta etapa de su vida su mayor virtud es la de observar el mundo circundante.

Pese al deseo de cualquier autor por ocultar la participación de su narrador dentro de la diégesis, siempre hay un indicio de su existencia. La función vocal del narrador contribuye a la subjetividad y a la ironía de su relato, es decir, la ilusión de que nadie narra, tan defendida por autores como Flaubert o Joyce (cf. Pimentel: p. 142), no se puede conseguir por la irónica situación de que alguien continúa narrando aun cuando parece lo contrario -como en el caso de Susana San Juan en *Pedro Páramo* (Rulfo: p. 63), donde el tiempo de la narración coincide con el de la escritura: no es posible escribir desde el ataúd, hay ahí necesariamente un intermediario aun cuando no se menciona. En *Materia dispuesta* el narrador no desea ocultar su participación, al contrario, constantemente lo vemos haciendo referencia al presente de la escritura; en este sentido, la novela ofrece una disonancia entre el texto y su contexto narrativo, así lo muestran las siguientes citas:

1] Ante el espejo, mi padre se adoraba con una pasión 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. 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 podía 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 avistado llegaba a la cuenca de mi mano; sin embargo, ¿podía estar seguro de que se trataba del mismo que había escogido antes?

Lo único cierto es que para sacar 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, y al final resulta imposible saber si se trata del recuerdo auténtico o de su copia, trabajada por las manías del tiempo, las presiones de los demás instantes que pugnan por salir [...]*

Digo "Toalla" y recupero los ojos encendidos de mi padre, pero en el lugar equivocado. El barroco desorden de ese instante no puede ser pospuesto. Estoy en el jardín de una casa ajena. Soy un bulto que "juega" a ver hormigas. De pronto algo blando se desgaja en el pasto, un desmembramiento, un hormigueo de tierra. Alzo la vista y los columpios se mecen solos. Me vuelvo hacia la casa y sé que va a venirse abajo. *Lo único que me importa es morir adentro**. Subo las escaleras, abro una puerta de golpe y lo que veo coincide penosamente con algo que ya sospechaba y en esencia quería comprobar. 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. (pp. 16 – 17)

2] Salí al jardín, donde estaba el columpio innecesario. Me entretuve pisoteando hormigas; al cabo de un rato alce la vista y vi que el columpio se movía. Me volví hacia la casa; las paredes y las ventanas se estremecían por el temblor. *Sólo pensé en salvar a Rita**. Subí las escaleras, abrí la puerta y fue entonces que presencié la cruda reconciliación de los amantes. Mi padre semivestido de charro, se hundía en la adorable Rita. (p. 83) [las cursivas y los asteriscos son míos]

En el primer párrafo de la primera cita se alternan una narración de ciertos acontecimientos con una reflexión sobre el acto de la narración –las cursivas–, de entrada este pasaje es irónico porque, a decir de Ballart, se genera un contraste entre el texto y su contexto comunicativo, es decir, el texto pone de manifiesto uno de los elementos de la comunicación literaria, en este caso es la facultad creadora del narrador; el simple hecho de hacer explícito este suceso produce una ironía porque nos deja al descubierto la convención ficticia de la novela a la cual asistimos lectores y autor, se rompe la supuesta neutralidad del texto y eso es ya irónico en sí mismo.

La alternancia entre narración y una reflexión sobre la actividad narrativa implica una función diegética y una vocal: nos habla de la capacidad del narrador para salir o entrar en la diégesis, nos recuerda su poder para mover los hilos de la narración a voluntad; también es un guiño hacia el lector para advertir la generación de una situación irónica, tal es el caso de las citas anteriores, como podemos apreciar, las dos hablan de la misma escena pero en cada una de ellas es tratada de manera distinta, basta comparar las cursivas con asterisco: mientras en la primera, ante el temblor, sólo le importa morir adentro, irónicamente en la segunda sólo pensó en salvar a Rita.

En la primera parte de la novela el relato se organiza a partir de una *focalización interna fija*, la narración tiene, pues, como punto focal la conciencia de Mauricio, y es *consonante* porque no es posible distinguir la voz o la perspectiva del narrador de la del personaje. La diferencia de opiniones y actitudes entre el narrador y los personajes crean contrastes de carácter irónico como en la siguiente escena: “lo mejor de mi vida familiar eran las cocheras de los moteles [...] el edén oloroso a carburantes en el que de vez en cuando atrapaba un quejido” tal es la respuesta de Mauricio ante la observación: “-Tu familia es decente” (p. 37), mientras el padre de Pancho califica de decente a la familia de Mauricio, éste crea un discurso irónico donde nos queda clara su diferente opinión.

Sin embargo, la situación del narrador es ambigua porque, si es cierto que el narrador ve a través de los ojos de Mauricio –*focalización consonante*–, igualmente

ciertas son sus constantes referencia a su función vocal, es decir, en ocasiones también se presenta una *focalización interna fija y disonante*, porque es posible distinguir la voz del personaje –función diegética– de la del narrador –función vocal. Desde la focalización en la mente de Mauricio el narrador es presa de ciertas limitaciones, como lo podemos comprobar en el siguiente ejemplo de restricción a nivel cognitivo: en la cita 1) su conocimiento de los hechos –“sé que va a venirse a bajo” y “lo que veo coincide penosamente con algo que ya sospechaba y en esencia quería comprobar”– responden más a suposiciones y no a un carácter omnisciente sobre lo ocurrido. En la cita 2) también es evidente el desconocimiento del personaje sobre lo acontecido en la habitación, debido a la inocencia propia de su edad infantil.

El narrador en las dos citas restringe su mirada y sólo sabe lo que Mauricio presencia. No obstante, en la primera escena la función vocal del narrador domina, es decir, está más inclinada a la perspectiva del narrador –hay más detalles, el narrador no quiere posponer el barroco desorden de la escena y lo capta todo, describe con palabras propias de quien sabe recrear una situación. En la segunda, es la de Mauricio –función diegética– la conciencia a través de la cual entramos en la escena, su escasa referencia sobre los detalles del espacio nos hablan de las restricciones perceptivas propias de la infancia. Se puede diferenciar, entonces, entre la perspectiva del narrador y la del personaje.

Con lo expuesto anteriormente podemos concluir lo siguiente: en la narración de la primera parte de la novela, a veces el narrador se pliega a la conciencia focal

de Mauricio para generar situaciones irónicas, y otras tantas el narrador se aparta de esa conciencia focal con la misma intención, es decir, el narrador se mueve libremente de la *focalización disonante* a la *consonante*, para generar contextos irónicos.

II. 2 El narrador en la segunda parte de *Materia dispuesta*

“Último safari”, nombre del cuarto capítulo, es el lugar donde una división de la voz narrativa trae como resultado una perspectiva doble sobre los acontecimientos. Si en la primera parte de la novela el narrador lleva a cabo su función desde la primera persona, aquí en la segunda, ese mismo narrador hace su aparición pero ahora está acompañado por una voz en tercera persona. Veamos un ejemplo:

Por aquellos meses, muchas de las cosas que *me gustaban* empezaban a ser detestadas por Mauricio. Mi fascinación por las estatuas de santos con pelo auténtico o por la ampolla de cristal, que contenía una astilla de la estaca que había logrado vulnerar el pulmón de un mártir, empezaba a darle asco, tampoco compartía mi afición a tocar los blandos ajolotes. *Mauricio era remilgoso* y me sorprendía que crecer fuese adoptar sus fragilidades. (p. 139) [Las cursivas son mías]

Quien leyere lo anterior no dudaría en tomar a Mauricio como a una persona distinta del narrador. Pero no sucede así, la mente figural focalizada sigue siendo Mauricio, pero el narrador bifurca el modo de enunciación: a veces utiliza la primera persona para narrar y después, sin ninguna marca estilística de por medio, adopta la tercera persona para realizar su tarea. A lo largo de este capítulo hay una alternancia

entre estas dos formas de presentar lo narrado, algunas veces el comienzo del párrafo es en tercera persona y termina en la primera, a veces sucede lo contrario, otras tantas aparecen párrafos enteros sin la mezcla de las voces.

Un narrador heterodiegético se caracteriza por utilizar la tercera persona y por no tener participación como personaje en ese mundo, su función se limita a la de narrar. (Cf. Pimentel: pp. 141–143) Asimismo, la teórica distingue niveles en la narración:

En lo que sí quisiera hacer hincapié es en el hecho de que al cambiar de instancia de la locución potencialmente puede darse un cambio en la instancia de la *narración*, pues con mucha frecuencia, lo hemos visto, los personajes toman la palabra no sólo para expresar sus opiniones y sentimientos, no sólo para actuar, sino también para narrar. (Pimentel: p. 148)

Una narración intradiegética –la de un personaje– puede germinar a partir de una extradiegética –el relato del narrador. Cabe así preguntarse ¿será posible hablar de un cambio de nivel narrativo solo con el cambio de voz, aun cuando sabemos es la misma persona quien participa en la historia y quien la trasmite?

A continuación se muestran algunos momentos donde se ilustra el uso de las dos voces narrativas para poder distinguir algún rasgo que justifique el uso de la nueva voz narrativa, para poder determinar si debemos calificar a este nuevo narrador en tercera persona como un narrador intradiegético; de ser así, tendríamos un nuevo narrador y, en consecuencia, una alteración en el plano comunicativo: el

responsable del discurso irónico no sería el narrador sino otra instancia comunicativa.

La tercera persona se identifica con el adolescente, la primera, en cambio lo hace con el niño (a quien aún no “le cae el veinte”):

Cuando su tío Roberto le preguntó si aún era quinto responde en tercera persona: “Mauricio pensó en la virginidad”; y también utiliza la primera persona: “yo pensé en la moneda que Martín arrojaba a la ventana de Verónica” (p.130)

Los hábitos nuevos o las actitudes adoptadas recientemente por Mauricio, se expresan en tercera persona:

Se preocupaba de sus olores y el estado de sus uñas; sentía obligaciones absurdas, por ejemplo ‘decir algo’[...] cuando estaba acompañado y no mezclaba suficientes palabras en el aire, sentía un hondo fracaso. (p.139)

En cambio, en primera persona expresa sus hábitos que acostumbraba hacer desde niño: “yo podía estar como una entidad de piedra, sin otra expresión que morderme la manga del suéter” (p. 139) Los nuevos vicios son introducidos a través de la tercera persona:

El tío Roberto sacó la cantimplora que siempre llevaba en la chamarra. Tomó un largo trago, luego sirvió un poco en la tapa para que Mauricio bebiera; el sabor y el efecto tranquilizante empezaban a gustarle. (p.142)

En las situaciones en donde debe comportarse como adulto, como en esos bautizos donde su padre hablaba de “materiales nobles”, Mauricio opta por desaparecer, por lo menos psíquicamente: para alejarse del mundo de su padre utiliza la primera persona (la misma utilizada cuando era el cómplice de sus amoríos):

Me divertí mucho porque un desconocido de 17 años decidió beneficiarme con un consejo: en el mundo no había nada mejor que mezclar mejorales con Coca-Cola.

La droga me ayudó a subir sin miedo, una y otra vez, los estrechos escalones que llevaban a la azotea (p. 146)

Con el uso de la tercera persona el oscuro mundo del sexo -por lo menos el ajeno- se empieza a convertir en algo común:

- Ya en la noche, con su linterna de ex Amigo del Bosque [su hermano Carlos], le mostró a Mauricio su pene lastimado y el goteo que le solidificaba sus calzones (p. 137)
- [después de ser descubiertos en la pasarela de mujeres desnudas] sólo al ponerse de pie, Mauricio advirtió otra complicación de la noche, una erección le abultaba la bragueta (p. 163)

Con la primera persona, en cambio, existe cierto rechazo por ese mundo sexual:

Si en el guarda ropas de Rita sentí la atracción de las veladoras, los cierres, los broches, los encajes que podían llevar a un cuerpo, ahí el espectáculo funcionaba por reducción; las mujeres se desvestían hasta no ser más que unos centímetros de sexo expuesto [...]

Estuve a punto de rezar para diluir lo que miraba [...] (p. 162- 163)

Al utilizar la primera persona no demuestra preocupación alguna sobre la separación de sus padres, al contrario, lamenta su falsa unión, pero la tercera persona expresa el peso moral, el desprestigio a recibir tras el divorcio de sus padres:

Me sentía culpable de que mis padres siguieran juntos (mi romance con Regina los había empujado a una lealtad suicida); en cambio, Mauricio temía que se separaran, anticipaba la vergüenza, los chismes corrosivos, el desprestigio que llegaría con la palabra "divorcio". (141)

A través de la tercera persona el narrador expresa un odio hacia todo lo referente con la infancia del protagonista:

- Mis sándwiches de tres mostazas, mis historias galácticas, las fantasías eróticas en las que intervenía una columna de fuego y la resistente ropa de azafata de Rita, *eran intolerables para Mauricio*; en su inseguro afán de perfección, en su ajuste a una realidad desconocida, temía que su camisa se manchara de sudor en las axilas (había descubierto que la gente era capaz de mirarlo con sospecha). (p. 140) [las cursivas son mías]
- La separación de mis padres coincidía con mis propios conflictos de separación; Mauricio no se decidía a desprenderse; *se limitaba a despremiar mi pericia para hurgar en la nariz* y encontrar algo aún en temporadas secas. (p. 148) [las cursivas son mías]

Utiliza la primera persona para despremiar a aquella persona en su interior que se esfuerza por tratar de no ser ya un niño:

- 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)
- Sentí un enorme alivio de que no tuviéramos dinero [para comprar placer], pero *el hipócrita de Mauricio* dijo: -Para otra noche. (p. 168). [Las cursivas son mías]

La primera persona está íntimamente relacionada con los instintos, con los impulsos naturales:

- 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)

Como hemos visto, la segunda parte de *Materia dispuesta* se caracteriza por la alternancia de las dos voces narrativas. Esta alternancia puede comprenderse como la necesidad del narrador de exteriorizar sentimientos encontrados en el interior de Mauricio. Desde este punto de vista no tiene caso hablar de un cambio narrativo, pues ambos relatos tienen el mismo punto focal. Si podemos hablar de un narrador heterodiegético, su voz se ubica en el mismo nivel del yo utilizado por el narrador homodiegético: expresa sentimientos de una parte de Mauricio cuyo anhelo es desprenderse de su mundo infantil, se trata de una nueva voz surgida de su interior, pero no de otro nivel narrativo.

La alternancia de voces en el cuarto capítulo nos habla de la capacidad del narrador de entrar y salir de un punto de vista a otro aun cuando se habla del mismo personaje, este fenómeno estilístico tampoco escapa a la ironía por el hecho de ser una parodia donde se tergiversan las novelas de iniciación, en *El retrato del artista adolescente* de James Joyce, por ejemplo, se narra desde la tercera persona, pero las restricciones cognitivas, espaciotemporales, estilísticas e ideológicas pertenecen al personaje Stephen Dédalus. La narración se hace más compleja conforme

evoluciona el personaje, los primeros relatos obedecen a la corta percepción del niño; las teorías estéticas expuestas a sus amigos, en cambio, nos hablan del desarrollo intelectual del joven artista. Algo similar ocurre en la novela de Villoro, recuérdese los escasos detalles narrativos de Mauricio ante la escena erótica de Rita y su padre, frente a la profusión de imágenes proporcionadas por el narrador al referirse a la misma escena.

Con la alternancia entre las voces narrativas, primero, y después con el cambio total de la voz narrativa, *Materia dispuesta* adquiere un tono poco solemne propio del discurso irónico, es decir, pareciera que la novela se burla de la novela de iniciación que al mismo tiempo es un réquiem irónicamente solemne.

Si en la primera parte de la obra las situaciones irónicas se generan, principalmente, por el paso de una *focalización consonante* a una *disonante*, en la segunda parte, el contraste irónico se da gracias a la diferencia entre el punto de vista sostenido por las dos voces narrativas; no obstante, la voz del narrador homodiegético sigue generando situaciones irónicas a partir del contraste de opiniones y actitudes entre él y los personajes.

II. 3 Tercera parte. El narrador heterodiegético.

Para la tercera parte de *Materia dispuesta* –del quinto capítulo hasta el término de la obra–, el relato corre a cargo de un narrador heterodiegético. A través

de esta voz somos conducidos para observar las reacciones de Mauricio desde su primera adolescencia hasta los veintiocho años, la búsqueda de su identidad resulta bastante complicada en un mundo donde ésta cambia de acuerdo casi con el estado de ánimo de los personajes. El heterodiegético es un tipo de narrador caracterizado por su ausencia en la diégesis, pero no está ausente en el universo narrativo, porque el fenómeno de mediación no desaparece, alguien continúa narrando, veamos el inicio del quinto capítulo:

Un camión Materialista avanzaba a gran velocidad; los tablonés en la parte trasera despedían polvo, como si hubieran transportado cal. Tres hombres viajaban de pie (era de madrugada pero llevaban los torsos desnudos y trapos en la cabeza a modo de turbante); la cabina de vidrios opacos impedía ver al conductor.

Mauricio quería realizar un acto imposible: cruzar la calle. Había bebido lo suficiente para que el asfalto fuera una realidad convulsa. (p. 173)

Efectivamente, el narrador no existe en el universo diegético, hay una ilusión, los hechos parecen ser presentados en el mismo momento de la acción, como si nadie narrara. Pero es sólo ilusión, porque aun cuando el narrador no se refiera a sí mismo en ninguna parte del discurso –un narrador no representado, como lo llama Chatman, o uno no dramatizado según Wayne Booth– hay huellas del narrador, la más evidente es el uso de la tercera persona y el de un tiempo verbal. En “Mauricio quería...” el uso del pospretérito habla de una acción acaecida en un tiempo anterior, lo cual connota a un ser parado en un presente -el de la narración-, desde donde nombra a quien actúa mediante la tercera persona (si él/ –el personaje– existe, también hay un yo que lo ve o lo imagina). El uso de la tercera persona y el tiempo

verbal de la narración constituyen una huella y por consiguiente la presencia del narrador.

Sería un error pensar en Mauricio como el emisor de las palabras a partir del quinto capítulo, porque “en todas las novelas escritas en tercera persona, la psique del personaje se completa con ‘otra persona’ que echa un vistazo por encima de su hombro...”,⁽²⁾ cuando creemos que especula, reflexiona o recuerda, dice Chatman, “no le está contando una historia a nadie ni siquiera a sí mismo. Es un hablante ajeno el que comunica (‘analizando internamente’) sus pensamientos.”⁽³⁾

Mauricio dedicaba la mejor parte de sus horas de meditación a los protocolos amorosos [...] ¿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 película que se ilumina.

Lo expresado anteriormente no lo dice el personaje, aunque sí es un pensamiento fabricado en su interior. Aun cuando tenemos la certeza que es una sola persona quien actúa y quien narra, para los fines estéticos de la obra ese ser sufre una escisión: quien analiza internamente el pensamiento de Mauricio, por el modo de enunciación que adopta –la focalización interna fija–, parece convertirse en otra entidad, prueba de ello son los estilos utilizados para expresar sus acciones y

⁽²⁾ Dorrit Cohn, “Narrated Monologue: Definition of a Ficcional Style”, *Comparative literature*, (1966), citada por Benjamin Chatman Seymour en *Historia y Discurso*, p. 213

⁽³⁾ Benjamín Chatman Seymour, “Los narradores no representados”, p. 215.

sus pensamientos. El estilo indirecto puro y libre son formas empleadas por el narrador para expresar lo dicho o lo pensado por los personajes desde la perspectiva del narrador:

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*. (p. 175) [las cursivas son mías]

Chatman observa: “La forma indirecta en las narraciones implica un poquito más de intervención del narrador porque no podemos estar seguros de que las palabras de la frase que informa son precisamente las que dijo el hablante citado”. (Chatman: p. 215) En la cita anterior, las primeras cursivas pertenece al estilo indirecto puro debido a la señal existente –“sugirió”– con lo cual sabemos que, en parte, las palabras entrecomilladas fueron emitidas por el personaje; obviamente el personaje no pudo haber emitido una sola palabra –“picar”–, y aquí se nota la presencia del narrador: la palabra por sí sola no tiene sentido, pero el lector intuye la frase completa: “vamos a picar”, pero nadie sabe si la frase utilizada fue otra, “te invito a...”, por poner un ejemplo.

En el segundo subrayado, la presencia del narrador es más marcada, Mauricio aceptó la proposición pero no estamos seguros de cuáles fueron las palabras precisas, tal vez fue un “sí” solitario, quizá dijo “con gusto”, etc., no lo sabemos, estamos ante un estilo indirecto libre porque el narrador tiene plena libertad de

transmitir a su modo lo dicho por el hablante citado, sin necesidad de colocar la señal “dijo” o “pensó”.

En el tercer subrayado sabemos de la diversión experimentada por Mauricio al destruir la visión de los maristas sobre el futbol, no obstante, ignoramos cuáles fueron las palabras precisas en su pensamiento, pudo haber sido: “me divierte destruir de una vez...”, o “Ja, ja, ¡Qué divertido es destruir...”, etc., el narrador -y aquí está su presencia- sólo sugiere, el lector necesariamente debe intervenir para completar la acción, estamos nuevamente ante la presencia del estilo indirecto libre.

Si en el estilo indirecto la presencia del narrador es innegable, lo es más en el estilo directo puro: “–Me voy a casar. Tengo que rehacer mi vida. –añadió [Jesús Guardiola], como si acabara de salir de prisión.”(p.184) en este fragmento la presencia del narrador la percibimos cuando niega como suyas las palabras transmitidas: a través de la señal “añadió”.

A lo largo de la tercera parte de la novela se alterna el uso del estilo directo e indirecto, como veremos más adelante, el empleo de estos estilos le permiten al narrador crear contrastes irónicos entre sus actitudes y opiniones frente a las de los personajes.

El uso del estilo indirecto libre, uno de los más utilizados por el narrador para crear situaciones irónicas, está presente también con el narrador homodiegético, es

decir, este tipo de ironías aparece no sólo en la tercera parte sino en toda la obra. Por otro lado, la ironía en la tercera parte también puede generarse gracias a un contraste entre los puntos de vista sostenidos por el narrador y por los personajes, como sucede en la cita anterior, en ella el discurso de Jesús Guardiola es reducido al absurdo por la irónica observación del narrador “–añadió como si acabara de salir de prisión”, es evidente su discrepancia entre las emociones producidas en Jesús y la mente focal.

II.3.1 El nivel de la narración generado con el uso del narrador heterodiegético.

Cuando los personajes toman la palabra para narrar, dice Luz Aurora Pimentel, y esta narración se prolonga lo suficiente, puede considerarse como un relato en segundo grado (Pimentel: p. 148) es decir, un relato enmarcado dentro de uno más grande, como lo sucedido en *El corazón de las tinieblas*, donde Marlow aparece en un principio como personaje y luego se convierte en el narrador, el suyo, entonces, es un relato en segundo grado, pero no por eso es menos importante. Algo parecido acontece en *Materia dispuesta*, aunque no se trata propiamente de otro personaje, con la presencia única del narrador heterodiegético se genera un cambio de nivel narrativo pues Mauricio pasa de ser sujeto a ser el objeto; pierde, pues, la posibilidad de ser el ojo a través del cual observamos, ahora él es el observado:

Mauricio vio que su amigo tenía cara de cochino, de cochino perfecto. Se rió tanto que cayó al suelo. En torno a su cuerpo se formó un charco de sudor. Un charco grande, profundo, que hizo que abrieran paraguas en el piso de abajo.

Cuando abrió los ojos, el primer detalle de la realidad le pareció una nueva alucinación: una hilera de pasteles de bodas. Mauricio preguntó: –¿Qué onda?

Eso digo yo –Pancho se picó el pecho, con rabioso pundonor.

¿Había ofendido sus convicciones, su liderazgo?

– Voy por un café –Pancho se dirigió a la barra. (p. 197)

Mauricio no es consciente de lo ocurrido a su alrededor después de su alucinación provocada por la marihuana, sólo observamos su sorpresa al despertar en un lugar donde no sabe ni cómo ni por qué llegó. Ahora se encuentra en el mismo nivel de los demás personajes, su visión es fragmentaria, recordemos aquella primera escena con la cual se abre el capítulo quinto:

Un camión Materialista avanzaba a gran velocidad; los tablonés en la parte trasera despedían polvo, *como si hubieran transportado cal*. Tres hombres viajaban de pie (era de madrugada pero llevaban los torsos desnudos y trapos en la cabeza a modo de turbante). (p. 173) [Las cursivas son mías]

La suposición de Mauricio resultó falsa –obviamente el narrador emite las palabras, pero pertenecen al pensamiento del personaje, el modo de enunciación empleado es el estilo indirecto libre–, nosotros no lo sabemos sino hasta el final del quinto capítulo donde es revelada la verdad a Mauricio:

Frente a Mauricio había una puerta de cromo, con ventanas circulares, como una puerta de barco. Cuando se abrió, pudo ver a un hombre de torso desnudo, con una tela en la cabeza a modo de turbante. Desvió la vista antes de que aparecieran los otros dos.

¿Era posible que sus fantasmas fueran panaderos y harina el polvo que despedía el camión? (p. 197)

Aquel polvo no era cal, ni los hombres de turbante eran albañiles y tampoco su persecutor era un camión materialista, pero desde su posición como personaje no pudo saber la verdad antes, pues su visión no puede superar a la del narrador.

Curiosamente, para los fines irónicos el cambio de nivel narrativo cumple una importante tarea, se logra una distancia de carácter emocional entre el narrador y el personaje, esto permite al primero tomar como blanco de la ironía no sólo a los personajes circundantes a Mauricio sino a él mismo.

Hasta aquí se ha tratado de seguir los movimientos más importantes del narrador en la novela; como se ha visto, los movimientos del narrador son el germen de toda ironía en la novela, dicha figuración puede producirse por diversos factores, a saber: las disonancias y/o concordancias entre el narrador y la mente figural; el contraste entre el narrador y los personajes; la alternancia de voces narrativas; por el uso del estilo directo o el indirecto. En todos los casos el narrador se vale de su libertad de movimiento dentro o fuera de la diégesis para llevar a cabo un juego irónico interesante, como veremos más adelante, en torno de la identidad de los personajes. El conocimiento sobre cómo se mueve el narrador a través de la novela es una herramienta importante para explorar el mecanismo irónico pues es precisamente el narrador quien construye este entramado.

CAPÍTULO III.

Análisis de la figuración irónica en *Materia dispuesta*.

Aunque suele hablarse de humor y de ironía como términos equivalentes, son cosas relacionadas pero radicalmente diferentes, la ironía es un complejo sistema metafórico más amplio, el humor puede formar parte de la ironía pero ésta no es súbdita de aquél. La ironía presente en la novela aquí analizada tiene matices diferentes, en un principio nos causan gracia, reímos de la confusión de los personajes, de sus múltiples jactancias, pero *Materia dispuesta* no se queda en la mera producción humorística, la risa dibujada en el rostro del lector desaparece conforme avanzan los acontecimientos y termina por convertirse en un gesto opuesto: ante la ruina de la sociedad edificada en la novela, el lector se contempla en ella y reconoce su propia realidad, esto no puede causarle sino cierta molestia, un sentimiento que oscila entre la amargura y la impotencia. Esto se debe a la participación del lector en el proceso comunicativo instituido por la obra. El sentido irónico se puede mostrar sólo en la medida que la obra remita al receptor a un contexto conocido, sin este elemento el sentido velado de la obra pasa desapercibido. La lectura aquí presentada se basa en los postulados de Pere Ballart sobre la figuración irónica.⁽¹⁾ Antes de comenzar nuestra lectura es necesario, entonces, referirnos brevemente al fenómeno irónico.

⁽¹⁾ Ballart Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. En las próximas referencias a esta obra señalaré el número de página delante de la cita.

III. 1 Rasgos mínimos para reconocer la figuración irónica en un texto literario.

La ironía, en su significado más inmediato, puede entenderse como una forma empleada para decir otra cosa distinta de la expresada literalmente. En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin enumera algunas figuras retóricas donde la ironía puede estar presente, a saber: la dialogía, la disimulación, el carentismo, el sarcasmo, etcétera. La autora nos proporciona la siguiente definición:

Figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones declarando una idea de tal modo que por el tono, se puede comprender otra, contraria (aunque para algunos es antífrasis la frase que significa lo contrario de lo que se expresa: "¡Bonita respuesta!" (Beristáin: p. 277)

Dos ideas manifestadas aquí sobre el fenómeno irónico llaman la atención: la primera de ellas se refiere a desprenderse de un primer sentido, el literal, para acceder a otro: justamente el inverso; es decir, para la autora la ironía tiene un sentido antitético. El otro punto es el hecho de considerar la ironía como una figura retórica de pensamiento.

También para Wayne Booth la interpretación de la ironía no debe desembocar en un sentido distinto sino en el mismo sentido unívoco del que habla Beristáin, el de la antítesis. (Booth, 1986: p. 13)

Hay, sin embargo, pasajes evidentemente irónicos donde se hace caso omiso de la antítesis, tal es el caso de frase de *Materia dispuesta*: “la contraconquista se pintaría de *rojo resistente*, un tono azteca con técnica alemana”, imposible es dar a esta frase un significado contrario, pero no por esto dejamos de encontrar un tono irónico en ella. El sentido antitético forma parte de la ironía pero no es suficiente para abarcarla en su totalidad.

La siguiente definición de Douglas C. Muecke es tomada en cuenta en este trabajo como la más cercana al fenómeno irónico: “The art of the irony is the art of saying something without really saying it.”⁽²⁾ Si partimos de esta definición cualquier obra literaria es irónica pues en ella se nos dice más de lo que se nos cuenta textualmente, y en ocasiones la anécdota sólo es un pretexto, un punto de inicio hacia caminos distintos, como en el caso de “Fin de fiesta” de Felipe Garrido (Garrido, pp. 48–49) cuento en el que la economía del lenguaje contrasta con las reflexiones producidas en la mente del lector acerca de la mujer que se descubre frente al espejo.

Pere Ballart hace un interesante estudio sobre lo que él llama la figuración irónica, este fenómeno deja de ser una figura retórica de pensamiento con un limitado sentido antitético. Para el teórico es en el teatro griego donde la ironía tiene su cuna, antes de la representación aparecían dos personajes familiares para los espectadores, *alazon* y *eiron*, el primero simulaba ostentar gran sabiduría, y el último

⁽²⁾ [El arte de la ironía es decir algo sin mencionarlo propiamente. La traducción es mía.] Douglas C. Muecke, *The compass of Irony*, p.13, citado por Ballart en *op. cit.*, p.191

creaba un juego donde su simulada ignorancia hacía caer en ridículo la presunta sabiduría de su compañero. (Ballart: p. 40) A partir de entonces se identificó con el término de *alazoneia* las actitudes de vanidad de los personajes que pretendían tener determinados atributos cuando en realidad carecían de ellos, con *eironeia* se identificó a quien, aparentemente sin cualidad alguna, mediante sutiles estrategias y al amparo de la humildad, lograba imponer su punto de vista; ante tal situación su contrincante, *alazon*, quedaba en ridículo.

Sócrates es un claro ejemplo de *eironeia*, cuando expresaba ignorancia sobre determinado tema ante los sofistas, ellos, *alazoneia*, creían dominar el asunto, pero a través de cuestionamientos los orillaban finalmente a aceptar su total ignorancia y a reconocer como superiores los preceptos socráticos.

Es la narrativa el terreno más fructífero para el desarrollo de este fenómeno. En opinión de Ballart, gran parte del sentido irónico se debe a la capacidad de referencia extratextual, pues “al remitirnos a un mundo conocido, nos faculta para detectar las incongruencias de que se acompaña la intromisión irónica.” (Ballart, P. 389) La participación del lector es para el teórico indispensable para entablar la comunicación. Con fin de tener un programa riguroso y exigente mediante el cual pueda atribuirse el carácter irónico a un texto, propone seis rasgos con los cuales debe cumplir para considerarlo propio de la figuración irónica, veamos lo que dice al respecto:

[...] mi tesis, pues, consiste en que toda ironía (desde el enunciado más conciso al discurso más extenso, desde la simple antífrasis a la más sofisticada de las ficciones) debe satisfacer, para ser considerado como tal, una serie mínima y cerrada de condiciones, que entiendo deben pasar por la posesión de todos y cada uno de los siguientes rasgos: (1) un dominio o campo de observación; (2) un contraste de valores argumentativos; (3) un determinado grado de disimulación; (4) una estructura comunicativa específica; (5) una coloración afectiva, y (6) una significación estética. Con todo ello quiero decir que solamente cuando concurren esos seis factores podremos hablar con propiedad de que el texto se amolda a una figuración de carácter irónico. (Ballart, p. 311)

Los cuatro primeros rasgos son de carácter técnico, el primero de ellos hace referencia a la demarcación de la ironía dentro del cuerpo del discurso, es decir, se debe reconocer si el contrasentido del pasaje en cuestión es producto de un uso específico de las palabras o se produce a partir de hechos, acciones o situaciones de significado disonante. En otras palabras, debemos distinguir si el pasaje al que nos enfrentamos pertenece a una ironía *instrumental* –cuando alguien se sirve irónicamente del lenguaje–, o pertenece a una ironía *observable* –cuando es suscitada por un hecho o situación.

El segundo rasgo distintivo, el contraste de valores argumentativos, es básico en toda ironía, tal característica puede surgir entre instancias de nivel distinto o similar.

Existen ironías cuyo contraste se circunscribe en el texto, Ballart se apoya en la lingüística para el reconocimiento de dicho contraste. (Ballart: p. 327-328) Louis Hjelmslev en *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* optimó el esquema de Saussure: el signo lingüístico, según Saussure, tiene dos polos, significante y

significado, a dichos planos del signo lingüístico Hjelmslev los llama expresión y contenido, los cuales a su vez contienen una forma y una sustancia, al traspasar este esquema al terreno literario, y apoyándose en Seymour Chatman (*Historia y discurso*), Ballart plantea el siguiente esquema:

1. Contenido de la obra es la historia contada. La sustancia del contenido es la realidad que el autor ha pasado por el tamiz de sus códigos culturales; la forma del contenido es la presencia en el texto de determinados personajes y hechos.
2. Expresión es el discurso, es decir, el texto en su configuración material. La sustancia de la expresión es la realización física del texto; la forma de la expresión es el estilo.

Cabe mencionar que Luz Aurora Pimentel ha utilizado los términos de *Historia* o *Contenido narrativo* para la primera clasificación y *Discurso* o *texto narrativo* para la segunda. (Pimentel: p. 11)

A partir de este esquema Pere Ballart ofrece las siguientes posibilidades de contraste:

- a) Contraste entre la forma de expresión y la sustancia del contenido. Este tipo de ironías se da cuando la realidad instituida por el texto, y asimilada

por el lector, se desmiente gracias a una manipulación de carácter expresivo. El emisor asume el papel de *iron* clásico: su mensaje sufre un desfase entre aquello que dice y lo que el lector entiende. Otras formas donde puede darse este tipo de contraste son, la lítote y la *reductio ad absurdum*, en la última la "ironía consiste en distorsionar su argumentación, quedándose con lo menos sustantivo de cada razonamiento." (Ballart, p. 333)

- b) Contrastes en la forma de la expresión. Se produce cuando coinciden en una misma escena dos o más tonos, uno con carácter elevado o solemne y el otro un tono ligero o vulgar. El movimiento de los tonos a veces se presenta en forma descendente, del tono elevado al ligero, o puede también generarse a la inversa.

- c) Contraste en la forma del contenido. "son aquellas que ponen de manifiesto la contradicción entre dos acciones o acontecimientos que, contiguos o separados en el curso de la historia, resultan de imposible conciliación." (Ballart, p. 343) A este tipo de ironías también pertenecen aquéllas donde un personaje interpreta de manera errónea los sucesos de su alrededor.

- d) Las ironías cuyo contraste se presenta entre el texto y su contexto comunicativo incorporan al texto una figura real de la comunicación: el autor, la obra, el lector, la capacidad del narrador para mover los hilos del discurso. Esta interiorización rompe con la supuesta “neutralidad” del texto. Al acercarnos a una novela la aceptamos como ficción, pero al hacerse esta condición explícita en el propio texto, asistimos a un contraste entre el texto y su contexto comunicativo.

El tercer rasgo distintivo se refiere a un cierto grado de disimulación, Ballart recuerda a *eiron* clásico, el –presuntamente– más ingenuo de los narradores, como un fingidor, él encubría con un velo sus verdaderas intenciones para no ser descubierto por *alazon*. De no haber simulación, opina Ballart, difícilmente habría ironía. Las víctimas de la ironía lo son gracias al grado de simulación del mecanismo irónico, ellas no son capaces de reconocer la ironía en las palabras de su oponente o bien, tampoco son capaces de vislumbrar el destino adverso que les espera.

Para el cuarto rasgo distintivo Ballart cree necesario definir el marco comunicativo. Para tal efecto se basa en el esquema comunicativo propuesto por Muecke (*cf.* Ballart: p. 207), en dicho esquema puede apreciarse una bifurcación en el ámbito de la recepción de la ironía: un destinatario es aquel que acepte literalmente los enunciados; un segundo receptor carece de aquella ingenuidad y percibe otro significado en lo enunciado gracias a una lectura en clave irónica. En la obra misma también es posible una multiplicación en “las figuras comunicativas interpuestas

entre el emisor y el receptor reales” (*Ibidem*, p. 320), es decir, tenemos que señalar si en la ironía a la que se hace referencia intervienen los elementos esenciales de la comunicación o si se trata de un texto más complejo donde se han introducido nuevas instancias comunicativas.

El quinto rasgo distintivo, la coloración afectiva, hace referencia a las emociones puestas en juego por el entramado irónico. Así, unas ironías estimulan el ámbito cómico, ellas buscan una sonrisa cómplice en el lector; otras tal vez se inclinan a producir en el lector animadversión por algún personaje, hábito u opinión:

[...] otras persiguen sobretodo que aquél [el lector] se ponga a reflexionar serenamente sobre las contradicciones del mundo. Y otras, finalmente se proponen abrir el suelo a los pies del lector y que éste se asome al abismo de sus incertidumbres, a lo ignoto de nuestro destino de seres temporales. Pese a que todas seguirán siendo ironías, es decir, un tipo específico de figuración literaria con un mecanismo definible, cada una buscará alianzas con la compasión, el sosiego, el terror, la hilaridad o el compromiso. (p. 321)

El sexto rasgo distintivo se refiere a la significación estética de la ironía dentro de la obra. La ironía, en opinión de Ballart, no es gratuita, obedece a una necesidad: “toda ironía lleva implícita una información que, al margen de la anécdota concreta a la que da forma, dice bastante del proyecto total que la obra representa” (p. 322) pero la ironía, agrega, por sí misma no es garantía de calidad, por eso el artista la ocupa como un material literario con evidente relación con el total de la obra.

La ironía puede presentarse de muchas maneras, la hipérbole –el exceso– o la lítote –la omisión– pueden jugar un papel importante en la historia para ofrecernos un sentido irónico; en los aspectos modales del relato hay una actuación más fuerte: una técnica de modo enunciativo es el estilo indirecto libre, en él confluyen la voz del personaje y la del narrador, este último incorpora a su discurso las palabras del personaje: “y basta con que se deje advertir una mínima divergencia entre los puntos de vista defendidos por narrador y personaje para que la ironía esté servida.” (Ballart, p. 394) Este modo enunciativo le permite al narrador entrar en el mundo del personaje sin solidarizarse con su ideología o sus sentimientos.

La perspectiva es también un camino factible para el surgimiento de la ironía:

Es importante distinguir al narrador del focalizador incluso en casos tan sutiles como el de las narraciones retrospectivas en primera persona: en ellas, foco y narrador, pese a ser ambos un mismo individuo, representan en realidad dos yos independientes –el que experimentó los hechos y el que los cuenta-, y la mayor o menor distancia entre uno y otro puede constituir, en efecto, un disparadero de ironías (Ballart, p. 400)

El análisis presentado a continuación se centra precisamente en la producción irónica generada a partir de la perspectiva del narrador.

III.2 Análisis de la figuración irónica.

La ironía es una figura que aparece a lo largo de la obra, la podemos observar desde el epígrafe de César Aira con el cual se abre la narración:

El juego de los siete errores lo reservaba para más tarde, en la casa; lo sacaba con Franco sentado en las rodillas, mostrándole cada error; el niño se entusiasmaba, pero no había encontrado por sí mismo un error. *Debía de haber una ceguera propia de ese juego, que se curaba con la edad. Martín no estaba seguro de haberse curado de verdad. Le daba la impresión de que lo resolvía haciendo trampas.* (p. 11) [las cursivas son mías]

En este párrafo se inscribe una ironía de tipo instrumental producida, principalmente, por el contraste entre los puntos de vista de narrador y personaje (entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido). En este fragmento la enunciación corre a cargo de dos entidades: en la primera el narrador no tiene participación alguna en los hechos relatados, su tarea consiste en transmitir los hechos por él presenciados, es pues un narrador heterodiegético; a otra entidad enunciativa es el personaje, a través de un relato retrospectivo en tercera persona, el narrador toma la mente de Martín como foco, se trata de una narración con focalización interna fija en la mente figural, porque en ciertos momentos es la perspectiva de Martín el canal a través del cual percibimos los hechos. Las palabras “Debía de haber una ceguera propia de ese juego, que se curaba con la edad” son palabras incubadas en la mente de Martín, sin embargo, aún cuando la enunciación corresponda al personaje, el narrador ha introducido esas palabras a su propio discurso a través del discurso indirecto libre, aquí hay evidentemente un contraste entre la valoración del personaje y la del narrador: el personaje atribuye a la corta edad de Franco su incapacidad para resolver el juego; el narrador no coincide con el personaje y emite las siguientes palabras como muestra de la no poca distancia que guarda hacia el personaje: “Martín no estaba seguro de haberse curado de verdad...”, es decir, el narrador hace las veces de *eiron* y propicia la caída del

personaje: Martín, cual *alazon*, cae en ridículo ayudado por su presunta superioridad hacia Franco, dicha superioridad no existe, pues *iron* pone en un mismo nivel de ceguera a ambos personajes.

En el epígrafe se crea, pues, un ambiente en donde Franco, merced a su corta edad, es incapaz de encontrar los errores sin ayuda, irónico resulta entonces que la ayuda recibida por el infante proviene de quien no se ha curado de esa enfermedad pese a la ventaja de su edad. Entonces, la pérdida de la ceguera ante el juego no tiene relación alguna con la vida adulta ¿cómo, entonces, es capaz Martín de enseñar al niño lo correcto? ¿Quién es él para juzga la capacidad de Franco?

Mauricio Guardiola, protagonista de *Materia dispuesta*, se encuentra en la misma situación de Franco, también él es un ser perdido en una sociedad donde sus guías no tienen la certeza de saber cómo conducirse. A la manera de *alazon* los personajes encargados de guiar a Mauricio son incapaces de enterarse siquiera de su propia incapacidad en la conducción de su destino, ellos viven en un mundo de engaños y apariencias, un mundo incierto donde, las más de las veces, no se vive el presente sino se resucita un pasado, tal es el caso de las constantes recurrencias a los símbolos muertos tomados como verdadera identidad nacional por algunos personajes como Jesús Guardiola, Roberto–Tizoc o Ferreira.

La novela parece crear en el lector una animadversión hacia la pasividad del protagonista, incluso la crítica inmediata de la obra hizo hincapié en esta situación, y la tacharon más como un defecto que como una virtud, Miguel Barberena opina:

Al terminar de leer esta *Materia dispuesta*, sorprende que un escritor tan dotado –tan entretenido en sus crónicas periodísticas– pueda escribir una novela tan plana y aburrida. O tal vez sea que el autor quiso escribir una novela con las mismas características del protagonista, un tipo sin interés alguno, “un bulto en busca de sentido”. De ser así esta novela es un triunfo. (Barberena: p. 9)

La novela oculta tras su aparente simpleza una gran ironía: la vida de Mauricio le sirve al narrador para explorar una sociedad corrompida, lo que refleja a su vez una decadencia del sistema político.

III.2.1 La ironía producida por la perspectiva del narrador.

Desde el punto de vista narrativo, ocurre en la novela un fenómeno irónico: el protagonista funge en un principio como héroe de su propio relato para después, en un tercer momento de la novela, convertirse en el sujeto de las acciones, ahora ya no es su voz en primera persona la encargada de transmitir la historia, es otra distante, una en tercera persona; hay un segundo momento donde las dos voces se atropellan. En la mayor parte de la narración el modo de enunciación obedece a la perspectiva de Mauricio en su modalidad de mente figural, es decir, como personaje de la historia; en otras ocasiones también realiza la enunciación desde su función vocal. Cuando se trata de saber lo ocurrido en la mente de los demás personajes -

sentimientos o pensamientos- y el modo de enunciación pertenece a la mente figural de Mauricio, el discurso del narrador se ve limitado por la mente del niño, el adolescente o el joven Mauricio, según sea el caso, al narrador no le queda más sino intuir lo acontecido en la mente de los personajes y no en pocas veces hay equivocación en sus deducciones. La participación del narrador, pues, se adhiere a un principio de verosimilitud, lejos de ser un narrador omnisciente, es un ser con bastante libertad para entrar en el mundo diegético y salir de él a conveniencia, estos movimientos, en parte, logran que el discurso se convierta en un discurso irónico, es decir, es el narrador el responsable de la generación irónica en la novela, éste es el aspecto a analizar en el presente capítulo.

En gran parte de la novela el narrador está focalizado en la conciencia del protagonista Mauricio Guardiola, y gracias esta enunciación con focalización interna fija, el narrador logra crear una atmósfera psicológica completa del personaje, se puede percibir así una personalidad preocupada por atender la vida de los demás mientras se le escapa la suya. La situación se torna desfavorable para el personaje: es gordo, pasivo, carece de voluntad propia, es un fiel testigo de la vida circundante - no es gratuito, en este sentido, el adjetivo *Panza*, porque le debe mucho al fiel escudero-, un ser adicto a la televisión, a las jaleas, etcétera. En pocas palabras, el narrador hace del protagonista el estereotipo contemporáneo de una personalidad indeseable. Si tomamos en cuenta que nuestra sociedad está regida por lo práctico, donde las personas valen por su funcionalidad, no nos es difícil deducir las pocas o nulas posibilidades de éxito de Mauricio.

Mientras dibuja esta figura de apatía, el narrador crea otras personalidades: Carlos y Jesús Guardiola, Pancho etc., ellos son, como la voz narrativa los concibe, el lado opuesto de la vida del protagonista. Comparadas con la de Mauricio sus vidas parecen tener un sentido: son los artífices de su propio destino, tienen iniciativa, no se someten a la voluntad ajena, no reflexionan ni piensan en el pasado o en el presente, sólo actúan, es decir, son personalidades afines al éxito. El narrador, sin embargo, se encarga de establecer para cada personaje situaciones irónicas sin ser advertida por los incautos pobladores de la obra. Ellos, al modo de *alazon*, se vanaglorian de sus virtudes y al hacerlo construyen su propia caída. También sus creencias y sus valores son víctimas de las ingeniosas ironías del narrador.

III.2.1.1 El andamiaje irónico vinculado con la educación de Mauricio.

La educación es el ámbito donde más ampliamente trabaja la ironía y lo podemos constatar en el siguiente fragmento donde se describe la reacción de Jesús Guardiola ante la confesión hecha por Mauricio acerca de la infidelidad de Rita:

Habló de ella en forma extraña, llena de insinuaciones, de molestias imprecisas. Quería ser sincero pero *temía maleducarme*; un último resabio pedagógico lo llevó a explicar la “clase de persona que era Rita” con una confusión que pretendía preservar mi inocencia, pero donde las atrocidades se insinuaban con eficacia [...] Entonces le supliqué que siguiera con ella:

– Por favorcito... –mi súplica fue tan auténtica que lo asustó y sólo contribuyó a reforzar su decisión de abandonarla. (p. 84) [las cursivas son mías]

La ironía se produce aquí por el contraste entre las palabras de Jesús y sus actitudes previas (entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido), el arquitecto trata de minimizar sus impulsos para evitar ser un negativo modelo para su hijo, sin embargo, no se comporta adecuadamente. El narrador utiliza el estilo directo para mostrarnos la manera rebuscada utilizada por Jesús para hablar de Rita: “la clase de persona que era Rita”, con esto evita las malas palabras; luego emplea el estilo indirecto libre para transmitirnos los pensamientos del mismo personaje: “temía maleducarme”. El arquitecto al reprimir sus instintos y no demostrar verbalmente su enojo, no es coherente con sus acciones, el narrador ya lo había puesto en pleno adulterio ante los ojos de Mauricio ¿con qué cara, entonces, solicita ser un buen ejemplo? La ironía acrecienta con las palabras del narrador: “un último resabio pedagógico”, el niño no se iba a convertir en un maleducado por las palabras emitidas o no por el padre, el narrador entonces peca de irónico porque sabe que la verdadera pedagogía está en las acciones del arquitecto y no en el carácter verbal de la escena.

La pedagogía paterna también le enseña a mentir, cuando su madre le pregunta sobre la película, el niño:

[...] inventaba una historia y ella picaba cebollas al primer muerto. Mi padre me Pocas cosas se comparaban con 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. (p. 10)

Nada más irónico que aprender a mentir en el seno familiar. En los inicios del relato el lector comparte el tono humorístico, no reímos de este engaño sino de ver reflejada nuestra propia educación; cuántas veces, por ejemplo, fuimos cómplices en la negativa de algún miembro de la familia, cuando no deseaba atender a quien lo solicitaba.

Por el lado materno también el protagonista aprende a reprimir emociones para no decir malas palabras, en la siguiente escena Jesús reclama a su esposa lo picante de sus comidas:

Ella lo miraba con ojos pulidos por el picante y la humillación de no poder contestarle; en ese pleito los nombres exactos estaban prohibidos y le resultaba imposible defenderse de la indirecta acusación de que el segundo fuego no sólo existía sino que le gustaba.

Y más adelante aparece esta escena:

[...] le pedí a mamá que soltara su libro (leía tomos inmensos, que acaso fueran un solo libro inagotable cuyo nombre nunca supe). La vi a los ojos y le hablé de Rita, del Lienzo del Charro, de los martes y los jueves, de los koalas de tres tamaños, de la mariguana y del incienso en el pequeño buda.

Esperaba que me odiara, o mejor dicho, que se odiara en mí, pero ocurrió algo mucho peor. Encendió un Raleigh y dijo con total compostura:

– Ya lo sabía. (p. 85)

Hay un contraste entre ambas escenas (entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido). La madre evita decir malas palabras para no influir de manera negativa en su hijo, sin embargo, su actitud de naturalidad ante la confesión de la infidelidad de su marido, es decir, el soportar estoicamente el suplicio que

implica la unión familiar para evitar un enfrentamiento, resulta aun peor porque infunde en su hijo la cobardía y el engaño con el único objetivo de no alterar la armonía del matrimonio.

Las drogas están presentes desde muy temprano en la vida de Mauricio, aquí apreciamos sus primeros encuentros:

Cuando colocaba una varita de incienso de frambuesa en su Buda de cobre yo sabía que al poco rato un olor acre y quemante saldría de la recámara. Unas horas después ella [Rita] me miraba con ojos aborregados y sonrisa inconexa.

En las tardes de mariguana, mi padre se mojaba la cabeza con agua fría antes de salir a la calle (p. 52)

En todo caso, ése no era el mejor sitio [se refiere al vestidor de Rita, lugar donde acostumbraba contemplar la sección de lencería] para guardar aquella bolsa de celofán con un polvo blanco, brillante, muy fino. Antes de entrar en otra boca, mi lengua entró en una bolsa de cocaína. (p. 69)

En estos fragmentos hay una ironía producto del contraste generado por la figura paterna, Jesús es el pilar en la educación de Mauricio, pero podemos apreciar en la escena una doble falla moral por parte del primero, por un lado su relación adultera con Rita (y con otras mujeres) y por el otro, el hecho de que en esa relación Mauricio haya tenido conocimiento de las drogas, la ironía, pues, se genera por ser el responsable de la educación de Mauricio quien lo introduce en el mundo de las drogas. En una escena posterior se muestra el resultado de esta educación, Mauricio recurre a la mariguana e irónicamente el padre aparece como su rescatador, cuando él fue quien lo incitó.

III. 2.1.1.1 El vínculo de Los personajes en el proceso educativo de Mauricio y su relación con la ironía.

El terreno de la educación es sin duda el de mayor referencia irónica en la novela. La verdadera formación de Mauricio, su más significativa pedagogía, se encuentra en los acontecimientos por él presenciados, es decir, en la forma de manejar su propia existencia los personajes en torno suyo, irónicamente esas vidas comparten algo en común: están perdidas en el océano de sus confusiones, y es allí donde se forma Mauricio. Su educación, entonces, no tiene más destino que sucumbir en este infinito de las confusiones, de las suplantaciones, de los engaños, de las máscaras reinantes en la sociedad que el infortunio –o mejor dicho, el narrador– le ha deparado por modelo. Ciertas actitudes de los personajes son blanco de numerosas ironías, la vida de Pancho, la de Jesús Guardiola, son terrenos fértiles para los lances irónicos del narrador, en gran medida porque esos seres tienen su referente en la realidad extratextual, son prototipos del comportamiento nacional: Mauricio nunca es responsable de lo que le sucede, su vida es el producto de las acciones de los otros personajes, recuerdan la actitud de desesperanza de la gente que durante el mandato priísta siempre veía los mismos resultados, mejor prefería no ejercer su voto. En consecuencia, el abstencionismo era el verdadero vencedor en las elecciones.

Mauricio es como este mexicano, nada hace por mejorar su condición, todos son culpables de su propio fracaso; su inmovilidad, su pasividad, connota una

realidad extratextual, quién no ha escuchado a las personas que buscan culpar a medio mundo de su suerte “es que si no nos hubieran robado Texas...”, “es que la deuda externa..”, etc.

Los demás personajes recuerdan también a la otra cara de nuestra sociedad, si Mauricio representa a quienes aún “no les cae el veinte”, los personajes a su alrededor comprenden perfectamente la situación donde viven y prefieren “entrarle al aro” –como se dice coloquialmente–, y esto implica aprender a moverse en este mundo donde todo se consigue a través no de la honestidad ni de los méritos propios, sino a través de las tranzas, de los engaños, del compadrazgo, de las influencias, en fin, del sistema impulsado sexenio a sexenio y que se ha convertido en nuestra forma de vida: la corrupción. *Materia dispuesta* tiene de entrada una ironía a explotar, la iniciación de Mauricio tiene un inmenso panorama de donde aprender, sólo que la única enseñanza por obtener es la de sobrevivir en este mundo de engaños y suplantaciones, a través del único medio posible: aprender a engañar o rechazar esta enseñanza y recluirse en el fracaso.

III. 2.1.1.1.1 La figura de Pancho.

El amigo de la infancia, quien constantemente cambia de ideología y de preferencia sexual como si se tratara de la ropa que le cubre, es uno de los personajes preferidos para los lances irónicos, la figuración está presente, por

ejemplo, cuando Pancho encuentra el parecido de Martín Sifuentes con otras personas:

Curiosamente, el primero en detectar los parecidos era Pancho. Acaso para realzar su incomparable singularidad, le gustaba que hubiera imitadores, sombras sin cuerpo verdadero. (p. 46)

Esta cita es el germen para la ironía de tipo observable que se gesta en detrimento de la figura del personaje, aquí es dibujado como una persona original, sin embargo, el adjetivo será contrastado con los múltiples cambios de personalidad adoptados por Pancho a lo largo de la novela, en la siguiente escena, por ejemplo, en la época de la preparatoria:

[...] Pancho descubrió unos libros color naranja consagrados a la “economía política” y asistió a reuniones llenas de misterio que primero llamó “círculos” y luego “células”

A Pancho ya sólo le interesaban las “condiciones objetivas”; los chismes, los rumores, las insinuaciones y la mala leche se habían vuelto “asuntos fenoménicos” (p. 174).

Gracioso resulta su vínculo repentino con estos círculos sociales de protesta donde los libros sobre la economía política son la Biblia, en alguien que en su vida había leído un solo libro por gusto; hay un primer contraste irónico producido entre su presunta imagen de gran ideólogo y sus propias confusiones, Pancho pretende ser un joven alejado de la enajenación de la clase media a la que pertenece, sin embargo, el cambio en los nombres de las reuniones (de círculos pasan a ser células) sólo demuestra la vacilación en las creencias políticas de los jóvenes que la

integran. Por otro lado, sus acciones, dice el narrador, desafortunadamente no coincidían con sus actos: los chismes, recientemente despreciados por él, formaban parte de su vida, así lo vemos cuando su padre informa al de Mauricio una buena noticia: Pancho había escapado con una actriz justamente después de haber declarado su homosexualidad. La cercanía de los acontecimientos tan disonantes no es gratuita, el narrador genera la yuxtaposición con el fin de crear contrastes irónicos y demostrar la inestabilidad existente en la personalidad del personaje. Poco tiempo después, el narrador refuerza su falta de estabilidad:

Pancho se quitó los zapatos, se tendió en la cama de Carlos y contó que había cambiado de grupo. Ya no estaba en la “célula” a la que había que llegar salvando contraseñas en oscuros socarrones, sino en una “asamblea” donde representaba nada menos que a la juventud. Ahora su eficacia dependía del número de adeptos. (p. 179)

Una vez más, la ironía juega con la imagen del personaje: mientras pretende ser un joven de convicciones firmes, y se da la oportunidad de hacer de Mauricio un discípulo, el narrador –debido a los cambios del personaje de una organización a otra– va conformando un mundo donde los actos de Pancho desmienten sus palabras.

En el siguiente fragmento el narrador crea un discurso irónico valiéndose para ello de la *reductio ad absurdum*:

Por suerte, la miseria nacional era tan obvia que Pancho se ocupó de otros temas; durante una hora o más disertó con una pastilla de menta en la boca; la palabra “materialismo” surgió con la misma constancia con que la menta se le pegaba al paladar. (pp. 179–180)

Al centrarse en el detalle de la menta se genera un contraste irónico (entre forma de la expresión y la sustancia del contenido), pues el narrador atiende un aspecto superfluo –la menta– más que al asunto importante para el personaje –sus pensamientos políticos–; este desplazamiento de lo importante por lo banal es un guiño del narrador hacia el lector cuya finalidad es hacer caer en ridículo a Pancho, con ello el narrador refuerza la idea de la inestabilidad en las ideas del personaje.

Veamos el siguiente fragmento donde la figura de Pancho generosamente es partícipe de una ironía que roza el plano político, un líder ferrocarrilero ocupa la atención de Mauricio –quien fue arrastrado hasta ese lugar por el poder de convencimiento de su amigo:

-Compañeritos... –dijo y fue arrollado por una salva de aplausos y vítores. El entusiasmo fue enorme. Los zapatos produjeron una aprobatoria estampida en el suelo de madera.

Entre tanto ruido, Mauricio tardó en escuchar el jadeo a su derecha. Cuando desvió la vista, encontró a Pancho detrás de una planchadora. Ella recargaba los brazos en el burro y sostenía la plancha hacia delante, para no quemar la camisa de mezclilla. Pancho le había subido la falda –una falda espesa, de tela para cortina–; Mauricio pudo ver los muslos enrojecidos por el calor. La mujer le mordía un dedo a Pancho y susurraba un “aiiiiiiiiiiiii” parejo. Las demás planchadoras proseguían su trabajo, con ritmo regular: la mano derecha embestía el burro, la izquierda se quitaba el sudor de la frente. Llevaban pañoletas azules en la cabeza. (p. 195)

Presenciamos aquí la alternancia de dos sucesos disonantes entre sí, el primero de ellos, el motivo central de la escena, es el diálogo emitido por el dirigente ferrocarrilero, este suceso es acallado por otro de tono menor en importancia y mayor en cuanto a espacio se refiere –la escena erótica entre Pancho y la planchadora–, se trata pues de un contraste en la forma de la expresión. La escena no sólo demuestra una carencia de certeza ideológica por parte de Pancho. Existe una alusión referencial al aspecto político-social de México en los años setenta, el autor no está interesado en recordar la importancia del movimiento obrero ni tampoco la represión a la que fue sometido, en este sentido la novela se aleja de aquella tendencia literaria testimonial que tanta resonancia tuvo en México. El escritor parece estar más inclinado en mostrar el lado humano -no olvidemos que el personaje es un extracto social-, la escena sugiere la inestabilidad de los actos políticos, refleja el acarreo de que son objeto las masas.

La ironía continúa y ahora Mauricio participa en ella al ser embestido por la planchadora, Pancho culpa a su amigo y ante su enojo el narrador introduce las palabras de Guardiola a través del estilo indirecto libre: "¿Habría ofendido sus convicciones, su liderazgo?" (p. 197) El comentario, por ingenuo, resulta irónico: no duda en ningún momento de las convicciones políticas de Pancho, ni siquiera cuando fue testigo de su arrebatado de pasión en plena asamblea, es decir, hay un contraste entre la apreciación de Mauricio y la actitud de Pancho (contraste en la forma del contenido). Por otro lado, Pancho, en su papel de líder político se hace el ofendido –Mauricio tiene que hacer méritos para alcanzar su perdón–, es decir, se ha

tomado en serio su papel de hombre revolucionario, sin embargo el lector no puede aceptar por mayor virtud sus convicciones políticas cuando en el interior del personaje hay una sobrada inestabilidad ideológica.

El narrador no pierde oportunidad de jugar con su personaje: “En su calidad de líder juvenil, Pancho aceptaba su superioridad como un dato objetivo y ejercía una suerte de desprecio solidario (‘aunque podría estar lejos, *todavía* sigo con ustedes’).” (p. 198) A través del estilo directo el narrador permite al personaje ser el constructor de su propio demérito, con las palabras del personaje se crea un contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido: nuestro personaje presume, cual *alazon*, de los meritos de los cuales el lector tiene suficientes pruebas para dudar.

Nuevos cambios experimenta la personalidad de Pancho:

Lo invitó a una cantina [a Mauricio] para contarle que había renunciado a la asamblea. Ahora pertenecía a un grupo de “acción directa”, cuyos primeros golpes consistían en robar coches para cambiarlos por armas. (p. 208)

Al cabo de varios años de elogiar la “acción directa”, descubrió las virtudes de la acción fingida y estudió teatro con una dedicación ejemplar en alguien en que le hubiera bastado ofrecer su rostro para enriquecerse en las telenovelas (p. 228)

El paso de Pancho por los círculos, las células, las asambleas de corte marxista, el grupo de acción directa y finalmente su vida dedicada a la representación, nos muestran a una persona carente de identidad propia, esos

cambios obedecen a una búsqueda de sí mismo, irónicamente esa búsqueda desemboca en el encuentro con los demás, la originalidad de la cual hablaba el narrador y que se presentaba desde la niñez, termina precisamente en una pérdida de la originalidad, el círculo de la ironía observable en torno de Pancho se cierra para mostrarnos la debilidad del personaje a quien Mauricio consideraba un modelo a seguir, ese personaje lleno de virtudes y de éxitos en realidad está lleno de incertidumbres, finalmente tanta actividad que parecía sobrepasar en demasía la pasividad de Mauricio se queda estancada. Al final de la novela, la balanza parece no inclinarse en favor de Pancho, pues una vez más el narrador le juega una macabra broma en torno de su identidad.

A través de este personaje también pude verse una crítica en el terreno del arte, específicamente en el teatro y las artes plásticas; ante el éxito de *Abraxas*, la puesta en escena donde Pancho tenía un papel importante, un promotor había planeado la proyección de la obra al extranjero, sólo los detenía un pequeño problema:

El problema... hay que decirlo... es la mera neta... el problema es que no parecen mexicanos [...] de nada sirve darle a los europeos lo que ellos también hacen, con unos ajustes la obra puede ser perfecta". [palabras de Jimmy]

[...]

Ferreira contrató a nuevos percusionistas, dos mulatos de las antillas que parecerían mexicanos en Europa. La coreografía recibió modificaciones sustanciales: se introdujeron números de ritmo febril en los que se alzaban plumas de colores. Al final, unos sacerdotes con máscaras aztecas pintarían de verde a una mujer; no se servirían de pinceles sino de una serpiente de plástico, remojada en una cuenca ceremonial. (pp. 282–283)

Este fragmento produce una carcajada en el lector porque hace referencia a un contexto real: México se ha convertido en un reducto de autenticidad ante los ojos extranjeros, el arte también tiene éxito en el extranjero si es pintoresco o recuerda el pasado prehispánico. Pancho creía haber encontrado su verdadera vocación en el teatro, sin embargo, era incapaz de representar su propia personalidad, ni siquiera en un ambiente ficticio como el teatro, para las presentaciones en Europa todos los actores se disfrazaron de mexicanos: tomaron baños infrarrojos para estar morenos.

Sobra notar el guiño irónico que pone en duda cierta tendencia del “arte” en México, se critica, pues, el arte que, en su afán de autenticidad, privilegia lo folklórico para satisfacción de la mirada ajena, la del mercado extranjero.

III. 2.1.1.1.2 La figura de Jesús Guardiola y su fanatismo nacionalista en relación con el andamiaje irónico.

En la misma línea de la educación destaca la presencia de Jesús Guardiola, él es el punto de referencia más amplio en la infancia de Mauricio, son tan significativas las vivencias del padre en la educación del protagonista que llega un momento donde la vida del niño se anula para mostrarnos únicamente los recuerdos de la vida de su padre, por ese motivo merece especial atención en este análisis la figura de Jesús, él es la víctima predilecta de los envistes irónicos del narrador.

En la mayor parte de las ironías producidas a partir de este personaje se presenta un contraste entre el punto de vista del narrador –cuya mente se pliega a la de Mauricio– y la de Jesús Guardiola, esta discrepancia de opiniones lleva implícita una ironía porque en la iniciación del protagonista, lo propio sería aprender del mundo paterno, pero la educación de Mauricio se convierte en un cuadrilátero donde el camino hacia el aprendizaje se convierte en una lucha por no aprender, porque la del arquitecto es una pedagogía carente de sentido, tiene poco o casi nada que enseñar, o, si se quiere, sus enseñanzas son los engaños, los edificios construidos con pésimos materiales, esto evidencia una realidad nacional en donde todo mundo se engaña: si el jefe hace como que paga, entonces el empleado hace como que trabaja, esto ocasiona las críticas del alumno sobre su modelo pedagógico más significativo.

El contraste entre los puntos de vista del narrador y el padre, se ubican en la forma de la sustancia. La mayoría de estas ironías son de tipo instrumental, es decir, se producen gracias al uso irónico en el lenguaje. Veamos pues las ironías producidas a partir de tal discrepancia de opiniones. Es importante señalar que casi todas las ironías en torno del arquitecto tienen la finalidad de producir hilaridad en su recepción porque es el lector el encargado de reconocer su entorno en el universo construido por la obra, pero hacia el final, ese regocijo cambia de sentido, por la misma razón que nos producía risa en un principio: el lector reconoce una realidad trágica que le atañe.

Desde el párrafo inicial se hace evidente la ironía en detrimento de Jesús Guardiola:

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 significaba “estar vivo”. Había que mantener el cuerpo en guardia, rascarse las sienes, darse un golpe estratégico en el pecho, *usar agua fría*. (p. 15) [las cursivas son mías]

Es importante apreciar la función diegética del narrador así como la presencia de la focalización interna fija en la mente de Mauricio, esto le permite al narrador apreciar al padre en esta situación tan íntima, también es importante notar que el narrador no pierde su función vocal, muestra de ello es la oración entre paréntesis donde se hace referencia al presente de la escritura. Es Mauricio el testigo de la disolución del vapor; en cambio las palabras “Había que mantener el cuerpo en guardia [...] usar agua fría”, no pertenecen a la conciencia de niño, ahí el narrador se vale del discurso indirecto libre para transmitirnos las palabras de Jesús. Las palabras del arquitecto, entonces, son contrastadas por el recuerdo de Mauricio sobre el vapor al disolverse, este hecho es asumido por el lector como verdadero, pues su naturaleza es no verbal, el discurso del padre, cuya naturaleza es verbal, no puede sostenerse y genera un significado irónico: el narrador no miente al transmitirnos la visión del niño, pero Jesús sí lo hace al querer imponer a su hijo el rigor del baño con agua fría, el vapor presenciado por el niño es clara muestra del incumplimiento de este rigor por parte del padre. El contraste irónico se da entonces entre la apreciación sobre los sucesos por parte del narrador y las palabras emitidas

por Jesús. La ironía producida en este fragmento pertenece al tipo instrumental por el empleo de las palabras en tono irónico.

El narrador siempre provoca situaciones en donde Jesús Guardiola exterioriza sus confusiones internas, ante menudas situaciones el narrador prefiere guardar cierta distancia:

En las tardes lentas en que mi padre buscaba lo “nuestro” en su *Diccionario enciclopédico* aprendí el significado de la palabra aprender: mitigar asombros, fingir que se está de acuerdo, acercarse a quienes, desde mucho tiempo atrás, aceptan lo improbable.

El arquitecto mexicanista soltaba datos que nos rebasaban; en rigor, no se dirigía a sus tres parientes más cercanos sino a sí mismo; buscaba, en forma casi desesperada, convencerse de algo que apenas conocía. (p. 44)

Este fragmento es sumamente irónico porque nos hace recordar a los personajes que conformaban la *eironeia* en el teatro griego. La contradicción irónica se ubica entre los puntos de vista del narrador y del arquitecto, mientras el padre desempeña el papel de guía espiritual de lo mexicano –*alazon*–, nuestro narrador finge aceptar la enseñanza que aquél pretende inculcarle –*eiron*–; finalmente el primero no logra convencer a su público y al tratar de convencerse de algo desconocido parece más bien confundirse a sí mismo; *eiron* por su cuenta, no sólo no comparte la visión paterna, al usar el término “mexicanista” parece despreciarla. En este momento la ironía sube de tono y se acerca al sarcasmo por reflejar una situación nacional: al igual que Guardiola, los políticos, con tal de continuar encumbrados, terminan por hacer de sus mentiras la realidad absoluta. Las masas quieren escuchar que se “trabaja” para los más necesitados, entonces se echa mano

de la demagogia: se ofrece un discurso nacionalista mientras se hunde el interés nacional –el de la gente común–, es decir, se hace lo contrario de lo que se pregona.

También hay una contradicción irónica en la búsqueda de lo “nuestro” en un diccionario enciclopédico: encontrarlo en otro lugar que no sea la vida cotidiana es tanto como decir que es ajeno a nuestra circunstancia; su búsqueda, en consecuencia, es una investigación, lo cual implica una reconstrucción de lo no accesible, de aquello que se ha perdido.

Gran parte de la ironía presentada en la novela, se debe a la animadversión del narrador hacia la sociedad ambigua responsable de la educación sentimental del protagonista: el mejor camino para fingir que se está de acuerdo es el terreno irónico, es también un buen camino para criticar fingiendo un elogio. Jesús Guardiola es el personaje hacia quien se demuestra mayor desprecio por parte del narrador. Sobre aquél opina el propio autor:

Los que usan el lado rasposo son hombres de acción, tienen vocación de liderazgo, son afirmativos, tienen más respuestas que preguntas, suelen vivir más el presente y rara vez el pasado, creen conducir su propio destino. En la sociedad en la que vivimos estos suelen ser los triunfadores⁽³⁾

Jesús Guardiola es un hombre de apariencias, muestra ser alguien cuando en realidad oculta su verdadera personalidad, lo vemos así ante su esposa, sus

⁽³⁾ Juan Villoro entrevistado por Humberto Isidro Bruno en “Villoro, la toalla y la sonrisa. *Materia dispuesta* una ironía del aprendizaje” *Etcétera*, pp. 26-27.

aparentes idas al cine no eran sino una válvula de escape marital gracias al cual tenía acceso a otros cuerpos. A continuación se muestra cinco momentos donde el narrador lo presenta en su pleno mundo de apariencias (los números romanos son míos):

[I] Golpeó la mesa de formaica con las palmas y dijo que se había cambiado a la escuela mexicana de arquitectura. *La noticia nos sorprendió porque ignorábamos que estuviera en otra escuela [...]* describió los estilos arquitectónicos en pugna: la modernidad sin rostro definido (representado por destructores como Felipe Jurado) y el *rescate de los valores nacionales* (representado por el bufet que le acababa de dar trabajo) (p. 42) [las cursivas son mías]

Aquí la ironía es de tipo instrumental, nuevamente la escena está narrada desde la focalización interna fija en la mente de Mauricio. La contradicción radica en la falta de coincidencia entre los puntos de vista ante una misma situación: mientras el arquitecto se muestra eufórico, el narrador está confundido. Al emplear el discurso directo —“dijo”—, el narrador nos da cuenta del cambio de escuela arquitectónica emprendido por Jesús; el comentario del narrador hecho al respecto pone en tela de juicio el supuesto mexicanismo de la escuela, insinúa la obviedad de que exista una escuela mexicana de arquitectura en México, lo cual resulta sumamente cómico no por otra cosa sino por el papel de ridículo al que es orillado el padre ante semejante necedad advertida por el narrador.

También aquí se presenta otra ironía instrumental, sólo que ahora el contraste es entre las palabras de Jesús Guardiola y la realidad circundante (entre la forma de la expresión y la sustancia de contenido). En esta ocasión el discurso también se

presenta en forma directa,⁽⁴⁾ la expresión “el rescate de los valores nacionales” contradice la idea de la actualidad de la tendencia mexicana en arquitectura, sólo se puede rescatar aquello que no tenemos; no se puede considerar actual, entonces, un estilo aferrado a lo inexistente, a lo no común para la sociedad: si ambas escuelas están en pugna, resulta irónico y absurdo que una de ellas trabaje con algo que a la gente ha dejado de interesarle.

Veamos la siguiente cita:

[II] Llevaba una carpeta con fotografías de *casas mexicanas*. Yo jamás había visto esas paredes de cal rugosa, pintadas en azul celeste y rosa pálido, con estanques de agua cristalina y mesas adornadas con sandías, pero según el arquitecto Guardiola eso no sólo era más hermoso sino que era “*nuestro*”. (p. 42) [las cursivas son mías]

Podemos aquí apreciar una ironía de tipo instrumental, hay también una falta de coincidencia entre los puntos de vista de Jesús y del narrador; el modo de enunciación tampoco cambia, el discurso figural directo pertenece a Jesús y el narrador está focalizado en la mente de Mauricio. Mientras Jesús de manera apasionada habla de sus “casas mexicanas”, el narrador niega haberlas visto en su vida. La observación del narrador, huelga decirlo, echa por tierra los postulados del arquitecto: si esas casas representan lo “nuestro”, Mauricio entonces, ya no digamos debió haber nació en una de ellas, sino, por lo menos, debió haber visto una cerca de la suya. Irónico resulta, pues, que una casa mexicana sea desconocida para un

⁽⁴⁾ Luz Aurora Pimentel lo llama modo dramático de presentación, cf. Pimentel: p. 86

mexicano. Forman parte de este juego irónico las palabras *azul*, vocablo derivado del árabe, y *sandía*, fruta de origen europeo, al aparecer como adorno de lo “nuestro” y tener una raíz etimológica o un origen ajeno al país.

Aquí podemos observar una ironía no muy diferente a las anteriores:

[III] –¡Mira nomás! –señaló un muro de adobe, con ventanas diminutas.

A mamá no le importó tanta tontería con tal de que él trabajara sin tregua. (p. 43) [las cursivas son mías]

La contradicción se da entre las palabras de Jesús y las de su esposa (en la forma del contenido). El discurso directo pertenece a Jesús, las palabras de su esposa son transmitidas a través del estilo indirecto libre. La frase de Jesús, “¡Mira nomás!”, mientras señala los adobes, es muestra clara de la pasión por sus proyectos folklóricos, obviamente las palabras de su esposa no coinciden con esa pasión. Lo irónico está en la apreciación de la esposa: toda la imaginación del arquitecto es fríamente considerada como una tontería. La forma de transmitir esta idea tampoco es ajena a la ironía: el narrador utiliza el discurso indirecto libre y al hacerlo coincide plenamente con las palabras de Cristina Ferrán, porque nunca emite un pensamiento contrario.

Para comprender la ironía de la cita cuarta es importante mencionar la ayuda de un agremiado al Lienzo del Charro para llevar a cabo el proyecto arquitectónico, él

importó de Estados Unidos máquinas para hacer adobes -nótese en la cita la sustitución de este término por el de ladrillos:

[IV] Un reflector alumbró su pelo de charro recién desmontado, y durante dos horas fue un implacable gurú de lo “nuestro”. Dijo que los materiales nobles eran la mezcla de lo masculino y lo femenino: la tierra y el agua madres embestidas por el azadón. Describió al *horno de ladrillos* como “matriz” y al cemento como “maridaje”. *No fue muy claro, pero la gente deseaba oscuridades en esa segunda sesión*. Las rugosas uniones aludían a un ideal aún desconocido. La equis, símbolo de la dualidad, unía dos pueblos, dos razas, dos géneros. “Letra criolla”, pronunció mi padre... (p. 70) [las cursivas son mías]

Al hablar entonces de “horno” se alude a la máquina extranjera, esto produce un contraste entre su ideología nacionalista y las expresiones empleadas para resaltar las virtudes de los materiales “nobles” de sus construcciones: el horno, responsable de la generación de ladrillos –“matriz” según palabras de Guardiola–, trabaja en detrimento del ideal de lo “nuestro” y no a favor como pretende el arquitecto.

El narrador acrecienta el sentido irónico cuando emplea el estilo indirecto libre para mencionar: “las rugosas uniones aludían a un ideal desconocido”, si recordamos, en la cita segunda Guardiola menciona dos tendencias arquitectónicas, una es la modernidad sin rostro definido y la otra pretende rescatar los valores nacionales: si el arquitecto no logra ver un rostro definido en ninguna tendencia arquitectónica, en realidad quien busca su definición es él. Nuestro narrador remata esta cuarta cita de manera irónica, hay una contradicción entre las palabras emitidas

por Jesús y la concepción del narrador sobre las mismas, para éste el discurso peca de oscuro mientras que para aquél su discurso alcanza el objetivo trazado, finalmente la visión del narrador resulta la más viable. Quizá la ironía más aguda no radica en mostrar la falta de identidad de Jesús Guardiola sino el efecto de sus palabras sobre el auditorio, la masa hambrienta de oscuridad se deja manipular por quien ni siquiera es capaz de conocerse a sí mismo: “Cada quien entendió lo que quiso, sólo el aplauso fue unánime.” (p. 71) Aquí el sentimiento provocado en el lector oscila entre la risa y el llanto cuando relaciona esta escena con su referente, es cierto y triste lo planteado por la novela, los discursos políticos a pesar de su vacuidad, o quizá gracias a ella, son recibidos por una lluvia de aplausos, como si se tratara de ver quién pronuncia el discurso más desatinado.

La cita que a continuación se presenta también muestra una gran divergencia entre el narrador y las ideas del arquitecto:

[V] – No soy así.

Me pregunté si no era “él” en casa de Rita o en Terminal Progreso, y fue como si escuchara mis pensamientos porque se rascó la cabeza con tal fuerza que unos cabellos blancos se le enredaron en los dedos.

– Tengo que irme –agregó, como si su identidad esperara a su cuerpo en otro sitio. (p. 71) [las cursivas son mías]

Al mostrar confusión sobre si la falsedad de Jesús se presenta en su casa o ante Rita, el narrador hace del personaje un ser inspirador de poca confianza porque en ambas circunstancias el arquitecto parece carecer de una verdadera personalidad.

La novela ofrece múltiples momentos donde el arquitecto Guardiola y su visión nacionalista son el foco de la ironía propiciada por el narrador, veamos tres ejemplos donde se aprecia esta situación (los números romanos son míos):

[1] En cosa de semanas, mi padre se volvió experto en pueblos de artesanos y compró unos platos de barro crudo que soltaban tierra. *En las enfrijoladas de esa noche conocimos el sabor del patriotismo.* (p.43)
[Las cursivas son mías]

La ironía se produce en este fragmento por un contraste en la forma de la expresión, es decir, hay una escisión en los tonos expresivos, la primera parte del párrafo tiene un tono informativo y la última parte adquiere un tono burlón –el último produce que la escena sea sumamente cómica–, dicha divergencia obedece a la discrepancia entre los puntos de vista del narrador y personaje. En la última parte el narrador alude a la tierra ingerida accidentalmente al comer enchiladas, ello es irónico en sí mismo pues el término “patria” denota cierta afectividad hacia la tierra donde se ha nacido, pero es evidente el disgusto del narrador al encontrar tierra dentro de su comida. La ironía continúa, el párrafo plantea las recientes acciones de Guardiola como consecuencia de un primer encuentro con el patriotismo, nuevamente hay un sentido contrapuesto al término “patria”, pues además de denotar la afectividad por la tierra, el término también hace referencia a la práctica de ciertas costumbres o tradiciones, pero el párrafo enfatiza el extrañamiento producido en el narrador hacia los nuevos actos emprendidos por su padre, es decir, lo defendido por su padre no es tradicional, paradójicamente es novedoso.

A continuación podemos apreciar de nueva cuenta la divergencia entre los puntos de vista sostenidos por el narrador y el personaje.

[II] Sin embargo, desde que entró al bufet, mi padre pasó horas tratando de despertar en nosotros algo que sólo puedo llamar “pasión representativa”. No bastaba con haber nacido en la republica de las serpientes y las aguas frescas, teníamos que parecemos a nosotros mismos, y celebrarlo a voz de cuello. La noche del 15 de septiembre nos llevó al zócalo y bajo una lluvia de confeti tricolor gritamos: “¡Viva México, hijos de la chingada!” Las groserías eran legítimas si servían para liquidar extranjeros como el enigmático Masiosare del himno nacional (pp. 43-44)

La primera parte de la cita está enunciada desde la perspectiva del narrador en su función diegética (de esta misma manera está enunciado las últimas frases de la cita), es necesario advertir, sin embargo, la presencia de la enunciación del narrador desde su función vocal: “puedo llamar...”. Después la narración sufre un cambio, las palabras de Jesús son transmitidas a través del estilo indirecto libre, aquí el arquitecto expresa su necesidad de “parecernos a nosotros mismos”, esto es caracterizado como una “pasión representativa” por el narrador. Si atendemos al significado del verbo “representar” (figura, imagen o idea que sustituye la realidad), podemos percibir la confusión del personaje: mientras Jesús Guardiola considera su actitudes excéntricas como un fenómeno nato del ser mexicano, para nuestro narrador no es más que una forma falsa, una suplantación, una máscara para ocultar una verdadera identidad.

La siguiente cita no sólo contrasta con la visión del narrador, además tiene la mala fortuna de carecer de objetividad y ser contradictoria en sí misma:

- [III] Cuando mi padre empezaba con sus peroratas de gurú nacionalista, yo corría a refugiarme en mi colección de basura. En ocasiones me seguía por el pasillo, me tomaba de la oreja que lamentablemente no perdí en el granizo y me obligaba a regresar a la mesa donde se discutía la traición de los tlaxcaltecas. (p.48)

No se puede concebir como *traición* la decisión de un pueblo de rebelarse contra su enemigo para mejorar su condición. La expresión “la traición de los tlaxcaltecas” está enunciada por medio del estilo indirecto libre y pertenece a la conciencia de Jesús, tiene como objetivo sublimar la cultura azteca, identificarse con los caídos en la conquista, para ubicarla en el centro de la identidad nacional; por ironías de la vida, el propio Jesús no puede negar sus rasgos occidentales, es rubio.

Está claro que el narrador se encuentra muy lejos de la visión de Jesús Guardiola, y cómo no estarlo si su “pasión representativa” es bastante confusa y falta de fundamentos, el narrador continúa ironizando en torno de este aspecto, veamos otros ejemplos:

- [I] “-¡Pinche país de borregos!- se quejaba mi padre. Lo nuevo les aterra.” (p. 49) aquí se queja el personaje porque sus proyectos de casas mexicanas no tenían suerte en el bufet, la frase genera una ironía instrumental. Sus palabras denotan una disonancia entre su arquitectura y la tradición, la suya es una novedad; evidentemente esto contrasta con su disfraz de “gurú nacionalista”, el salvador de los valores nacionales aboga por una moda y no por una tradición. La ironía se resume en la observación del narrador contraria, por supuesto, al pensamiento del arquitecto: “Era difícil entender que quisiera ser ‘típico’ y al mismo tiempo ‘novedoso’” (p. 49)

En el fragmento que a continuación aparece el lector no puede aguantar una carcajada; el contraste en la forma de la expresión propicia aquí el sentido irónico:

[II] – Miren la entrada –mostró un triángulo incómodo–: ¡el arco maya! [...] Sólo entendimos el valor trascendental de esa letra cuando gritó:
– ¡México se escribe con equis! (p. 66)

Efectivamente, el término se escribe con equis y hace alusión a los mexicas, por consiguiente, el arco maya en el proyecto arquitectónico de Guardiola no tiene razón de ser, en lugar de reforzar la idea de la veneración por lo prehispánico, la referencia a la cultura maya genera un contraste cómico: la euforia del arquitecto lo llevan a transgredir el aspecto histórico, su proyecto reúne y confunde, en una sola, dos culturas radicalmente diferentes, la maya y la azteca. Por otro lado, Guardiola cree ver en la equis un símbolo patriótico en tanto hacen referencia al pasado prehispánico; de modo irónico, la palabra hace efectivamente referencia a tal civilización, no obstante, está acuñada con grafías latinas, incluyendo a la misma equis, motivo de la disputa. La ironía debe mucho a las palabras del narrador: para él no había motivo de tanto alboroto por una simple letra; la palabra “trascendental”, pertenece al discurso del arquitecto, está enunciado en el estilo indirecto libre, la grandilocuencia de su discurso produce una caída con mayor estruendo, el narrador no considera trascendental el asunto, lo irónico es la importancia atribuida por Jesús a semejante nimiedad.

En el fragmento siguiente es importante recordar que el adobe es símbolo de patria en la concepción de Jesús:

- [III] Hubo que discutir mucho hasta que un agremiado al Lienzo del Charro ofreció sus terrenos y otro importó de Estados Unidos máquinas para hacer adobes (“por el factor velocidad”, explicó mi padre, con énfasis científico, para no discutir por qué lo auténtico venía de lejos) (p. 66)

Irónico resulta entonces la necesidad de construir la base de sus obras con máquinas importadas de Estados Unidos, hay pues un contraste entre su ideología y el poder simbólico de la máquina (contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido). La ironía acrecienta su sentido con la intromisión del punto de vista del narrador al final de la cita: “por qué lo auténtico venía de lejos”, evidentemente estas palabras tienen la intención de rebatir la visión del arquitecto.

La cuarta cita presenta un doble contraste:

- [IV] [Rita] Se detuvo en un puesto callejero a comprar una blusa con un bordado que parecía un muestrario de los colores que mi padre propuso para su edificio en equis.

En el camino de regreso discutieron mucho a causa de la blusa:

- Pareces turista –dijo mi padre, y su crítica me dejó perplejo. (pp. 68-69)

El primero se da entre la ideología del arquitecto y sus palabras enunciadas en modo directo; y el segundo, entre el punto de vista del narrador y del personaje. Como el mismo narrador señala, los colores de la blusa iban de acuerdo con la visión del arquitecto, sin embargo, reprobaba la actitud de Rita al llamarla *turista*, con ello no

queda bien parada sus propia visión nacionalista porque el adjetivo a su vez también puede ser empleado para calificar la actitud folklórica del arquitecto. La perplejidad del narrador ante la respuesta paterna es clara muestra de su actitud irónica, no puede concebir el desprecio por el folklore en alguien tan dado a esta tendencia.

En la quinta cita el narrador, en su función diegética, elabora un discurso cómico referente a la estreches de las ventanas de las casas paternas:

- [V] sus bardas y contrafuertes, sus ventanas pequeñas, protegidas por celosías de madera, eran la mezcla de tres influencias: la hacienda, el cuartel y el convento. Si esos muros inexpugnables eran “típicos”, se podría inferir que los mexicanos temíamos que nos robaran algo (p. 110)

Esto es una obvia ofensiva contra la visión de Jesús. Con las palabras del narrador se genera un contraste: en muchas ocasiones hemos sido testigos de cómo Guardiola proclama lo mexicano de sus construcciones y hace constantes referencias al pasado prehispánico como fuente de prestigio para sus folklóricas casas, irónicamente en este fragmento el narrador compara esas creaciones arquitectónicas con elementos relacionados con el estilo colonial, no con el prehispánico.

La sexta cita a penas tiene relación con Jesús, no así con el nacionalismo de la sociedad en torno de Mauricio:

[VI] Nos tocó la ceremonia de la bandera [Mauricio en compañía de su padre]. Vimos a un batallón de uniformes desteñidos doblar la tela con mucho cuidado. El aire vibró con una trompeta de hojalata y una voz pequeña hizo volar a tres palomas. El acto sugería un país pequeño, recién liberado, que aún no encontraba la forma de entusiasmarse a sí mismo. (p. 117)

La conciencia focal desde donde se enuncian las acciones pertenece a Mauricio, en una primera parte la descripción de las acciones alrededor de la bandera ocupa la escena, las palomas refuerzan el cuadro como un ingrediente adicional, el símbolo de la paz, la libertad, en fin, los buenos valores. Enseguida aparece un segundo tono donde la ceremonia es ridiculizada, por ese motivo el narrador sugiere la imagen de un ornamento para entusiasmar al público, al confrontar dos tonos, el solemne con el sarcástico, se está generando un contraste en la forma de la expresión. Se trata de una ironía mayúscula pues el texto no repara en jugar con el símbolo nacional mexicano por antonomasia.

El amor desmedido de Jesús por el México de símbolos muertos contrasta con su sentimiento hacia la cultura popular viva, aquí lo vemos ante el concurso televisivo “El Bello Durmiente”:

El inestable discurso [del locutor del programa de televisión] no detuvo a un público que a la menor provocación se convertía en su propio espectáculo:

– ¡Mé-xi-co, Mé-xi-co, Mé-xi-co!

Pensé que este arrebató despertaría la pasión representativa de mi padre, pero su Mirada se parecía demasiado a la del Bello. Le repugnaba estar allí, en roce con tantos suéteres de hebras gruesas, entre las bocas trabajadas por pésimos dentistas, las manos con uñas negras que en cualquier momento pasarían del elote con crema a su cartera de becerro, las chamarras con la azulgrana escudería del Atlante, los zapatos salidos de dios sabe qué subsuelo, las cabezas de pelos tiesos, en los que parecía

sedimentarse la cal de los techos, pero por encima de todo, le repugnaba mi entusiasmo por el hombre execrado en la jaula de cristal, él, que vivía para rendirle cuentas al buen gusto, había engendrado al zombie que aplaudía las cagadas del Bello Durmiente. (pp. 119–120)

En la cita el narrador utiliza el estilo indirecto libre, con ello la valoración de repugnancia sobre esa gente pertenece a Jesús, el contraste se desata cuando menciona el narrador: “él, que vivía para rendirle cuentas al buen gusto”, si revisamos su historial, inmediatamente percibimos el sentido irónico de la frase, pues sus gustos por la cultura popular y en especial por la azteca, es decir, por los símbolos muertos, están distantes de pertenecer al buen gusto. En esta escena nuestro narrador brinda la oportunidad a *alazon* de presumir sus virtudes, sin embargo, sus pretendidas cualidades dejan al descubierto sus más grandes carencias.

La animadversión del narrador hacia Jesús lo lleva a mostrarlo como un analfabeta funcional:

Él, que pasó los mejores años de su juventud abandonado a las “existencialistas” que se atrevieran a decirle ‘no, chato’, ahora, por necesario contraste, admiraba el rostro inteligente y aun el libro en la mano de la escritora [se refiere a una pintura de Sor Juana Inés de la Cruz] (p.121)

El estilo indirecto libre utilizado en la cita dejan ver el contraste en la personalidad del arquitecto: por un lado es la imagen del hombre triunfador, del dirigente de su destino, pero, tristemente, este hombre casi no tiene contacto con los

libros, su diccionario enciclopédico utilizado para educar a Mauricio es el libro más cercano, el segundo está en la mano de Sor Juana.

Lugar especial en el terreno irónico merece el siguiente fragmento, su importancia disculpa la extensa cita:

Jesús Guardiola pasó del diseño de hoteles hedonistas a la iglesia donde sus escuetas ventanas lucieron más apropiadas. Los muros recibieron varias capas de pintura “mexicana”. En las sobremesas, Mauricio se había familiarizado con las tesis pictóricas del arquitecto. La tríada verde–blanco–rojo se usaban para el patriotismo declarado (el uniforme de la selección, los sobres aéreos, el escudo del Partido Oficial, el confeti del 16 de septiembre). Cuando lo auténtico servía de adorno, había que ampararse en el lila, el rojo tierra, el azul añil, el amarillo cremoso y, por supuesto, en el rosa. Cada tono tenía su historia; los frescos de Bonampak, los barrocos oros de Tepotzotlán, los neobarrocos blancos de Tonanzintla, las cajas laqueadas de Olinalá y las pinturas en amate de San Pablito brindaban un bazar retórico. Algunos colores incluso tenían el mérito de representar algo inexistente; el “rojo cochinilla”, por ejemplo trataba de emular el polvo cárdeno, conseguido con la pulverización de gusanos de nopal, que dejó de fabricarse cuando los alemanes inventaron la anilina. La historia de Europa se apoderaba de este momento de la cátedra paterna: el rojo de la bandera de la Revolución Francesa provenía de cochinilla mexicana (sus ojos se desviaban al mapa de *Paris a vuelo de pájaro*, como si buscara un sitio para el monumento al nopal de México y sus cromáticos gusanos). Pero los químicos alemanes, que jodieron el emporio henequenero de Yucatán con la invención del nylon, volvieron a joder con la anilina. México dejó de exportar colores, pero el arquitecto Jesús Guardiola preparaba un rebote histórico: gracias a la química y a los preceptos de la escuela Bauhaus haría su “contraconquista del espacio”. El hecho de que las pirámides se hubieran despintado, no lo desanimaba; al contrario: la contraconquista se pintaría de *rojo resistente*, un tono azteca con técnica alemana.

En todo caso, la característica central de su arquitectura era que requería de explicación. (pp. 138–139).

Cuando Jesús Guardiola comenzó la construcción para los Dominicanos expresó la inconveniencia de la equis en su arquitectura, sus ideas nacionalistas parecían superadas pero no fue así, el fragmento citado lo confirma. Aquí apreciamos una ironía sobre su convulsa tesis pictórica. La pintura “mexicana” es producto mestizo, la conforman elementos virreinales –los barrocos oros, los blancos neobarrocos–, y también está integrada por elementos prehispánicos –los frescos de Bonampak, el rojo cochinilla–; esta armonía mestiza es rebatida al hablar de una “contraconquista del espacio”, es decir, el personaje olvida la armonía inicial y ahora parece sufrir con la idea de la conquista española sobre territorio mesoamericano. La ironía aumenta de tono con los términos “pirámide” y “aztecas”, porque trata como idénticas dos culturas diferentes –como ya lo había hecho una vez con los mayas–: la teotihuacana –pirámides– con la azteca. Todavía resulta más irónica la idea de pensar en los aztecas como los protagonistas de la reconquista, dicha idea es reducida al absurdo cuando el narrador emplea el estilo directo libre y habla de “un *rojo resistente*, un tono azteca con técnica alemana”, es decir, la debilidad del tono prehispánico será reforzada con la técnica alemana, lo cual, en lugar de privilegiar lo prehispánico, lo hunde más al resalta el elemento europeo, todo lo contrario de lo pretendido por el arquitecto.

Una ironía más aparece en la cita. Nótese el uso del estilo indirecto libre, el personaje tiene la impresión de ver su pintura “mexicana” como un producto original, como algo oriundo de su nación y enclavado en el mundo prehispánico, sin embargo las cromáticas y nacionales palabras “lila, el rojo tierra, el azul añil, el

amarillo cremoso y, por supuesto, en el rosa”, parecen rebelarse y traicionar al arquitecto al mostrar su etimología: del latín *amarellus*, *coccinus*, *rosa*, *russus*, *terra*, derivan las palabras *amarillo*, *cochinilla*, *rosa*, *rojo* y *tierra*; del francés *crème*, *lilas*, las palabras *cremoso* y *lila*; del árabe *lazurd*, *an-ni*, las palabras *azul* y *añil*.⁽⁵⁾

La ironía más grande se produce con el contraste creado a través de la perspectiva del narrador, la exposición de la tesis pictórica del arquitecto nos es transmitida mediante el estilo indirecto libre, el narrador toma las palabras del personaje y las presenta, ellas pasan a través de su mente, pero eso no es garantía de coincidencia con su visión, y, para eliminar cualquier duda, agrega: “En todo caso, la característica central de su arquitectura era que requería de explicación”, con esta frase el narrador no sólo se deslinda de las ideas de Jesús, también, al mostrarse piadoso, oculta la carcajada que le producen las locuras de su personaje.

La ironía se puede prolongar aún más si tomamos en cuenta el modo de enunciación, este fragmento pertenece al cuarto capítulo, en él hay un juego protagonizado por el narrador, unas veces presenta la historia desde la primera persona y otras mediante la tercera, en nuestra cita el narrador adopta la segunda forma, Mauricio deja de ser el punto focal, lo cual significa una marcada animadversión, no sólo de Mauricio hacia su padre, sino también interviene un supuesto narrador heterodiegético con la misma animadversión hacia el arquitecto.

⁽⁵⁾ Cf. *Diccionario de la lengua española*, Tomos I y II, Real Academia Española, (Vigésima primera edición), 1999, Espasa Calpe, España.

El cambio de perspectiva narrativa es, pues, una marca con la cual Mauricio se deslinda de la educación transmitida por su padre.

Por si hay alguna duda de las confusiones de Jesús Guardiola, el narrador lo hace traicionar sus ideas nacionalistas, así se aprecia en este fragmento:

Lo que Roberto afirmaba bajo el nombre de batalla de “Tizoc” servía, básicamente, para desquiciar a su hermano menor. El arquitecto Guardiola pasaba por una etapa decisiva en su trabajo, uno de esos momentos de “salto” en que nada agravia tanto como el origen. (p. 132)

Esto provoca una ironía de tipo observable, a lo largo de los tres primeros capítulos Guardiola había demostrado “pasión representativa”, término otorgado por el narrador, en cambio, en la cita traiciona su ideología –simbolizada por el afán de Tizoc de preservar la desaparecida cultura azteca–: sus orígenes lo agravian. Su imagen nueva contrasta con la anterior (contraste en la forma del contenido) donde lo veíamos adorar al pasado azteca, esto nos habla de una gran inestabilidad en sus ideas que remiten a la realidad política mexicana, cuando habla de los momentos de *salto*, el narrador hace referencia a la costumbre de nuestros políticos cuando son designados para ocupar un cargo público, si su preparación no es la adecuada eso es superficial, de todos modos nadie nació sabiendo y, además, “echando a perder se aprende”, como reza el dicho popular; lo válido es adaptarse a las nuevas exigencias, sin importar que se pisen las anteriores creencias. En este momento de la lectura lo que antes era pura hilaridad comienza a sentirse más seco, el lector

reconoce en el texto una realidad que le es propia y que es incómoda pero cierta: la política es una engaño.

Podemos apreciar la inestabilidad del arquitecto cuando informa a sus hijos la decisión de casarse nuevamente y les revela el origen de su prometida, con ello se genera una ironía de tipo observable: “–Es inglesa– informó Jesús Guardiola, como si esto adelantara explicaciones.” (p. 185), esta situación contrasta (contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido) con sus principios nacionalistas.

Más irónico fue su táctica seducción:

[...] me explicó todo lo de las pirámides. Estoy en el secreto –*Roberta sonrió como si lo uniera una profecía de Teotihuacan*–; ¡fue un encuentro así de mágico! Pero esto no oírlo raro porque México es país mágico, ¡y un pelín surrealista! –agregó con acento español.

Total que el arquitecto la hizo sentir que todo era “muy Buñuel, muy Frida Kahlo, a bit à la torero, luego ella habló de su temor a los asaltos y pidió ser “escortada” al coche. (p. 187) [Las cursivas son mías]

Este fragmento genera un contraste nuevamente entre los puntos de vista defendidos por el narrador y el personaje, Jesús Guardiola seduce a Roberta al pintarle un mundo folklórico y surrealista, es decir, el México observado por los turistas, la ironía se produce a partir de las palabras emitidas por el narrador -las cursivas-, en ellas se burla de la ingenuidad de Roberta, asimismo también se burla de la visión que sobre su país tiene Jesús. Hay que notar otra intención irónica de

tipo instrumental, el narrador contrasta el dibujo del México mágico al yuxtaponer el temor de Roberta a ser asaltada.

Cuando ella pide ser escoltada, Jesús responde de la siguiente manera:

– Soy materia dispuesta [...]

De golpe, Mauricio sintió algo peculiar, como si hubiera visto el mundo con ojos entrecerrados y enfocara las cosas en su exacta nitidez. En su cama de meditación, había sido un bulto en busca de sentido, y ahora la vida se ordenaba en su beneficio, todo encajaba en el equívoco de Roberta: la piel negra de Vulcano, la obsidiana como cronómetro absoluto, la salamandra latente en el ajolote, el cuerpo creciente y fijo de Verónica, la biblioteca circular de Clarita, el Bello Durmiente y la súper melamina, las cosas que venturosamente ocurrían por ósmosis, el obispo niño, las mujeres abiertas en la pasarela del teatro, los trofeos pobres de Regina y los falsos trofeos del tío Roberto, la naranja en la que entraba la aguja, los encajes íntimos y la aun más íntima ropa “de estar” de Rita, el ser social de Pancho, su cuidada colección de basuras, 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)

Hay aquí una ironía de tipo observable producto de un contraste manifestado a través de la lítote: mientras el padre descubre una situación personal –“soy materia dispuesta”–, Mauricio retoma la frase para su propia persona, y cuando repasa su vida el narrador omite la grave situación del arquitecto: él se reconoce a sí mismo como una veleta en busca de un puerto fijo al cual sujetarse, una masa en espera de ser moldeada. Esta situación por su omisión resulta sumamente escandalosa pues se genera un desequilibrio en aquella división de los hombres planteada por el narrador en el principio de la novela: la vida de quienes utilizaban el

lado rasposo de la toalla –las personas con más respuestas que preguntas, los dominantes, los constructores– de pronto parece fallar; en cambio, para quienes la vida les reservaba el lado suave, su destino aparecía ordenado no por una búsqueda sino por mera casualidad. Un detalle tangible agregado por el narrador para hacer aún más grande la carencia de sustantividad en el arquitecto, lo representa su boda: se casa no para rehacer su vida sino para ser sometido a la voluntad ajena, irónicamente el dominador se convierte en dominado.

Veamos la ironía en la siguiente cita:

Después de la boda, Jesús Guardiola se mudó a un barrio donde los jardineros iniciaban el día regando tres autos y construyó la única casa *mexicana* en diez cuerdas a la redonda. (p. 199)

En esta cita la ironía tiene el privilegio de resultar cómica, su padre no se fue a vivir a otro país sino a otro barrio de la misma ciudad, cabe preguntarse entonces ¿por qué el narrador pone énfasis en el carácter mexicano de la casa? ¿A caso no son mexicanas las casas por el simple hecho de pertenecer geográficamente al territorio mexicano? Sabemos que se trata de una ironía porque el narrador utiliza las cursivas, lo cual evidencia el sentido intencional. El narrador utiliza el estilo indirecto libre para transmitir las palabras del arquitecto, es decir, no es un equívoco, es un pleonismo que suena lógico sólo dentro de la visión del personaje.

Ante la embestida de su esposa inglesa sobre algunos hábitos de nuestra cultura, se defiende Guardiola: “–Europa nos trajo los virus” (p. 200), la frase resulta irónica debido al pronombre utilizado, Jesús, rubio, hombre del siglo XX, se incluye como afectado directo de la conquista española, lo cual es una gran mentira porque él ni siquiera había nacido cuando tal acontecimiento tuvo lugar. También resulta irónica su identificación con el mundo indígena cuando él es un corruptor de las niñas indígenas de Xochimilco:

[habla Pancho] –¿Sabes qué? Una vez vi a tu padre en su Nausicaa en el camino de tierra que llevaba al arroyo, ¿Te acuerdas? Estaba en el asiento de atrás, cogiéndose a una vendedora de flores. El cayuco estaba junto a la orilla, con ramos de azucenas [...] Me acuerdo que lo espí hasta que la mujer salió del coche. Una chamaquita descalza, de rebozo como de quince años. Debes tener un chingo de hermanos en los canales; tal vez ahí todos son hijos de Jesús Guardiola, tal vez también tú saliste de un coche (p. 210)

Como podemos apreciar hay aquí un contraste irónico, mientras el arquitecto alardea de su identificación con el indígena oprimido en la conquista, el narrador lo presenta en esta escena donde parece más afín con el conquistador.

Jesús Guardiola alcanza la gloria al proyectar un jardín en Xochimilco como parte de su alianza con el gobierno:

Esa mañana, el bufet del arquitecto Guardiola y el secretario de obras públicas, Benjamín Gutiérrez Pool, había anunciado que recuperarían el vivero de los aztecas con un parque lleno de estatuas alusivas al esplendor histórico de la zona. (p. 218)

Este fragmento es el germen de una ironía observable cuya víctima es Jesús Guardiola, el sueño del arquitecto se ve frustrado en parte por la mano de Mauricio, es su video el testigo del surgimiento subterráneo del México prehispánico, un escalón auténticamente azteca: “No había forma de que los muros de Guardiola valieran más que un escalón azteca” (p. 261). Para vislumbrar el alcance de la ironía de este descubrimiento, es necesario recurrir a la importancia otorgada por el arquitecto, y sus agremiados, a la consagración azteca del jardín:

El parque aludía al esplendor interrumpido por la conquista y ofrecía *una reserva de autenticidad para los turistas*; en las gruesas carpetas preparadas por Clarita, el parque servía simultáneamente para explicar el atraso (los antiguos responsables ya eran polvo en sus armaduras) y para ofrecer “un futuro viable” (los nuevos responsables rentarían coches, se hospedarían en los nuevos hoteles, comprarían artesanías, comerían el pan de pulque de la zona. (p. 258) [las cursivas son mías]

El contraste responsable de la ironía se produce por la concepción del término “autenticidad”, por un lado, el término se refiere a la fidelidad de la región respecto de sus orígenes prehispánicos, por otro lado, sin embargo, se menciona a los extranjeros –los conquistadores españoles y los turistas– como los responsables de la edificación de esta autenticidad, es decir, la autenticidad mexicana la produce no el mismo mexicano sino la mirada ajena. El peso del lance irónico es compartido por Jesús Guardiola y por Clarita Rendón, ambos fungen como las víctimas. Al conjugar esta cita con la anterior, notamos una ironía de tipo observable en detrimento de la figura de Jesús: el argumento de su proyecto arquitectónico se basa en la

conmemoración del esplendor azteca, y el derrumbe de semejante proyecto es propiciado irónicamente por un auténtico escalón azteca.

La coloración afectiva más grande tiene relación con ambiente político, es sorprendente la habilidad de Jesús de llegar al punto donde se encuentra, es importante recordar su situación económica, un pobre pasante de ingeniero que tenía que vender aparatos eléctricos para poder mantener a su familia en ciernes, después conoce a Rita, ella es su tarjeta de presentación ante el gobierno, es la palanca que lo impulsa, la mujer es la pieza clave, una vez en posesión de lo deseado, la abandona. La historia del ascenso de Guardiola, a costa de las entrañas de la política, es cosa común para el lector, allí puede reconocer los caminos viables para subir la escala: el padrinazgo de Gutiérrez Pool, sus malos manejos de los recursos, lo impulsan para revestir a la ciudad de demagogia arquitectónica, de edificios construidos con materiales de pésima calidad; desde la subsecretaría de Obras Públicas, Gutiérrez Pool desvía millones, y aquí el entramado irónico no puede sino producir amargura al lector, pues toda la podredumbre de nuestra política sale a flote. El humor ha quedado ya muy lejos de la obra.

Por si fuera poco el descrédito del arquitecto, el narrador se ensaña todavía más con el acabado personaje:

Gutiérrez Pool era la pieza que cerraba el cuadro: el mismo gobierno que promovía edificios de corte nacional y comisionaba hoteles color sandía, desviaba millones al extranjero para que los desastres nacionales no cancelaran las reservaciones de los turistas. Archer pagaba reportajes en

los periódicos y cadenas de televisión; con precisión quirúrgica, suprimía informes nocivos. Su capacidad de cabildeo era enorme y podía exigir que la constructora de Guardiola se hiciera cargo de mejorar la fachada del país (p. 273)

El pasaje es enunciado a través del estilo indirecto libre, las palabras provienen del pensamiento de Carlos, estaba feliz por el descubrimiento de la verdadera razón de las nupcias de su padre con Roberta –hija de Archer–, ante los ojos de Carlos, Jesús era un “supercarbón” (p. 274): la influencia de Archer, su suegro, le trajo millonarias ganancias. Sus palabras sin embargo, dejan al descubierto una ironía de tipo observable: todas las virtudes que Jesús Guardiola aparentaba ante Mauricio a lo largo de la novela (su capacidad de construir –no sólo edificios sino su propio destino–; su carácter dominante; sus ideales sustentados en una certeza sobre la identidad nacional, etc.) se ven contrastadas con el descubrimiento de Carlos, Jesús Guardiola es un triste instrumento en el juego político nacional, su función consiste en adornar al país para convertirlo en un lugar atractivo para el turismo internacional. Mientras el arquitecto ve sus obras como producto de su inventiva, Archer es en realidad la mano suprema bajo cuya exigencia trabaja Jesús. El personaje se convierte en dominado cuando alardea de lo contrario, es la fiel imagen de *alazon* orillado al ridículo por su irónico contrincante. La observación de Carlos sobre su padre –“supercarbón”– sirve al narrador para velar sus intenciones irónicas: al elevar a Guardiola por las alturas, distrae la atención del lector, el narrador pretende así seguir encubriendo la caída de Jesús; al simular explicarle a Mauricio la grandiosidad de su padre, el narrador, por medio de la conciencia de Carlos, no hace sino adelantar su hundimiento.

Jesús Guardiola es víctima de un infarto, su mal cardiaco le ocasionó impotencia sexual, la forma más rápida para curarse era operarse en una clínica de Estados Unidos, pero el narrador nuevamente arremete en su contra:

Gutiérrez Pool representará lo que se te antoje [...] pero también ha levantado un chingamadril de arcos mayas, cimientos en equis y otras mexicanadas cortesía del arquitecto Guardiola. Piensa por un segundo en el bufet: los planos se protegen con papel amate, las secretarías se visten de lila, ¡la camioneta está adornada con grecas!, todas esas mamadas tienen consecuencias. Hay que convencerlo de que entre a Cardiología ¿Cómo chingados se le ocurrió lo de Baltimore? ¡Es un pinche orate! (p. 296-297)

La pasión representativa tan defendida por el arquitecto lo obligaba a morir como mexicano, su deseo de operarse en Estados Unidos no sólo está en contra de sus principios, también perjudicaría a Gutiérrez Pool, es decir, se genera un contraste irónico: por los artificios del destino –del narrador, para ser precisos– el arquitecto, no puede decidir sobre su vida, es el sistema político quien se da el lujo de manipular los movimientos del arquitecto y no él mismo como hasta ahora lo suponía. Al final de la novela, el fruto sembrado por Jesús –su concepción mexicana de la arquitectura– irónicamente se vuelve en su contra. Es importante notar la forma de la enunciación en esta escena: es Carlos el responsable de las palabras, quien antes calificara a su padre de ser un “supercarbón” ahora se contradice al nombrarlo “orate”.

III. 2.1.1.1.3 La figura de Carlos Guardiola y Gutiérrez Pool.

Carlos –canal para la ironía observable más fuerte en contra de Jesús– es también víctima de la ironía:

Mauricio admiró la capacidad de Gutiérrez Pool para apoderarse de su hermano [...] ¿Había llegado Carlos a los círculos conspiratorios que tanto anhelaba? Quizá aún no le debía favores a Gutiérrez Pool, pero quería debérselos. (p. 297)

El narrador a través del estilo indirecto libre muestra la inocencia de Mauricio ante los acontecimientos, esto produce un contraste entre la realidad que el texto instituye y lo percibido por Mauricio, a pesar de la claridad del dominio de Gutiérrez Pool sobre los pensamientos de su hermano (una prueba tangible es cuando antepone los intereses del político por encima de la salud de su padre), Mauricio se atreve a preguntar si Carlos había alcanzado sus aspiraciones, la respuesta al cuestionamiento no puede sino ser negativa, Carlos no alcanza a ser el “gran perro” de sus sueños, por el simple detalle de haberse sometido a la voluntad ajena.

El narrador caracterizó a Carlos y Jesús Guardiola como los favoritos para salir vencedores, al final de la novela los dos personajes, cual alazón, se vieron afectados por los lances irónico del narrador, a fin de cuentas sus tristes vidas son como marionetas dependientes de los caprichos del sistema político.

Tampoco Gutiérrez Pool –quien encontró en el nacionalismo y el culto a los símbolos muertos un rentable negocio– se salva de la mira del narrador: “¿Supiste lo de Gutiérrez Pool, el cuate de tu padre? Le quitaron la gubernatura de Oaxaca” (p. 300), en este contraste irónico, la mano de Jesús interviene: de las obras del arquitecto en gran medida dependió el éxito de Gutiérrez, primero en Obras Públicas y después en Oaxaca, paradójicamente la operación de Jesús en Baltimore ocasionaron la caída del político.

Al igual que Jesús, Gutiérrez Pool, el símbolo del poder político, sucumbe ante el poder de Archer, su figura es la de un perro fiel dispuesto a hacer lo que su amo ordene, hay aquí un referente extratextual en el que se hace evidente la manipulación del sistema político mexicano por las grandes empresas transnacionales, una cortesía de la globalización.

III.2. 1.1.1.4 Clarita Rendón.

Otro personaje víctima de la ironía preparada por el narrador es Clarita Rendón, es presentada como la única persona ilustrada en la novela, sus enseñanzas en Historia de las ideas, sus referencias constantes a Voltaire, Kant, Rousseau, apoyan su afán por el conocimiento, sin embargo, el narrador se encarga de mostrar su lado irracional, el momento de su alianza con el arquitecto para prestigiar la recuperación del Jardín azteca es uno de ellos:

Desde su primera visita al jardín en proceso, la doctora Rendón se dirigió a todo mundo con eficiente paranoia. Se consideraba una mujer odiada; su “conciencia lúcida” hería a la masa acrítica. Lo interesante es que esto no le parecía un obstáculo sino una razón para socializar: los demás necesitaban sus adversos saberes. (p. 235)

Estos son los saberes que aportó al jardín de Guardiola:

Fiel a su sentido más desarrollado, Clarita propuso un “calendario de estaciones aromáticas” [...]

En cuanto a los colores, era decisivo que las partes externas del proyecto imitaran a la bandera: las hojas garantizarían el verde; el naranjo mexicano, que florecía en primavera y en otoño, los pétalos blancos, y las peonías y las amapolas, el rojo de temporada. (p. 237)

En la primera cita es importante advertir la similitud entre este personaje y *alazon*, ambos ostentan la posesión de un gran conocimiento, una vez elevado a las alturas, el narrador crea, con la segunda escena, un contraste: sus ideas apoyadas en los grandes pensadores de la Ilustración y del pensamiento filosófico moderno se ven pisoteadas, las somete a la ideología nacionalista del arquitecto y del sistema político, pues pretende formar la bandera con los colores de las hojas en el jardín. A la libertad del hombre –tan defendida por los pensadores de la Ilustración y a quienes tanto admiraba Clarita–, la historiadora de las ideas termina por sepultarla: antepone a este valor el poder infundido por el gobierno sobre el individuo:

[...]Cuando el vulgo municipal llegue con sus zapatos de plástico, debe venerar a los constructores del jardín, sentir el impacto acumulado de las tradiciones necesarias para dominar las plantas hasta el último detalle. ¡Un motor orgánico! Sí, la ciudad concluirá con un símbolo nítido del poder que la controla. (p. 237)

En el discurso de Clarita podemos apreciar la asimilación de las palabras de Guardiola, el jardín y las estatuas tiene para ella el mismo significado: la veneración por el régimen. Este pensamiento dista de pertenecer a alguien cuya materia es la historia de las ideas; el empleo de este personaje por parte del narrador obedece a su necesidad de colocar una pieza más en el mosaico de las confusiones de la sociedad encargada de la educación de Mauricio, además esta mujer tiene un referente extratextual: demuestra la afición de algunos intelectuales y los artistas que prostituyen su labor al servicio del Estado. Esto es un juego doble porque el intelectual termina por convertirse en burócrata y el gobierno se culturiza, lo malo es que el arte no es un objeto mercantil, aunque lo parezca. El resultado de esta alianza es la mediocridad en el ámbito artístico e intelectual, cuya función ya no se remite a la crítica del sistema sino a su alabanza.

III.2.1.1.1.5 Jerónimo Ferreira y Neri.

De igual manera Jerónimo Ferreira y Neri, los representantes de la cultura en la novela, no difieren mucho de los personajes vistos hasta ahora, ellos también forman parte del conglomerado que educa a Mauricio, son personajes que encierran tremendas confusiones en su interior.

El concepto de arte de Ferreira es verdaderamente irónico, pretender dar al mundo un arte mexicano no puede causar en el lector otra cosa sino la risa, Ferreira es el responsable de los baños infrarrojos de los actores –entre ellos Pancho– para

garantizar al público Europeo la presencia en el escenario no de artistas sino de mexicanos.

El director del grupo teatral es un hombre obsesionado con el México antiguo: su puesta en escena *Alicia en los fosfenos*, se llevó a cabo en la pirámide de Cuicuilco: “los tambores redoblando al máximo, los quince cuerpos en la ‘posición meditativa maya’” (p228), como podemos apreciar estas ideas no difieren mucho de las del arquitecto Guardiola. Irónicamente el narrador concede a Ferreira el extraño trato oscilante entre el intelectual y el de dios:

Ferreira era un ungido [...] Había ayunado con monjes en sierras, había meditado para salvar enfermos, había participado en ritos de sangre, había cambiado el destino de seres que parecían irredimibles, había encontrado calves en semillas, animales, sueños y tapices. Jamás se entregaría al sosiego; una cuerda, las líneas de una mano, una campana, eran signos atendibles; leía el mundo con sus ojos insomnes para otorgarle sentido; sus arrebatos no surgían de capricho sino de su condición hipersensible; se la “había jugado” tantas veces que tenía derecho a exigir lo mejor de los otros; *sólo alguien capaz de asumir riesgos enormes podía usar a los demás como un lienzo para plasmar sus adoloridos paisajes.* (pp. 229-230) [las cursivas son mías]

Este fragmento es enunciado a través del estilo indirecto libre, las palabras pertenecen a la conciencia de Pancho, en ellas se muestra la veneración por Ferreira; después, en las cursivas parece intervenir el narrador, estas palabras contrastan con las primeras porque en ella ya no se eleva a Ferreira, al contrario, el tono cambia y se convierte en un tono burlón: después de ser alabado, el director teatral es azotado desde las alturas para producir un estruendo mayor, el narrador lo muestra como un verdadero farsante. Pero tal vez esto no es lo más grave

sino las alabanza que su jactancia genera en su seguidor: Pancho no se percata del pavoneo de Ferreira y en lugar de despreciarlo, como Mauricio al tacharlo de “Manipulador”, lo defiende enérgicamente, estamos aquí en presencia de un segundo contraste irónico entre la realidad que el texto instituye y la percepción equivocada de Pancho.

Otra situación irónica en relación con Ferreira está representada por la siguiente escena, Crystalda, la chica salida del *Table dance* y recientemente incorporada a la obra *Abraxas*: “dijo que estaba harta de desnudarse ‘porque sí’. Quería clase, categoría, ‘mucho catego’ –Aquí lo que sobra es catego– sonrió Ferreira.” (p. 241) el director del grupo teatral se atreve a mencionar un ascenso de categoría para la mujer por el solo hecho de participar en la obra (como si en el círculo de Ferreira fuera un venero de calidad artística), el fragmento es irónico porque en él hay un contraste entre la realidad que el lector presencia –el mediocre ámbito de la obra *Abraxas*– y la actitud de vanidad asumida por Ferreira –la pretensión de sacar a Crystalda de la pornografía e introducirla al paraíso de su obra–; la vanagloria de Ferreira hacen que se desacredite por sí mismo a la manera del antiguo *alazon*.

Ferreira es, pues, un pseudo artista, ha descubierto en el folklore un seguro medio de venta para el público europeo sediento de los reductos de autenticidad, su empresa es una farsa. Ferreira es un oportunista, los fines estéticos están fuera

de su alcance, el éxito de sus obras obedece a factores externos de tipo político o geográfico.

Neri, el asistente de Ferreira, aparece ante Mauricio como un personaje interesante lleno de aventuras marinas:

Había sido buzo y perdió medio pulmón en un accidente (p231)

En sus relatos, los símbolos náuticos eran decisivos. Tenía los brazos tatuados y una cadena de plata con un diente de tiburón pendía de su cuello. Había trabajado en barcos camaroneros y en mercantes que hacían rutas de cabotaje; los actores lo oían como si secretamente su destino dependiera del océano. (p. 232)

Este mundo marino de Neri resulta ser imaginario, su “flotilla de corales” eran cinco taxis, gracias a ellos vivía sin preocupaciones económicas, la forma en la cual se presenta la ironía tiene relación con el modo de enunciación, la focalización en la mente de Mauricio orilla al lector a presenciar los sucesos conforme aparecen frente al protagonista, no podemos saber si las aventuras de Neri son reales o imaginarias porque Mauricio tampoco lo sabe en un principio, pero después de un tiempo descubre su falsedad:

Entendió algo que le pareció absurdo no haber sabido desde el principio: las historias de Neri venían de una época en que fue taxista; se limitaba a inventar un entorno marino para las cosas que oyó en el volante, por eso tenía una variedad inconcebible en una sola vida. [...] repasó la biografía de Neri, donde sólo los tatuajes eran reales (p. 244)

La nueva cara de Neri contradice su primera imagen, el narrador le ha preparado un reverso irónico donde sus pretensiones de marino son desmentidas, este contraste en su forma de ser y lo que pretende ser, hacen de Neri un personaje ambiguo merecedor de poca confianza; su personalidad está en concordancia con el círculo teatral mediocre donde se desenvuelve. Tanto él como Ferreira son personas ambiguas, son charlatanes presentados ante Mauricio como grandes productores de teatro.

III. 2.1.1.1.6 Roberto–Tizoc

Roberto–Tizoc, es otro personaje que pretende influir en la educación de Mauricio y es también blanco de las ironías preparadas por el narrador:

Roberto desconfiaba del mexicanismo de su hermano [Jesús], que sólo servía para alzar la cruz de los encomenderos o imitar haciendas coloniales. Él era un purista que defendía un país arcaico. En Quinto Sol aprendió la leyenda de Quetzalcóatl, “la criatura dual, pareja de sí misma, la serpiente emplumada que vinculaba la tierra y el aire” [...] pasaba horas describiéndome los ritos de iniciación azteca; luego me preguntaba si ya tenía novia (pp. 143–144)

Aquí existe un contraste irónico entre la visión y las actitudes de Roberto (contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido), él califica a su hermano como “purista” por defender un país arcaico, el narrador, por medio de la yuxtaposición, nos muestra enseguida el anhelo de Roberto–Tizoc por revivir el pasado azteca; sus palabras tratan de revivir un mundo desaparecido y al hacerlo no

se percata del juego irónico donde lo ha orillado el narrador: los dos hermano defienden un país arcaico.

En el capítulo cuarto se lleva a cabo una ironía cuya coloración afectiva se centra en el aspecto sexual, el tío Roberto es el encargado de iniciar en este terreno sexual a Mauricio, veamos el perfil del tío:

El tío miraba el espectáculo con calma [se refiere a la introducción del espectáculo en el teatro Iris]; en su sonrisa se dibujaba la experiencia de quien ha visto toda clase de extremos naturales; conocía las vísceras, las pieles frescas, el apareamiento de los tapires y las heces de los reptiles. Tehui conservaba el noble aplomo de las piedras. Yo tenía el estómago lleno de comida y vacío al mismo tiempo, la seña inconfundible de que cualquier cosa que pasara sería desconocida. (p.158)

Como se aprecia, la imagen del tío, comparada con los miedos de Mauricio, es presentada por el narrador como la figura del hombre apto para inducir a su sobrino en los menesteres sexuales, sin embargo, su seguridad es desmentida hacia el final del capítulo:

- Estuve en África de puro farsante, de puro lengualarga...
Mauricio recordó los años preparando el safari, la expedición a la sabana de las fieras grandes.
- No maté nada. Me la pasé bien pedo. Sólo salía de la tienda para mear. ¡Me abrí, carajo, me abrí, como una mujercita!
Apoyó la cabeza en los antebrazos y lloró con un gemido insoportable, Mauricio le acarició la espalda, empapada de sudor. (p. 167)

Al confrontar ambas citas podemos apreciar un contraste generador de una ironía de tipo observable, dicho contraste está en el cambio de personalidad de Tizoc, en un primer momento el personaje es presentado lleno de seguridad, pero ese es sólo un mundo de apariencias, el tío es un farsante. Más irónico resulta que sea este hombre, incapaz de dirigir su vida y obsesionado en buscar su identidad en el pasado, el encargado de inducir a Mauricio en el ámbito de la sexualidad. Igualmente importante es notar los movimientos del narrador, la primera escena es enunciada a través de la primera persona; para la segunda, el narrador enuncia los sucesos desde su propia perspectiva de narrador en tercera persona, lo cual le permite a Mauricio guardar distancia ante el desenmascaramiento del tío, es decir, no lo compadece ni lo condena, prefiere dejar que el lector juzgue por sí mismo lo presenciado, sin la influencia de tipo figural –sin la marca de la primera persona–; así, Tizoc es desacreditado por ser la víctima de la ironía propiciada por el narrador.

La vida de Tizoc puede compararse con la pasión representativa de su hermano Jesús, dos hombres de apariencias, su decadencia tiene como referente la del mismo sistema político del cual se sienten herederos.

III.2.1.1.1.7 Roberta Archer

Un personaje externo a este terreno, donde los personajes parecen estar obsesionados en demostrar el grado de su pertenencia a México, es Roberta. De origen inglés, sus opiniones del desengaño sufrido una vez establecida en México a

raíz de su matrimonio con Jesús Guardiola son muy interesantes y, por supuesto, le sirven al narrador como vehículo para la ironía:

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. (p. 199)

Nótese el uso del estilo indirecto libre, en esta ocasión el narrador parece compartir la opinión del personaje, en ningún momento la desmiente o emite algún comentario sarcástico al respecto. La ironía aquí es de tipo observable y se produce por el contraste entre el México idealizado –gracias a las aportaciones del arquitecto– y las opiniones generadas a partir de su estancia en el país. El narrador hace aterrizar a Roberta en la realidad, y así ella descubre la superioridad del México ideal al cual Jesús hacía múltiples referencias. Con el aterrizaje de Roberta en la realidad cotidiana del país, con su desilusión de no encontrar el muralismo de Diego Rivera promovido por el arquitecto, el narrador sugiere una crítica de la visión folklórica sobre el país, pues dicha visión sólo puede mantenerse en pie a través de los ojos extranjeros.

III.2.1.1.2 Los valores sociales y la educación de Mauricio vinculados al andamiaje irónico.

Como hemos visto, la educación de Mauricio es un germen de ironías porque refleja la decadencia por la que atraviesa el sistema social y político mexicano durante la última mitad de siglo pasado y que aún no termina. En el análisis de los personajes se comprobó fehacientemente que el engaño es lo característico de cada personaje: Pancho aparenta una personalidad con tintes de intelectualidad; Cristina Ferrán finge ignorar las traiciones de su marido; Carlos se engaña al no aceptar el sometimiento de su persona y la de su padre a fuerzas externas; Gutiérrez Pool progresa en la política a través de la demagogia y la corrupción; Clarita Rendón prostituye sus conocimientos al servicio del sistema político; Roberto-Tizoc engaña a todo mundo con su careta de cazador; Jerónimo y Neri son absolutos farsantes al presentarse como custodios de la calidad artística; Jesús Guardiola desconoce su propia ignorancia sobre la identidad nacional, sin embargo, al fungir como gurú nacionalista, se atreve a enseñar precisamente lo que desconoce. En la medida que el universo construido por la novela es reconocido por el lector, puede surgir una respuesta a las intenciones irónicas instituidas por la obra, pues los acontecimientos presentados se corresponden con el contexto histórico-social de donde se nutre la novela, también en el México real la gente aprende a engañar, también abunda la trampa, la demagogia, el abuso de poder, la impunidad: los niños aprenden que es más fácil colarse por debajo del torniquete que pagar boleto; dar una mordida que pagar una infracción; decir que no estamos si no queremos recibir una llamada. Sólo

en México es posible concebir la construcción de un edificio con los peores materiales con tal de desviar enormes sumas de dinero. *Materia dispuesta* refleja la cotidianidad del país y lanzar un reclamo: nos han enseñado algo que es absurdo pero elemental para vivir aquí y eso se resume en un dicho popular: “El que no tranza, no avanza”. En este sentido el lector reconoce su realidad en la novela y se ríe de ella en un principio, la ironía funciona como el encendido electrónico que mueve los resortes de la obra para que bailen al compás de una música carnavalesca. Después ese tono oscurece y la ironía entra a formar parte en el coro de significados metafóricos de la obra, como se verá páginas adelante.

En la educación de Mauricio influyen no sólo los actos de los personajes que lo circundan, también sus actitudes, sus creencias, en fin, sus valores tienen peso sobre la personalidad del personaje. Dichos valores no escapan a la mirada irónica del narrador.

Un foco de atención en la crítica irónica es la cuna misma de la enseñanza, el hecho de presentarnos una institución donde se simula armonía, nos habla de un contraste entre los sentimientos de los padres y su manera de comportarse ante la sociedad: la familia es presentada como una institución en decadencia, sostenida gracias a la hipocresía de sus integrantes. La ironía de este contraste incide sobre Mauricio, ¿cómo saber conducirse adecuadamente por la vida si la base de su educación es una farsa? La familia de Mauricio toma su referencia del contexto

mexicano, pues en este tiempo resulta más extraño un matrimonio duradero que un divorcio.

Con *Abraxas* el narrador pone énfasis en la concepción del arte mexicano, esto implica ya un sentido irónico porque el arte, si lo es, toca las fibras íntimas del ser humano sin necesidad de enfatizar su carácter local; al hacer explícito su origen solamente se consigue traicionarla. Es válido hablar o bien de arte, o bien de una producción mexicana, pero reunir ambos términos resulta necesariamente irónico. El arte es presentado, pues, como un valor con características similares a las de la sociedad y el sistema donde ha nacido: un territorio de apariencias y de engaños. Clarita Rendón representa a los intelectuales de quienes el Estado se rodea para darse prestigio y basar sus acciones con argumentos que no hacen más que sumarse al discurso demagógico, pues la labor de sus palabras se centra en adornar las acciones del Estado y no criticarlas.

El aspecto político es el peor parado en la novela de Villoro, no resulta muy difícil para un lector mexicano identificar las patrañas políticas a las que se alude. Recordemos que *Materia dispuesta* se publica en 1997, todavía parecía imposible que el partido oficial dejara el poder; el alimento de la novela, por consiguiente, es la sociedad de estos gobiernos: engaño, la demagogia, la corrupción, la mediocridad, etc. Cuando Gutiérrez Pool conoce a Jesús le dice: “tenemos que amarrar una cita” y lo invita a su “changarro” (p. 62), efectivamente, la subsecretaría de Obras Públicas, administrada por el político, no es otra cosa sino un negocio, un lugar donde sexenio

tras sexenio llegan los políticos no para mejorar las condiciones sociales, como tanto lo pregonan, sino para explotar al máximo la vena de oro porque es corto el período, dura sólo de tres a seis años; aunque sean sólo pobres subsecretarías, los “changarros” derraman millones de pesos –“¿No ves que maneja un presupuesto mayor que el de Costa Rica?” (p. 63)–, por eso se debe simular que se trabaja, pintar la fechada de la casa, como lo hizo Guardiola con sus construcciones nacionalistas, pero esta manita de gato es un engaño, un trabajo malhecho y apresurado, “atole con el dedo” a decir del dicho popular, para esconder el dinero guardado en las cuentas personales o de los prestanombres. Con esta situación juega la ironía en la novela, lo cual hace que pierda su raíz cómica y empieza a coquetear con el sarcasmo.

En el aspecto político, Gutiérrez Pool es presentado como el símbolo del sistema mexicano de fines de siglo: defiende un imaginario cambio del sistema político, su argumento se basa en la desaparición de la demagogia:

- El equilibrio ecológico es frágil, dramático, si me apuran un poco. No tiene caso ocultarlo, hay que decir las cosas por su nombre, ya terminó la era de la demagogia estamos al borde del desastre; necesitamos un pulmón para combatir los vientos contaminados, pero sobre todo una zona que absorba el deshielo de los volcanes [...]
- Además la solución es muy mexicana, como lo prueba el apoyo del arquitecto Guardiola. Hace 500 años que nadie se atrevía a tocar el tema; pero no podemos escamotear el asunto de la conquista. Hay que decirlo, a calzón quitado: el jardín siguió ahí de milagro, o mejor dicho, porque fue muy bien planeado. Es hora de que le echemos una ayudadita, ¿no creen? (pp. 222–223)

Hay aquí dos tipos de contrastes, el primero de ellos se produce entre sus palabras en defensa de la ecología y el verdadero desastre ecológico representado por el “rescate” del jardín azteca: en realidad no se iba a recuperar el jardín, las estatuas alusivas al esplendor azteca iban a terminar con aquel ecosistema. El primer contraste, pues, desemboca en el irónico proceder del político, hace lo contrario de lo que pregona, ésta no sólo es una de las características de Gutiérrez Pool, es también un referente extra textual: la política mexicana de fin de siglo es fiel a este principio. El segundo contraste se produce también entre la forma de expresarse y sus acciones, arguye la supuesta muerte de la demagogia y, a un tiempo, se apoya en los argumentos mexicanistas de Guardiola para respaldar la catástrofe ecológica, como si las palabras del arquitecto estuvieran libres de la demagogia.

La crítica más aguda hacia el terreno político se presenta cuando los edificios son derrumbados por una fuerza superior, esos edificios son el símbolo de la corrupción del sistema, tanta podredumbre no se puede sostener en pie y finalmente se derrumba. Al igual que Guardiola funda sus teorías nacionalistas en un confuso, oscuro y falso origen prehispánico, así sus edificios están hechos con materiales falsos, los materiales “nobles” que tanto defendía, la máquina importada de Estados Unidos para hacer adobes “por el factor velocidad”, tiene consecuencias trágicas: sus edificios son pura demagogia, por fuera son profusión de adornados, pero le hace falta lo primordial, cimientos fuertes.

En la novela la religión tampoco está exenta de la ironía: “Del catálogo de tonos pictóricos, los dominicos escogieron un naranja que se llamaba ‘mostaza maya’” (p. 139), el narrador guiña el ojo al lector al entrecomillar el nombre del tono y con ello genera una contradicción: el sustantivo tiene un origen latino y el adjetivo se refiere a la cultura prehispánica del sureste mexicano, unir ambos términos para obtener un color característico del lugar conlleva un sentido irónico, en él se cuestiona la pretendida tipicidad pregonada por el arquitecto. Asimismo el fragmento deja al descubierto un contraste en la forma del contenido, mientras el arquitecto está encerrado en su visión pictórica absurda, los encargados del culto religioso, quienes se supone tienen ecuanimidad en sus emociones, son atrapados por una teoría alucinante y eligen un tono “típico” para recubrir su iglesia, la crítica de la ironía, en este sentido, arremete contra la religión, pues se cuestiona su capacidad de congregar fieles sin el toque típico en la pintura.

En el mismo ámbito religioso, aparece en el cuarto capítulo una ironía de tipo observable producida por las creencias confusas del tío Roberto–Tizoc. Por un lado, rechaza la religión católica, lo sabemos cuando su esposa se escandaliza ante su decisión de pertenecer a la sociedad teosófica Quinto sol: “‘Ácrata’, ‘hereje’, ‘apostata’, ‘iconoplasta’” (p. 133). Por otro lado, irónicamente el tío abandona la religión no para instalarse en el mundo de la cognición sino para sustituir la fe católica por otra forma de creencias espirituales:

El ideario de Roberto–Tizoc incluía curas a base de magnetismo, la posibilidad de cargarse de energía viendo el cerro del Tepozteco (al que nunca iba), el retorno de los valores de Aztlán, y el difusionismo sin fronteras (aseguraba que los vikingos habían estado en América, los mayas en la india, los tibetanos en Perú; su historia de las civilizaciones era un planeta de tribus sueltas) (p. 132)

Las creencias del tío le permiten al narrador referirse veladamente al contexto social del cual se nutre la novela, específicamente al gastado papel de la religión en la sociedad mexicana a partir de los años setenta, el culto ya no funciona como la catarsis espiritual, como el psicoanálisis social; las sociedades teosóficas y los best–seller en torno a las culturas orientales son para Roberto el sustituto de la religión.

Una crítica semejante la encontramos con Ferreira:

No habló de otro proyecto, se negó a dar las entrevistas que tanto le gustaban (su momento cumbre: leerle el *I Ching* al entrevistador) incluso rechazó una invitación de los indios coras para pasar con ellos su Semana Santa. (p. 228)

Es importante notar la referencia extratextual de este pasaje, las creencias esotéricas del personaje obedecen de igual manera a la crisis de la religión en México, al fallar la religión como la terapia psicológica, los hombres buscan nuevos caminos para expiar sus culpas, uno de ellos son las creencias esotéricas, simbolizadas en la novela por el *I Ching* y las sociedades teosóficas –el Quinto sol de Tizoc. Las exploraciones al mundo de los coras hace referencia a los años sesenta y setenta, aquella juventud en busca de nuevas emociones se lanzaba a la expedición

del peyote. La religión, parece decirnos la novela, no supo enfrentar los cambios de la sociedad y al cerrarse a la juventud, paradójicamente cayó en una crisis.

Mientras algunos personajes sustituyen la fe católica por otra forma de creencias espirituales, Jesús Guardiola parece congraciarse con la religión:

El tío llegó a la capital en el momento en que la religión favorecía a mi padre. Los dominicos creyeron que tanta capacidad de encierro se sustentaba en la fe y le encargaron una capilla. [...]

La época patibularia de mi padre se extendió durante meses; no podía trazar una vertical sin añadirle un pío travesaño. Al ver sus desvelos, le hablé de la cruz de San Andrés.

–No seas raro– me dijo.

La equis se había vuelto inconveniente. (p. 134)

Para el arquitecto, tocar el terreno religioso no es un acto de fe sino un movimiento táctico del cual obtendrá beneficios, su vínculo con la religión se vuelve el sustituto de su pasión representativa, del su nacionalismo. Este contraste entre las verdaderas creencias de Guardiola y la equívoca percepción sobre su fe, por parte de los religiosos, genera una ironía. Al conjugar el oportunismo religioso de Guardiola con los esotéricos comportamientos de Roberto y Ferreira, el narrador alude a la crisis en el ámbito religioso en México durante el último cuarto del siglo y lo que va del presente. Esto no implica necesariamente una preocupación moral por parte del narrador, más bien se asemeja a la crítica de la idiosincrasia nacional, tan apegada al culto religioso, recuérdese si no el insulto proferido por Roberta a su marido: “–Tú ni hables, *Catedral*. Estaba descalificado por haber construido una iglesia” (p. 201), el pensamiento de Roberta le permite ver en la construcción de la iglesia, o en enviar a

los niños a un colegio católico, un símbolo del atraso latino, percepción no concordante con la mayoría de las ideas de los personajes, porque de una u otra manera la religión forma parte de su vida, así la nieguen o la acepten.

En el plano de los valores sexuales vemos de igual manera trabajar el discurso irónico. A continuación se muestran dos escenas donde se genera esta figuración:

Subo las escaleras, abro la puerta de golpe y lo que veo coincide penosamente con algo que ya sospechaba y en esencia quería comprobar. 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 [...]

La escena se me impone al barajar los años como la dura impronta de la que todo deriva (p. 17)

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 (p. 28) [las cursivas son mías]

Al comparar ambas escenas se produce una ironía de tipo observable, el contraste se produce por la oposición en las actitudes de padre e hijo (contraste en la forma del contenido): aunque no hubo un contacto con el Vulcano, el deseo experimentado por Mauricio es clara muestra de una tendencia homosexual, la actitud paterna, en cambio, es heterosexual -más aún, machista. El resultado irónico

de la enseñanza paterna es la valoración equívoca sobre la sexualidad en la mente de Mauricio, pero esta valoración no es tajantemente a la inversa, más bien desemboca en una confusión: a lo largo de la novela, Mauricio oscila entre el gusto por los hombres y por las mujeres. Ejemplo de ello son, por un lado, la fascinación del niño ante la lencería de Rita, la amante en turno de su padre, por otro lado están las masturbaciones ante la imagen de superman, primero, y luego con las monografías de San Sebastián compradas en la papelería. El tema de la homosexualidad en la novela obedece al crecimiento de este grupo social en el país que ha propiciado a su vez una narrativa mexicana en torno de esta tendencia.

La participación del narrador en la primer cita es indispensable para la producción de la ironía: gracias a su función diegética nos muestra la escena de manera cinematográfica, como si en los hombros de Mauricio estuviera una cámara, somos testigos mudos de las acciones en el presente mismo de la acción, luego el narrador cambia su función y regresa a la vocal. Aunque sea la de Mauricio la única conciencia focalizada, el narrador funge como agente de la ironía al presentar un discurso alternante entre la función diegética y la vocal.

La primera escena citada encierra a su vez una ironía instrumental y otra de tipo observable. La instrumental es generada por un contraste inscrito entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido: el ambiente “mexicano” de la escena –el corbatín tricolor, el traje de charro– se desmorona con la presencia de las sandalias Cherokees, el narrador parece disfrutar al colocar un objeto extranjero en el mundo

de adornos nacionalistas propio de Jesús Guardiola. Por otra parte, el contraste generador de la ironía observable se da en el campo de la forma del contenido: la figura del padre contrasta con su papel dentro del núcleo familiar. Ciertamente, Jesús Guardiola, como padre, está obligado a enseñar cuestiones sexuales a su prole, pero la forma de enseñar esos menesteres a Mauricio, en pleno adulterio, no es la más apropiada para educar a un hijo. El padre no sólo rompe con su papel de educador, también muestra que el círculo familiar es una institución sostenida no por el amor entre la pareja –sobra referirse a su desamor por Cristina Ferrán, su esposa–, el motivo mutuo de la unión a la familiar son sus hijos (“Tu hijo es más importante.” – p. 122). Irónicamente al presentarse en adulterio ante su hijo, Jesús Guardiola demuestra poca importancia por su prole: el motivo por el cual cubre las apariencias al mantener vivo su matrimonio.

En el mismo tema de la sexualidad ocurre una ironía de tipo observable que trabaja en detrimento de la figura paterna, Jesús Guardiola hace una confesión a su hijo “–No tengo verga. No se me para” (p. 291) aquí vemos a *alazon* en el momento de su caída, ha sido la víctima de la trampa tendida por *eiron*–narrador, el contraste irónico se da entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido, *eiron* se encargó a lo largo de la novela de crear las condiciones propicias para su vida de excesos: lo vimos engreído mostrando los músculos a su hijo mientras se tallaba fuertemente con la toalla; también lo vimos en los moteles, o en la casa prestada por un amigo, con innumerables mujeres; también fuimos testigos cuando se hundió en la adorable Rita a 6.3 en escala de Mercalli; Jesús Guardiola también fue presentado

como el hombre que transformaba su auto en motel rodante donde seducía a niñas indígenas de Xochimilco, en fin, el narrador se dio a la tarea de enaltecerlo, sólo para hacer más estrepitosa su caída.

No es gratuito el modo de la enunciación de algo tan importante en la novela, el narrador permite al personaje transmitir su pena en modo directo ¿por qué no a través de la intermediación de Mauricio como casi en toda la novela ocurre? Este detalle narrativo es un guiño del narrador donde se demuestra no poca animadversión hacia Jesús Guardiola. Ballart menciona un tipo de ironía parecida a la nuestra, en el caso de los narradores no fidedignos, opina el teórico, el emisor coloca a *alazon* ante los ojos del lector y lo deja desacreditarse por sí solo, aunque Jesús no es narrador sino personaje, el narrador, al introducir el discurso directo, tiene la intención de no acompañarlo en la construcción de su propio descrédito.

III. 3 La ironía y su relación con el significado global de la obra.

A partir de la desvalida figura de Mauricio se genera una significación irónica que tiene relación con el conjunto de la obra, el narrador se ensaña con el personaje a lo largo de la novela, sin embargo, hacia el final la situación cambia radicalmente. Contribuye grandemente en este entramado irónico el guiño que el narrador hace al lector en el capítulo intermedio, en él vemos al personaje aferrado a su niñez, que tristemente lo abandona, sus nuevas actitudes de adolescente lo incomodan:

Yo quería seguir ahí, recuperarme, decir las blandas tonterías que susurraba al oído de mi madre y la hacían feliz, y luego repetiría en otros oídos como una imitación del que ya no era, como el que pide asilo en el tiempo, volver atrás, ser el que confió tanto en la hierba y miró el techo como si siempre fuera estar ahí, regresar a esa zona rota, mejor: rompida [sic]. (p. 169)

En este capítulo, como ya se ha visto, hay una alternancia en las voces narrativas, la primera persona expresa la ingenuidad de la niñez, la indiferencia por la mirada ajena, como había sucedido en los primeros tres capítulos; el narrador emplea la tercera persona cuando Mauricio descubre su propia presencia en el ámbito social, esto ocurre en su adolescencia: sus impulsos, sus sentimientos, en consecuencia, son constantemente reprimidos. Debido al contraste narrativo se genera una ironía de tipo observable, la indecisión de Mauricio que radica en abandonarse a ser otro o seguir en la infancia, obedece no a sus inseguridades o a su falta de personalidad, irónicamente Mauricio, como Oscar en *El tambor de hojalata* de Günter Grass, quiere quedarse en la niñez por considerarlo el único terreno donde es auténtico, dejarse llevar por el otro implica aceptar el peso infringido por la sociedad, es decir, el cambio de personalidad de Mauricio significa el abandono de su autenticidad para entrar en el mundo de los adultos, el mundo de los engaños, de las máscaras impuestas por el sistema corrompido.

Esta ironía observable tiene como centro la figura de Mauricio pero no trabaja en contra del personaje, aunque así se aparente en una lectura literal, con las múltiples referencias encaminadas a mostrar su carencia de virtudes. En esta

figuración forma parte importante la reflexión de Mauricio sobre su vida al confrontarla con la vida de la resucitada Verónica:

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 [...] Más que resucitada parecía descendida de cualquier camión. Y esto hablaba peor de Mauricio que de ella ¿De qué le servía haber estado despierto? [...] al reflejarse en Verónica, esa educación semejaba un esfuerzo tan inútil como el maniaco de la primera fila que memorizó 54 dígitos de pi. (pp. 145–146)

A lo largo de la novela, el narrador crea ciertas características simbólicas con las cuales podemos identificar a Mauricio: el lado suave de la toalla; su colección de basura; su oficio de taxista –el ser conducido por la voluntad ajena–; su incapacidad de obtener un papel en el teatro, su poca fortuna con las mujeres; en fin, su comparación con Verónica lo dice todo, su vida hubiera sido la misma dormido que despierto. Paralela a esta personalidad sumisa, la de su padre, que simboliza el desgastado sistema político mexicano –por ser su vida, sus aspiraciones y sus proyectos arquitectónicos, un instrumento al servicio del demagógico sistema, por no ser él quien construye su propio destino–, se presenta en forma avasallante: es mujeriego, constructor, es activo, tiene iniciativa, etc. Es, en pocas palabras, lo opuesto a Mauricio, el lado rasposo de la toalla. El final de la novela, sin embargo, echa por tierra toda la caracterización de los personajes con el terremoto que destruye la ciudad:

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 la toalla: 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 una llave un botón una piedra un alfiler una obsidiana. (p. 311) [Las cursivas son mías]

Esta escena tiene resonancias irónicas, el recuerdo del padre y su inútil rigor infringido al usar la toalla rasposa, contrasta con la aspereza del cascajo en el cual se despellejan las manos de Mauricio: “se arrodilló y excavó con desesperación. Cuando finalmente descolgó el aparato, con las manos despellejadas, no había nadie al otro lado.” (p. 307)

Que el narrador insista en nombrar a Jesús como el constructor cuando la ciudad se encuentra en ruinas, implica también un contraste irónico: el desastre para Jesús hubiera sido un pretexto para reconstruir, para subir materia; sin embargo, el desmoronamiento de los edificios, el derrumbe de la materia, el reposo sin autoridad de los ladrillos que alguna vez fungieran como símbolo de su arquitectura, representan el símbolo de la caída del arquitecto y del sistema político bajo cuyo mando se levantaron los edificios; aun cuando no haya levantado esos edificios, Jesús Guardiola finalmente es derrotado: el caos presenciado por Mauricio se sobrepone a la idea del el orden, de la armonía del espacio exigida por la profesión de su padre.

El cataclismo que ocurre en la novela se debe a la corrupción política y social, a los engaños y la mediocridad del sistema, al hambre de dinero fácil, a la sed de poder absoluto, a la prisa por construir con materiales pésimos, todo ello arroja su resultado: los edificios que Gutiérrez Pool mandó construir rápidamente y sólo para adornar la fachada del país, son símbolo del sistema político mexicano, ahí está su figura, su crecimiento hacia el cielo, su fortaleza, el signo fálico; el terremoto echó por tierra esa figura autoritaria y, aparentemente, eterna: ya no se apunta al cielo sino se pierde en el caos a ras del suelo, el falo cae, el sistema político muere ¿en qué terminó tanta corrupción, tanta demagogia, tanto engaño?

La ironía que antes había causado risas en el lector, al combinarse con el sentido metafórico de la novela causa en él indignación, coraje, impotencia, porque lo enfrenta con una realidad extratextual cruel: por más fuerte que haya sido el terremoto de 1985 en la Ciudad de México, no podemos atribuirle toda la culpa de la muerte de las miles de personas; la responsabilidad es del sistema que propició la educación tan mediocre de los constructores de esos edificios, si sabían del peligro latente, puesto que la Ciudad de México es una zona sísmica ¿por qué no tomaron las medidas necesarias?, no lo hicieron porque eso no es negocio, el verdadero lucro está en la compra de materiales de pésima calidad, en la educación mediocre de ingenieros y arquitectos. El resultado de tanta podredumbre se concretizó en el sufrimiento de la gente, la desgracia fue tan fuerte como la matanza del 2 de octubre de 1968, ambas tragedias tienen algo en común, el verdugo: el sistema política anquilosado.

La muerte simbólica del arquitecto influye significativamente sobre la vida de Mauricio, lo vemos encima de los escombros luchando con el cascajo, su afán no le permite sentir hambre sino hasta que alguien le ofrece un bocado, tampoco le permite sentir cómo se despellejan sus manos por el roce infame de su piel con las asperezas de los escombros; es decir, Mauricio ha dejado atrás la etiqueta del ser receptivo sometido a la voluntad ajena, ahora él toma las propias decisiones, el frenesí con el que rasca en los escombros es el símbolo de su transformación, finalmente el ajolote de su infancia evolucionó en salamandra. La ironía de tipo observable cierra su círculo: quien a lo largo de la novela guardaba relación con el mundo del fracaso, finalmente despierta de su letargo, pero ya no tiene oportunidad de demostrarnos sus buenos dotes:

Amanecía en la calle, amanecía de nuevo, se acercaban al borde de las cosas, a lo que empieza a ser distinto, futuro, definitivamente real. (p. 311)

El narrador invierte los papeles del juego, a la manera del antiguo preludio en el teatro griego, el vanidoso *alazon* ha sido derrotado por su contrincante. Nuestro *eirón* (narrador–Mauricio), al amparo de su humildad permitió el desarrollo de la ideología de su contrincante sólo para burlarse de él. Simbólicamente, con la caída de Guardiola, el sistema político mexicano y la sociedad encargada de la educación del protagonista, son reducidos al absurdo. La novela, gracias al andamiaje irónico, nos ofrece un mosaico de la realidad mexicana donde es posible admirar una triste decadencia social y política.

La evolución del personaje coincide con un fenómeno extratextual: el 19 de septiembre de 1985 la sociedad mexicana también parece haberse desprendido del sistema político anquilosado. Pero como la corrosión del sistema está tan arraigada en la sociedad, todavía no hay resultados delatores de una mejoría en nuestra cultura.

De la mano de la pérdida del letargo, Mauricio obtiene su despertar sexual:

Verónica lo desvistió sin acariciarlo. Mauricio se sintió incorporado al sillón, fue uno con los cojines mientras su sexo crecía entre las manos 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)

Este encuentro con Verónica contrasta con sus encuentros sexuales anteriores, ya no experimenta el extrañamiento que sintió con la mujer que le había pagado su hermano; no siente tampoco ese alejamiento como el que sentía con Lorena, la liberada actriz; tampoco siente el terror experimentado en el Teatro Iris; ni aquella repugnancia por la mujer del campamento en sus días de educación con los maristas; ni la insipidez de aquel encuentro con el futbolista retirado. Verónica es simplemente su mujer, sin inhibiciones, sin recuerdos intercalados, sin algún detalle en la escena que desvíe su atención, el único centro ahora es el animal formado por sus cuerpos unidos. Mauricio ha entrado al ámbito sexual sin la presión de las anteriores miradas –la de Roberto, la de su hermano, las de los maristas, la de su padre.

Después del cataclismo se encuentra el hombre y la mujer solos, como Adán y Eva en el principio Bíblico, ahora son ellos los que tienen la oportunidad de forjar su destino. La novela de iniciación por fin ha llegado a su término, Mauricio ha aprendido de la sociedad corrupta, a través de tan largo *vía crucis*, logra encontrarse a sí mismo, pero el narrador ni en ese momento abandona su postura irónica, porque en ese justo instante termina el relato. Este final abierto es sugestivo, sí, Mauricio aprendió a vivir aquí, en el mundo destrozado por la corrupción y los engaños, pero ahora es su turno, ha dejado de ser el hombre pasivo, la pregunta obligada es ¿ahora cuál es su reacción? ¿Se alejará de su modelo o, por el contrario, seguirá en el mismo rumbo para construir un mundo similar o peor al que tiene a sus pies?

III. 4 El papel del lector en el entramado irónico.

En el proceso irónico es importante la participación del lector, la comunicación sólo es posible en la medida en que la obra haga referencia a un contexto conocido por el receptor. El tema de *Materia dispuesta* atañe afectivamente a un público nacional, sólo alguien inmerso en el corrosivo mundo dibujado magistralmente en la novela, es capaz de disfrutar de la lectura irónica y no quedarse en una recepción literal. En la mayor parte de la novela, pues, el lector interviene en la lectura de forma placentera, poder descubrir cuáles son las intenciones del autor es en sí mismo una experiencia que produce tal sentimiento porque implica un esfuerzo al que vale la pena aspirar.

Claro que este el gozo se va transformando conforme crece el protagonista. En un principio el humor forma parte de la ironía, cuando se nos muestra los intentos de Jesús Guardiola por tratar de enseñar a su hijo un falso patriotismo antes de aprenderlo él mismo, produce la risa de la que son cómplices el lector y el narrador.

Desde un principio el lector reconoce en la figura de Mauricio el símbolo del mexicano: él no es responsable de lo que le ocurre, todo lo que le sucede nunca lo busca, le llega por gravedad; siempre espera la actuación de los demás para moverse; Mauricio, pues, es el símbolo del mexicano que ha caído en la desesperanza aprendida, su pasividad, gracias al entramado irónico hace nuevamente cómplice al lector en esta algarabía. El lector goza al ver en escena las costumbres y aberraciones que le son comunes; se ríe, entonces, de la educación que ha recibido y de la caricatura de los valores sociales puestos en juego en la novela (no resultaría ocioso recordar al respecto los clásicos reproches del profesor de primaria cuando hacía referencias a la conquista española).

Pero el niño crece y con él lo hace el tono humorístico. El adolescente, como el lector, no puede reírse de los malos manejos de la política que llevan a Jesús Guardiola y a Gutiérrez Pool al éxito, porque esta condición le lleva a recordar la engaño política en la que vive inmerso. En un juego tan macabro como el concurso de Gutiérrez Pool, donde descalifica a todos los participantes para elegir ganador al proyecto arquitectónico de Guardiola, se puede leer que las palancas y las tranzas son los caminos viables para sobrevivir en este lugar. Ante los abusos de poder, la

frase “ni modo” de Stefan Dezman se convierten en las del lector, la impotencia, la rabia, son ahora los sentimientos que experimenta.

Finalmente, cuando ocurre el cataclismo, y los edificios se derrumban, el lector ya no experimenta ni risa, ni rabia, son ahora el desencanto y la amargura los sentimientos que comparte porque el texto es cruel, pero nunca miente, la ironía sube de tono y coquetea con el sarcasmo. El lector ante la podredumbre que se le presenta, no puede permanecer imperturbable, el narrador toca fibras muy finas de la sensibilidad y hace daño porque entra en juego el resultado espantoso de las patrañas políticas: la magnitud de aquella tragedia humana.

CONCLUSIÓN

Materia dispuesta de Juan Villoro es una novela en donde se aprecian ciertos aspectos comunes con la narrativa mexicana finisecular: es una novela urbana; en ella se abordan los aspectos de la decadencia social a través de una sutil ironía. Juan Villoro es un admirador de escritores de muy diversas latitudes, fiel a su creencia de la literatura como género universal, su ágil escritura escapa a una fácil clasificación de tipo regionalistas, sus gustos literarios influyen necesariamente en su propia creación literaria, prueba de ello es la novela objeto de mi estudio, en ella podemos apreciar temas de importancia tan particular del ser mexicano como la crítica hacia el sistema político y a la identidad nacional, y también podemos apreciar la influencia de la novela de iniciación; el mismo uso de la ironía, tan importante en la novela, es un recurso con una tradición arraigada tanto en las nuestras como en las letras universales, la escritura de autores como Shakespeare, Cervantes o Monterroso, no me deja mentir. *Materia dispuesta*, pues, parece reflejar la simbiosis por la cual atraviesa la sociedad y la cultura mexicana: esa mezcla extraña entre tradición y universalidad.

La crítica sobre la producción literaria de Juan Villoro en general ha sido bastante generosa, nos da cuenta de una gradual mejoría en sus obras. El carácter irónico de *Materia dispuesta* parece haber sobrepasado a la crítica porque existen comentarios, como el emitido por Miguel Barberena, donde se le califica de plana,

aburrida y sin sentido. Con el trabajo aquí presentado he comprobado fehacientemente que la novela estructuralmente está bastante bien trabajada, que la aparente facilidad no es obra de la casualidad sino de un esfuerzo concienzudo, que tiene una gran coherencia y, principalmente, que la ironía es indispensable para su comprensión; lejos está, pues, de tener las características atribuidas por la miopía del crítico.

El primer objetivo de este estudio es demostrar que la novela es una obra irónica, con el análisis aquí expuesto creo demostrarlo. Este mecanismo funciona como una puerta de acceso hacia una historia oculta. He puesto principal atención en los seis rasgos mínimos sugeridos por Pere Ballart para hablar propiamente de la ironía y a continuación se muestra una breve recapitulación.

Primer rasgo, el dominio o campo de observación. En el análisis se puede apreciar la presencia de la ironía en los dos niveles posibles: se observaron ironías en su forma instrumental: como en la frase “el tono azteca con técnica alemana”. La ironía observable, sin embargo, trabaja con mayor amplitud en la novela: la castración de Jesús Guardiola, es un buen ejemplo de este tipo de ironía, el personaje, a semejanza del antiguo *alazon*, por su vanagloria, es finalmente vencido y reducido al absurdo por la humildad de su contrincante, a lo largo de la novela el narrador insiste en resaltar los defectos del protagonista, vida la suya aparentemente inútil, tanta insistencia sirvió para hacer más escandaloso la caída del vanidoso *alazon* ante el despertar de Mauricio.

Segundo rasgo, el contraste de sentidos. En el análisis he observado ampliamente el contraste de sentidos como motor de las intenciones irónicas del narrador. Este aspecto toma formas distintas de acuerdo con el momento en la educación de Mauricio. En la infancia casi no hay divergencia entre la voz del niño y la voz narrativa, pero cuando la hay -*focalización interna fija y disonante*-, la ironía tiende a privilegiar la ingenuidad propia de la niñez. En la adolescencia, hay una clara divergencia entre la voz aferrada al mundo de la niñez y la voz del adolescente deseoso de pertenecer al mundo adulto; tal contraste connota no la inseguridad del personaje sino la grandeza del mundo infantil -su sinceridad, su carencia de malicia-, entrar al nuevo mundo implica formar parte de la sociedad regida por los engaños, por la falsedad de las máscaras. En la primera juventud, el contraste con mayor relevancia se da entre la visión del narrador y el conjunto social en torno del protagonista. A semejanza del eterno niño Oscar de *El tambor de hojalata* de Günter Grass, Mauricio también aparece aferrado a la niñez en el capítulo cuarto; en la tercera parte de la novela, la primera persona, la relacionada con el mundo de la niñez, decide abandonar el escenario, la huida de este enunciador nos habla de la irónica forma del narrador por escapar de su realidad circundante, el mundo de los adultos espantó al niño que llevaba dentro.

Hay un contraste constante en la novela: la discrepancia entre el narrador y las creencias y actitudes de Jesús Guardiola, esta diferencia de opiniones es la más fructífera para la producción irónica.

Tercer rasgo, un determinado grado de disimulación. En nuestro análisis puede apreciarse las ocultas intenciones irónicas del narrador para con los personajes, las incautas víctimas ignoran su participación en este entramado. Personajes como Jesús Guardiola, Gutiérrez Pool, Pancho, Ferreira, Carlos, creen ser hombres libres y auténticos, viven como peces en el agua con esta idea, pero los hilos de su vida son gobernados por una fuerza superior, es el sistema político quien manipula a distancia cada una de sus vidas, esta situación no es visible para las mentes figurales y su ignorancia ocasiona una fuerte resonancia irónica: presumen su autenticidad cuando irónicamente son seres enajenados por su sistema político, o peor aun, por las fuerzas del mercado que mueve el sistema a conveniencia.

El ejemplo más claro de tal enajenación está en la figura de Jesús Guardiola, él presume ser dueño de su destino, de no someterse a la voluntad ajena. Durante mucho tiempo lucha por realizar sus proyectos arquitectónicos que reflejan, según su mirada, la autenticidad mexicana, para su mala fortuna, no logra enterarse del entramado irónico tejido en su contra por el narrador: toda la labor del arquitecto está encaminada a cumplir con los caprichos del sistema político, su labor se reduce a embellecer la fachada del país para atraer turistas. En consecuencia, ni es un hombre con las riendas de su destino en su poder, ni sus proyectos son auténticos y, lo peor, finalmente se somete a la voluntad ajena, esto significa, en su particular código de valores, el fracaso.

Cuarto grado, la estructura comunicativa. Con los cambios en la voz narrativa se genera un sentido irónico en la novela. El narrador, por ejemplo, logra hacer de la infancia un territorio caracterizado por su sinceridad, por la ingenuidad, en fin, un lugar sin falsos sentimientos; al enfrentarse al mundo de los adultos, el narrador descubre una edad llena de hipocresías y represiones, descubre que la edad de los adultos es un mundo de apariencias, un mundo de engaños, lo cual es irónico porque la madurez no es sinónimo del engaño.

La figuración irónica también es posible gracias al modo de enunciación narrativa, en muchas ocasiones, por ejemplo, el narrador tiende trampas en contra de algún personaje al utilizar el estilo indirecto libre: al incorporar a su propio discurso las palabras surgidas en la mente de Cristina Ferrán, el narrador reprueba la actitud nacionalista de Jesús Guardiola -“A mamá no le importó tanta tontería con tal de que él trabajara sin tregua” (p. 43)-; en otras ocasiones la ironía se debe al discurso emitido directamente por los personajes, por ejemplo, la declaración de Jesús Guardiola al descubrirse impotente, “no tengo verga” (*Materia* p. 291).

En todas las situaciones irónicas analizadas el responsable directo de la ironía es el narrador, al preparar el entramado donde los personajes y sus actitudes son puestas en tela de juicio a través de un contraste de sentidos, este ser hace de aquéllos las víctimas de sus lances irónicos, en este sentido, la figura del narrador está afiliada con la de *alazon*. Podemos decir, por consiguiente, que la comunicación

se da entre el narrador -aun cuando hay en la obra cambios y alternancias de voces narrativas- y el lector, a costa de la ironía que recae en contra de los personajes.

La estructura narrativa utilizada en la obra nada tiene que ver con la sencillez, su compleja estructura denota el conocimiento de Juan Villoro en el ámbito formal. Paradójicamente, la agilidad de su escritura no permite que el lector se entere del complicado andamiaje escondido tras la naturalidad de la escritura, y ese es un gran mérito de la novela.

Quinto rasgo, la coloración afectiva. La ironía en la novela tiene como coloración afectiva principal mostrar la decadencia de los valores sociales del México finisecular. La familia, la religión, los valores sexuales, la identidad nacional, el arte, la política, la educación, son los ejes por donde transita la ironía; a su paso, uno a uno estos valores terminan por mostrar su caducidad, lo único que los mantiene vivos es el rescate del cual son objeto por parte de la sociedad aferrada a los símbolos muertos, los personajes de la novela no quiere ceder el paso a nuevos cánones, y prefieren acomodarse a las formas de vida absurdas impuestas por el sistema priísta en lugar de tratar de generar un cambio. Los integrantes de la sociedad en *Materia dispuesta* conforman un mundo carnavalesco donde todos se sienten auténticos gracias al cadáver de los valores que han desempolvado para su exhibición, su autenticidad ha sido diseñada por el sistema y adoptada como forma de vida por la sociedad: el engaño, los negocios sucios, el favoritismo, la

demagogia y toda las argucias del sistema salen a flote en la novela, para mostrarnos que el único camino válido para sobrevivir es seguir esa senda o perecer.

El lector inmerso en la realidad cotidiana del país participa en la comunicación irónica y la coloración afectiva, ante la reconstrucción simbólica del sistema político - un edificio perfectamente adornado por fuera, pero por dentro falto de cimientos-, no puede permanecer imperturbable; al principio de la novela goza por las peripecias de los personajes; luego se siente impotente ante los malos manejos de los recursos públicos; y, finalmente, se siente desilusionado cuando se enfrenta al derrumbe de este edificio construido con pésimos materiales. El lector pasa de la risa al coraje y del coraje a la indignación, porque el discurso es hiriente, la ironía aumenta y se convierte en sarcasmo, y con ello se le invita a reflexionar sobre el mundo donde está parado.

El sexto rasgo se refiere a una significación estética, es decir, al vínculo de la ironía con el significado global de la obra. *Materia dispuesta* juega con entidades simbólicas: la historia de Mauricio está simbolizada por su colección de basura, los trozos sueltos, los bultos sin sentido, por un lado; el sistema político y su padre están simbolizados por el edificio que entre ambos construyen: por fuera es colorido, es fálico -en tanto se erige hacia el cielo-, es el símbolo del poder y el éxito. A lo largo de la novela, gracias al andamiaje irónico, los dos símbolos se enfrentan, el primero siempre es desprestigiado, el narrador favorece al símbolo de la política: le permite hacer gala de sus demagógicos discursos, de su superioridad. Cuando ocurre el

cataclismo los papeles se invierten, la basura, que tanto había sido despreciada, resulta la única sobreviviente, el edificio construido por el sistema apresuradamente y con pésimos materiales -“nobles” a decir de Guardiola-, resultaron ser un adorno superfluo para mejorar la fachada del país, no tenían buenos cimientos, era pura demagogia. La caída del edificio es el símbolo de lo podrido que está el sistema político, el falo se desploma, allí se refleja la mediocridad de la educación y de la ética de sus constructores, allí está el resultado de sus tranzas y demagogias. El portentoso edificio no puede levantarse tras su caída; la humilde basura, en cambio, a pesar de su simpleza y dispersión, siempre está en pie. Mauricio aprende del sistema que lo ha educado, Adán y Eva aparecen después del cataclismo para fundar una nueva humanidad ¿Final rosa? No, se trata de otro guiño irónico: tal vez funden un mundo igual de corrupto que la anterior, por algo han sufrido un largo camino de educación ejemplar.

El segundo objetivo de este trabajo es demostrar por qué el narrador es el responsable de la ironía. En el análisis realizado constantemente se hace referencia a esta situación, muchas ironías son generadas por un uso específico en el modo de enunciación, a veces el narrador adopta el discurso indirecto libre, otras tantas el estilo directo. Sin duda la prueba tangible de la participación del narrador como responsable del discurso irónico, es cuando abiertamente demuestra una fuerte antipatía por las tendencias nacionalistas de Jesús Guardiola, gracias a esta animadversión, el narrador hace del personaje su víctima predilecta. A lo largo de la novela el narrador mueve a voluntad los hilos de la trama para generar situaciones

irónicas, incluso desde las restricciones proporcionadas por la focalización en la mente de Mauricio logran generarse estos entornos, el ejemplo más claro es cuando Mauricio mira el cuerpo de su padre tras desvanecerse el vapor en el espejo (p.15), su mirada rebate el supuesto rigor paterno del baño con agua fría.

El narrador es el generador de la ironía porque la comunicación de tal discurso se produce entre el narrador y el lector a expensas de los personajes.

El tercer objetivo de este trabajo es definir la finalidad del uso de la ironía en la novela. Sin ser esta la única lectura posible puedo decir que la finalidad de su empleo se debe a la necesidad de parodiar su realidad histórico-social: a través del velo engañoso otorgado por la máscara irónica, el autor explora un mundo similar, lleno de engaños, un mundo enmascarado, y le permite criticarlo mientras aparentemente se le alaba, por ese motivo escoge el proceder irónico, por ser un sutil engaño; de haber elegido un tono directo, la novela engendraría una sátira.

La ironía también obedece a una cuestión de intertextualidad, la obra de Villoro aquí analizada sigue la línea irónica propia de autores como Quevedo, Salvador Novo, Juan José Arreola o como Augusto Monterroso, donde la finalidad del fenómeno no es sólo provocar la risa en el lector sino hacer que reflexione sobre su entorno gracias a la vinculación de su propia existencia con los valores puestos en juego, la ironía utilizada en *Materia dispuesta* es hiriente y mordaz porque rebasa, por mucho, la mera hilaridad. El pretender crear una novela de iniciación con los

valores quebrantados no deja tampoco de ser irónico: ¿cómo educar a Mauricio en una sociedad ambigua donde los valores no se sostienen por sí mismos? ¿Qué aprender de ella? El trabajo del protagonista, por consiguiente, implica un esfuerzo doble: debe instruirse en la sociedad donde ha nacido, pero también debe deslindarse de ella si quiere ser un hombre y no un instrumento manipulado por el sistema, por eso su iniciación se convierte en un cuadrilátero donde lucha para no aprender, para no caer bajo la fuerza de las creencias absurdas de su sociedad.

El cuarto objetivo de este trabajo tiene como propósito definir lo que el autor pretende comunicar al lector con su novela. Me atrevo a decir que Juan Villoro pretende entablar un diálogo con sus contemporáneos y no solamente con sus críticos, la comunicación que busca se puede concretizar entre la novela y el hombre inmerso en la realidad cotidiana del México de fines de siglo, y uno de los ejes de tal comunicación lo ocupa la crítica social y política tan abundante en la novela. Pero el fenómeno no es fácil, porque la novela exige un lector familiarizado con la ironía, no puede haber comunicación si alguien ve en la obra una fácil escritura y toma el discurso irónico en forma literal. El amplio conocimiento sobre el ámbito literario manejado por Juan Villoro también implica otra barrera, el lector debe tomar en cuenta la intertextualidad del discurso para acceder a una lectura en clave irónica.

La novela, según creo, pretende hacernos llegar un justo reproche, cuántos cataclismos más -parece advertirnos- seremos capaces de aguantar, qué otros rigores absurdos, cuántos genocidios más hacen falta para exigir un verdadero

cambio en nuestra sociedad, en el sistema político. Juan Villoro es un ojo que incomoda a la sociedad, él cuestiona el comportamiento de sus contemporáneos; como no es ningún prestidigitador, gusta de hablar con la verdad sobre nuestra crisis con la mano en la cintura, y eso no siempre resulta cómodo para los lectores. Es difícil saber cuál es la opinión de Villoro sobre el futuro de nuestra sociedad, pero algo es seguro, él está haciendo lo propio de un escritor en su cultura: nos invita a reflexionar a partir de lo ignoto que puede resultar nuestra misma vida cotidiana. Comparte, con Günter Grass, la idea de que el camino del escritor no conduce a mejorar la sociedad, pero prefiere morir en el intento que renunciar a su labor.

La obra, según deduzco, de la mano del reclamo, lleva implícito un sentimiento amoroso por esta sociedad aun con todo y sus aberraciones, pues sólo se piensa en destrozar aquello que se ama.

Bibliografía.

Directa.

Villoro, Juan, *El mariscal de campo*, México, La Máquina de Escribir, 1978.

_____ *La noche navegable*, México, Joaquín Mortiz, 1980.

_____ *Albercas*, México, Joaquín Mortiz, 1985.

_____ *Tiempo transcurrido (crónicas imaginarias)*, FCE, 1987.

_____ *El disparo de argón*, Madrid, Alfaguara, 1991

_____ *La alcoba dormida*, Monte Ávila, 1992.

_____ *Materia dispuesta*, México, Alfaguara, 1997.

_____ *La casa pierde*, México, Alfaguara, 1998/ Punto de lectura, 2000.

_____ *Los once de la tribu*, México, Aguilar, 1998.

_____ *Efectos personales*, México, Era, 2000.

Indirecta.

Agustín Ramírez, José, *Tragicomedia Mexicana*. (tres tomos), México, Planeta, 1990/ 1992/ 1998.

Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1976.

Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, 1994.

Beristán, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1985.

Bernal Bejarle, Mónica, "La voz en el espejo: reflejos de la narrativa de Juan Villoro", En Pavón Alfredo, *Vivir del cuento*, pp. 65-84.

Blanco, José Joaquín, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y arena, 1996.

_____ y José Woldenberg (comps.) *México a fines de siglo. Tomo II*, México, FCE y CNCA, 1993.

Booth, Wayne, *Retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona, 1974.

_____ *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1986.

Castañón, Adolfo, "Juan Villoro: Breve historia de dos ciudades", *Arbitrario de la literatura mexicana. Paseos I*, México, Vuelta, 1993.

Diccionario de Escritores Mexicanos. Siglo XX. Tomo IX (U-Z) En elaboración. Edición a cargo de Aurora Ocampo.

Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Tomo I*, México, FCE, 1989.

_____ *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Tomo II*, México, FCE, 1991.

_____ "Breve repaso a las letras contemporáneas en México" en *Literatura mexicana del siglo XX*, México, CNCA, 1995.

_____ *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*, México, Joaquín Mortiz, 1998.

_____ *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*, México, Era, 1997.

Domenella, Ana Rosa, "El espacio bárbaro (Daniel Sada, Mónica Lavín y Juan Villoro)", en Pavón Alfredo, *Cuento y Mortaja*, pp. 93-111.

Escalante, Evodio, "Consideraciones acerca del cuento mexicano del siglo XX", en Pavón Alfredo, *Paquete: cuento*, pp. 85-92.

Flores, Ángel, *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología VI. Generación de 1939 en adelante. México*. México, Siglo XXI, 1985.

García Díaz, Teresa, "La muerte y lo desconocido como respuesta a la búsqueda" en Pavón Alfredo, *Vivir del cuento*, pp. 85-98.

Garrido, Felipe, *La Musa y el garabato*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

Glantz, Margo, *Onda y escritura en México. Jóvenes de 20 a 33*. México, Siglo XXI, 1971.

Huerta, David, "transfiguraciones del cuento mexicano" en Alfredo Pavón, *Paquete: cuento (La ficción en México)*. 1990.

Kohut, Karl (ed.), *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, Madrid, Vervuert, 1995.

_____ *Literatura mexicana hoy. II los de fin de siglo*, Madrid, Vervuert, 1993.

Martínez, José Luis, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, México, Porrúa, 1949/CONACULTA (Lecturas mexicanas núm 29), 1990.

Monsiváis, Carlos, *México: Identidad y cultura nacional*, México, UAM-X, 1994.

_____ "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia de México*. Vol. II, El Colegio de México. Tercera reimpresión 1998. pp. 1375-1548.

_____ *Lo fugitivo permanece*, México, Cal y Arena, 1989.

Monterroso, Augusto, *La oveja negra y demás fábulas*, México, Joaquín Mortiz, 1977.

Palou, Pedro Ángel, "Juan Villoro: sueños y representaciones" en Pavón Alfredo, *Vivir del cuento*, 1995, pp. 99-125.

Pavón, Alfredo (edición, prólogo y notas) *Paquete: cuento (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT/ UAP/ INBA/ CNCA, 1990.

_____ *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT/ UAP/ INBA/ CNCA, 1991.

_____ *Vivir del cuento (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1995.

_____ *Cuento y mortaja (La ficción en México)*, UAT/ INBA/ CNCA/ ITC, México, 2001.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, UNAM-Siglo XXI editores, México, 2002.

Rodríguez Lozano, Miguel G., *Desde afuera: Narrativa mexicana contemporánea*, México, Abraxas, 1998.

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, México, Planeta, 2000.

Souto Alabarce, Arturo, *Literatura y sociedad*, México, Complejo editorial latinoamericano, S. A., 1973

Zavala, Lauro, *La ciudad escrita: antología de cuentos urbanos con humor e ironía*, México, Ediciones del Ermitaño, 2000.

_____ *La palabra en juego. Antología del nuevo cuento mexicano*, UAEM, 1998.

_____ "Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo", en *Paquete: cuento (La ficción en México)*, Ed., Prol. Y notas de Alfredo Pavón, Tlaxcala, UAT/ UAP/ INBA/ CNCA, 1990

Hemerografía.

Albelleyra, Angélica, "Juan Villoro reflexiona alrededor de su novela *Materia dispuesta*. La literatura, arte del disfraz y el engaño", *La Jornada*, 5 de febrero 1997, p. 27. [entrevista]

Álvarez, Lucía, "Si un artista es auténtico, no tiene nacionalidad, asegura Juan Villoro", *Sábado*, 22 de julio 1989, p. 25. [entrevista].

Anónimo, "*Materia dispuesta*, la revelación, según Monsiváis, de la primera antinovela mexicana", *Crónica*, Núm. 239, 14 de febrero 1997, p. 11B.

_____ "Juan Villoro llega a España con *Materia Dispuesta*", *Crónica*, núm. 507, 11 de noviembre 1997, p. 14B.

Blanco, José Joaquín, "Aguafuertes: narrativa mexicana 1950-1981", en *Nexos*, núm. 56, agosto de 1982, pp. 23-39.

Balza José, "Crimen, traición y amores difíciles. Elipses y aciertos de Juan Villoro", *Etcétera* núm. 262, 5 de febrero 1998, pp. 66-67.

Barberena, Miguel, "*Materia dispuesta* de Juan Villoro", *El Búho* núm. 600, 9 de marzo 1997, p. 9.

Beltrán, Rosa, "Doce escritores mexicanos ante su infancia. Juan Villoro El frasco de hierro", *Viceversa* núm. 47, abril 1997, p. 22.

Bernal Bejarle, Mónica, "La voz en el espejo: reflejos de la narrativa de Juan Villoro", en Alfredo Pavón, *Vivir del cuento (La ficción en México)*, 1995, pp. 65-84.

_____ "Juan Villoro, un escritor que madura", *Etcétera* núm. 214, 6 de marzo 1997, pp.26-28.

Bradú, Fabianne, "*Albercas* de Juan Villoro", *Vuelta* núm. 103, 1985, pp. 51-52.

_____ "*El disparo de Argón* de Juan Villoro", *Vuelta* núm. 179, 1991, pp. 36-37.

_____ “*Materia dispuesta* de Juan Villoro”, *Vuelta* núm. 245, abril 1997, pp. 40-41.

Canales, Santiago y Alejandro Fitzmaurice, “Juan Villoro: un escritor comprometido con su tiempo”, *La Revista peninsular*, Mérida, 1º de octubre 1999. [entrevista]

Carballo, Marco Aurelio, “En primera persona”, *Siempre* núm. 2280, 27 de febrero 1997, p.40.

Echeverría, Ignacio, “La realidad no tiene la obligación de parecer verosímil”, *El País*, (Cultura), 02 de Junio 2000, Madrid.

Fuentes, Carlos, “El *vía crucis* urbano”, *La Jornada semanal* núm. 220, 23 de mayo de 1999, p. 13.

García Castillo, Jesús Eduardo, “Alegorías de tiempo y espacio en *Materia dispuesta* y *El miedo a los animales*” Universidad Autónoma del Estado de México, *Publicación La Colmena*, pp. 1-15.

Gümes, César, “Necesito eternidades para tener un santiamén de escritura” *La Jornada*, 14 de noviembre 2000, www.jornada.unam.mx. (pp.1-3)

Humberto Isidro Bruno “Villoro, la toalla y la sonrisa: *Materia dispuesta*, una ironía del aprendizaje” *Etcétera*, 214, 6 de marzo, 1997, pp. 26-28.

Monsiváis, Carlos, “Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano”, *Nexos* 109, 1987, pp. 13-22.

Morábito, Fabio, “Curarse de adolescencia” *El Semanario Cultural*, 13 de abril, 1997, p. 1, 3.

Navarrete González, Carolina Andrea, “*Materia dispuesta* de Juan Villoro: del alarde iniciático sexual al rito de sumisión”, www.critica.cl

Palou, Pedro Ángel, “El tejido y la trama”, *Nexos* núm. 232, abril 1997, pp. 87-88.

_____ “El doble rostro de Jano: Pitol y Villoro escriben cuentos”, *La palabra y el hombre* (Revista de la Universidad veracruzana), enero-marzo, 1999, pp. 47- 54.

Patán, Federico, “*Albercas* de Juan Villoro”, en *Sábado*, 18 de mayo 1985, p. 12-13.

PEREA, Héctor, “Los trazos del agua y el barro”, *La Jornada semanal* núm. 208, 1999.

Pohlenz, Ricardo, “La materia de Villoro”, *El Ángel cultural* núm. 172, 27 de abril 1997, p. 4.

Pliego, Roberto, "La ocasión que no llega", *Nexos* núm. 171, marzo de 1992, pp. 85-86.

Reyes, Juan José, "El juego ha comenzado", *Nexos* núm. 217, enero de 1996, 69-70.

Rossi, Alejandro, "La casa gana", *La Gaceta FCE* núm. 345, septiembre 1999, pp. 29-30.

Sada, Daniel, "La prosa festiva de Juan Villoro", *Sábado*, 25 de marzo 2000, p. 16.

Samperio, Guillermo, "El disparo de Juan", *Nexos* núm. 169, enero 1992, pp. 80-81

Toledo, Alejandro, "Villoro o la (in)disposición de la materia", *El Semanario Cultural*, 16 de febrero 1997, pp. 3-4.

Trujillo Cristalinas, Hugo, "Con *Materia dispuesta*, Villoro entra a una imprevisible madurez", *El Día*, 14 de febrero 1997, p. 23. cult.

Vidal, Gabriela, "Viaje por la biblioteca", *La voz del Interior*, Córdoba, Argentina, 19 de julio 2001. [texto proveniente de Internet]

Zavala, Lauro "El cuento mexicano reciente y la escritura lúdica" en *La Jornada semanal*, México, 10 de abril de 1994, núm. 252, p.19.

Bibliografía complementaria.

Ensayos de Juan Villoro Sobre literatura.

Villoro, Juan, *Aproximaciones a Alejandro Rossi*, "la batalla de Alejandro", UNAM-Ediciones del equilibrista, 1994, pp.147-154.

_____ "El diablo en el espejo", en IBARGÜENGOITIA, Jorge, *El atentado, los relámpagos de agosto*, Edición crítica de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, Archivos, 2002, Francia, pp. XXIII-XXXVIII.

_____ "La voz en el espejo", en *Aforismos* de LICHTENBERG, Georg Christoph, selección y prólogo de J. Villoro, México, FCE, 1989, pp. 11- 80.

_____ Prólogo a *Cuentos Con dos rostros* de Ricardo Piglia, UNAM, 1999, pp. 7-21

_____ Prólogo a *Cómo se Llama la obra* de José Agustín Ramírez Gómez, UNAM, 1999. pp.7-18.

- _____ Prólogo a *Cuatro bocetos*, CONACULTA, México, 1983, pp. 9-11.
- _____ Prólogo a *El viejo y el mar* de Ernest Hemingway, Barcelona, Random House Mondadori, S. A., 2003, pp.7-24.
- _____ Prólogo a *Engaños* de SCHNITZLER Arthur, México, FCE, 1985, pp. 7-15.
- Hemerografía.
- Villoro, Juan, "Antonio Skármeta o el contragolpe chileno", *La Jornada semanal* no. 197, 21 de marzo 1993, pp. 18-20.
- _____ "Bioy con nosotros", *Revista de la Universidad Nacional* No. 488, septiembre de 1991, pp. 52-53.
- _____ "Días robados. En honor del mosco [sobre Eliseo Alberto]", *Letras libres* No. 45, septiembre 2002, p. 74.
- _____ "Días robados. ¿Por qué soy Borges?", *Letras libres* No. 49, enero 2003, p. 70.
- _____ "El siglo de Grass", *La Jornada semanal* núm. 240, 10 de octubre de 1999, p. 3.
- _____ "El viajero en su casa. Conversaciones con Sergio Pitol", *Casa del tiempo* 98 - 99, noviembre-febrero, 1990-1991, pp. 37-45.
- _____ "Indocumentados: la narrativa mexicana actual o algunos problemas de pasaporte", *Topodrilo. Sociedad, ciencia, arte*. Primavera 1988, Núm. 1, UAM-Iztapalapa, pp. 46-51.
- _____ "instrucciones para (no siempre) llegar a Cortázar", *Los Universitarios* No. 4, enero de 2001, pp.7-9.
- _____ "Las mil fugas de casanova", *Letra Libres*, enero de 1999, pp. 54-61.
- _____ "Los contemporáneos: lo moderno como herencia", *Biblioteca de México*, No. 22, julio-agosto 1994, México, pp. 15-23.
- _____ "La frontera de los ilegales", *Anales de la literatura hispanoamericana*, Núm. 24, Universidad de Complutense de Madrid, 1995, pp. 67-74.
- _____ "La ruta más difícil" [sobre Pedro Ángel Palou], *Nexos*, julio de 1996, pp. 75-76.

_____ “Los sueños que no dormimos” [sobre Sergio Pitol], *Nexos*, abril de 1997, pp. 81-84.

_____ “La ciudadela asaltada”, *Revista de la Universidad de México*, 1989, No. 463. pp. 70-71.

_____ “Mutis, el círculo de sus asuntos”, *Crítica*, (Rev. De la UAP), núm. 81Abril-mayo, 2000, pp. 3-9.

_____ “Por quién doblan las campanas” (sobre Ernest Hemingway), *Letras Libres* No. 58, Octubre 2003, pp. 51-54.