

Letras Hispanas

Volume 13

TITLE: Arquitectura, identidad nacional y globalización en la obra de Juan Villoro

AUTHOR: Roberto Mendoza-Farías

EMAIL: mendo3r@cmich.edu

AFFILIATION: Central Michigan University; Department of Foreign Languages, Literatures and Cultures; Pearce 319; Mt. Pleasant, MI 48859

ABSTRACT: This article explores the conflict between national identity, architecture, and globalization through the representation of the urban space of Mexico City in the novels *Disparo de argón* (1991) and *Materia dispuesta* (1997), by Juan Villoro. More specifically, it argues that the confluence of architecture and national identity illustrates the material and discursive rise of Mexican nationalism, as well as its eventual decline and exhaustion in the face of economic globalization. Villoro offers a twofold vision of that conflict. First, he presents a retrospective critique that seeks to unearth the origins of said crisis, since most of the narration takes place between the years 1957 and 1990. Secondly, Villoro's novels also project a prospective look that sheds light on an equally problematic present, which is marked by the fast changes promoted by commercial and financial globalization, which is manifested through the unfettered flow of capital, which in turn manifests itself through urban space.

KEYWORDS: Mexico City, Nationalism, Urban Space, Architecture, Globalization

RESUMEN: El presente artículo explora el conflicto entre identidad nacional, arquitectura y globalización a través de la representación del espacio urbano de la ciudad de México las novelas *Disparo de argón* (1991) y *Materia dispuesta* (1997) de Juan Villoro. En particular, se argumenta que la confluencia entre arquitectura e identidad nacional ilustra el ascenso material y discursivo del nacionalismo mexicano, así como su declive y agotamiento con el surgimiento de la globalización económica. Villoro ofrece una visión doble de dicho conflicto. Primero, presenta una mirada retrospectiva que indaga el origen de dicha crisis, pues gran parte de los hechos narrados en ambos relatos tienen lugar entre los años 1957 a 1990. A través de la exploración del pasado reciente, el autor formula una crítica tanto del nacionalismo emanado de la revolución mexicana tal como se manifestó en el espacio urbano de la época, como del régimen político autoritario que le dio origen. Segundo, la narrativa de Villoro funciona también como una visión prospectiva de un presente no menos problemático, permeado por los rápidos cambios promovidos por la globalización comercial y financiera, lo cual se manifiesta a través del flujo irrestricto de capital internacional, lo que tiene un impacto en el espacio urbano.

PALABRAS CLAVE: Ciudad de México, nacionalismo, espacio urbano, arquitectura, globalización

DATE RECEIVED: 03/31/2017

DATE PUBLISHED: 09/19/2017

BIOGRAPHY: Dr. Roberto Mendoza-Farías is an Assistant Professor of Spanish at Central Michigan University. He graduated from the University of Arizona with a Doctorate in Philosophy, Hispanic and Latin American Languages, Literature, and Linguistics. He is interested in the urban cultural production of Mexico in particular, and Latin America in general, both within national frameworks and in relationship to regional and transnational dynamics.

Arquitectura, identidad nacional y globalización en la obra de Juan Villoro

Roberto Mendoza-Farías, Central Michigan University

Un tema recurrente en la obra de Villoro ha sido la ciudad de México como un microcosmos del país. Todas las novelas del escritor mexicano, así como muchas de sus crónicas, artículos periodísticos y cuentos tienen lugar en la capital, y abordan, ya de manera directa, ya de manera oblicua, temas de relevancia nacional, como la construcción y crisis de la identidad nacional y el fracaso del modelo autoritario legado por el PRI. En la opinión de Christopher Domínguez Michael, frente al agotamiento de la literatura del Boom latinoamericano, Villoro es uno de los pocos escritores mexicanos que ha vuelto a intentar la novela total. El autor aborda tal empresa a través de una rica descripción del espacio urbano, el cual nos ofrece una suerte de síntesis de lo nacional. Al describir *El testigo*, Domínguez Michael afirma que el autor se aproxima a la ciudad como centro simbólico y ceremonial del país entero, con todas sus complejidades y contradicciones:

Villoro se atrevió a presentar una imagen novelesca de México a la manera decimonónica [...] un mosaico que incluye el campo y la ciudad, a los ricos y a los pobres, a los usufructuarios del poder cultural y a sus mecenas, a los escritorzuelos y a los criminales, al conflicto, en fin, de lo antiguo y de lo moderno. (Domínguez Michael 525)

En particular, Villoro muestra una marcada preocupación por los conflictos de identidad nacional vistos a través del espacio urbano, de la megalópolis que es la Ciudad de México, y que engendra lo que él denomina un “vértigo

horizontal” (Villoro, *Vértigo* 67). La utilización de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México como crisol del espacio social y político nacional no es, por supuesto, nueva. En su vertiente moderna, la ciudad-personaje se remonta quizá a *Santa* (1903) de Federico Gamboa, y madura con la *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes. Más tarde, adquiere nuevos matices en torno al imaginario cartográfico de la clase media en la *Batallas en el desierto* (1980), de José Emilio Pacheco. *Pánico o peligro* (1983), de María Luisa Puga, es quizá, después de los relatos de Elena Garro, una de las primeras novelas urbanas mexicanas que incorpora una perspectiva de género. En la década de los noventa, Juan Villoro y Roberto Bolaño, con su ya conocida novela *Los detectives salvajes* (1998), le infunden un nuevo punto de inflexión a dicho género en México, pues abordan de manera abierta el fracaso tanto del proyecto nacionalista del siglo XX, como la ruptura entre la sociedad civil y las clases dominantes, incluidos los intelectuales que controlaban las instituciones culturales del país.

Es por ello que me propongo abordar las dos primeras novelas de Juan Villoro, *Disparo de argón* (1991) y *Materia dispuesta* (1997), las cuales presentan una visión crítica de la arquitectura y la identidad nacional mexicana en el contexto de la globalización capitalista. Primero, Villoro ofrece una visión retrospectiva, pues gran parte de los hechos narrados en ambos relatos tienen lugar entre los años 1957 a 1990. A través de la exploración del pasado reciente, Villoro formula una crítica tanto del nacionalismo emanado de la

revolución mexicana tal como se manifestó en el espacio urbano de la época, así como del régimen político autoritario que le dio origen. Segundo, la narrativa de Villoro funciona también como una visión prospectiva de un presente no menos problemático, permeado por los rápidos cambios promovidos por la globalización comercial y financiera, lo cual se manifiesta a través del flujo irrestricto de capital internacional, lo que tiene un impacto en el espacio urbano. Lo anterior le permite a Villoro cuestionar no solo la evolución identitaria del país en relación con el nacionalismo constituido por el Estado priista de frente a la influencia del capitalismo global, sino que incluso logra anticipar, en *El testigo* (2004), una de sus novelas posteriores, la transformación del crimen organizado, en particular de los carteles del narcotráfico, en actores protagónicos que tendrán un papel central en las interacciones entre Estado, sociedad civil y capital. En suma, *Disparo de argón y Materia dispuesta* ofrecen una visión irónica que problematiza el papel emblemático que ocupó la arquitectura en la diseminación del discurso nacionalista emanado de la revolución mexicana del siglo XX. A su vez, dicha problematización ilustra el contraste entre el nacionalismo mexicano y la reproducción del capital en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo anterior, lo que también evidencia el agotamiento de dicho discurso frente al estado del capitalismo global actual.

Con el fin de contextualizar mejor las novelas de Villoro, resulta provechoso elaborar un breve recuento del desarrollo económico y urbano en el periodo posrevolucionario. A lo largo del siglo XX, la ciudad de México ha sufrido numerosos cambios, muchos de ellos asociados a los modelos económicos implementados en el país y a los procesos sociales y políticos, los cuales han tenido en la Ciudad de México uno de sus espacios más inagotables, a la vez que han marcado varias etapas identificables en el desarrollo urbano (Sánchez Almanza 39). Después de la revolución mexicana, el nuevo Estado encauzó profundos cambios en la estructura social del

país. En gran medida, el país entero estaba en ruinas y la reconstrucción no sólo era necesaria, sino que era un primer paso fundamental para que el Estado pudiera reconstituirse. No obstante, el nuevo proyecto del país no pasaba sólo por la reconstrucción de la infraestructura de las ciudades y del campo, de la planta productiva industrial y de los medios de producción agrícola, sino que se requería un reacomodo del tejido social. Después de los asfixiantes años del gobierno de Porfirio Díaz (1876-1911), y de la revolución mexicana, la sociedad estaba en ruinas. Por ende, los líderes revolucionarios se dieron a la tarea de reconstruir el país, tanto en el tejido social como las ciudades que habían sufrido destrozos y daños durante la lucha armada.

Desde su fundación, la Ciudad de México ha representado el centro político y simbólico del país, y por ende, éste se convirtió en uno de los escenarios ideales para plasmar el proyecto revolucionario. En palabras del investigador Adolfo Sánchez Almanza,

los líderes revolucionarios triunfantes trataron de consolidar su poder político, lo que los llevó a tomar decisiones importantes relacionadas con la ciudad [...]. Se inició la reconstrucción de la infraestructura urbana y la atención de la demanda para los habitantes. (42)

Gran parte de la ciudad estaba destruida y muchas de las compañías que proveían servicios, como las compañías de electricidad y de transporte, estaban en manos de extranjeros (43). Así pues, como núcleo nacional del poder político, y principal lugar de concentración del poder económico, para los líderes políticos la capital del país se antojaba como el lugar ideal para iniciar la reconstrucción a fondo del país y plasmar los ideales emanados de la Revolución.

Con frecuencia, las sociedades enmarcan su historia en términos míticos, y los gobiernos buscan estimular sentimientos patrióticos a través del uso de símbolos. Como explica Carrie Chorba, el Estado mexicano es

particularmente adepto al uso de la representación mítica de la historia del país. Desde el fin de la revolución mexicana, los gobiernos del PRI han moldeado la producción cultural como un medio de inducir una mayor cohesión nacional. Aunado a lo anterior, el Estado también ha encontrado en dicha manipulación del imaginario de la identidad nacional un medio de legitimación y reproducción de las instituciones surgidas de la lucha revolucionaria. En términos generales, “these manipulations of antiquity—be they renovations, excavations, or stylized mural depictions—all strive for the post-revolutionary ideal of unity through nationalism” (Chorba 14).

Con el crecimiento económico del país, y de la ciudad en particular, sobrevino una rápida transformación del espacio urbano, lo cual contribuyó al proceso de invención de una nueva identidad y memoria oficiales que fueran más visibles, y por lo tanto más fáciles de diseminar. Asimismo, tales funcionaron como mecanismos de legitimación de los gobiernos emanados de la revolución. En dicha ecuación, el énfasis en el espacio urbano fue indispensable, tanto en términos de crecimiento real como de consolidación del proyecto establecido por el Partido Nacional Revolucionario, partido que a la postre convertiría en el Partido Revolucionario Institucional, y que en los hechos era prácticamente un partido único. Es decir, si bien se celebraba un pasado emanado del vínculo con el territorio, el proyecto nacional que emergió de la Revolución tenía en el crecimiento urbano uno de sus principales mecanismos de diseminación ideológica (Sánchez Almanza 46).

Así, el proyecto de una reconstrucción de la identidad nacional mexicana dio inicio desde los primeros años posteriores a la lucha armada. Según argumenta Ledda Arguedas, una de las obsesiones de la producción cultural mexicana por más de cincuenta años fue la Revolución:

No es casual, pues, que en la narrativa mexicana el tema de la ciudad aparezca y se afirme en relación con el proceso revolucionario [...]. La Revolución

abre las puertas al desarrollo capitalista del México moderno y dependiente y, como consecuencia, inaugura también el moderno proceso de urbanización: es lógico que Revolución y ciudad aparezcan, al menos en un primer momento, como temas literarios inseparables. (47)

En dicho contexto de una nación emergente o en reconstrucción, que buscaba rechazar el “orden y progreso” traído por la dictadura de Porfirio Díaz (Ross 89-90) y a la vez reconfigurar tanto la identidad como el Estado nacionales, es precisamente donde surge la capital del país como un espacio particularmente deseable para diseminar tal reformulación. A partir de los años veinte se inicia un claro esfuerzo por transmitir un concepto común de lo nacional a través del arte público, en particular los murales de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, entre otros. Así, uno de los propósitos máximos del arte público de los muralistas era generar una identidad nacional unívoca a través de la creación de una imagen cargada de historia y mitología presumiblemente mexicanas. La concepción de esa nueva conciencia nacional estaba sustentada en la creación de un mensaje codificado que todos los ciudadanos que vieran dicho arte pudieran interpretar sin necesidad de mediación alguna.

En tal contexto, como afirma Antonio E. Méndez-Vigatá, las construcciones de obra pública en la Ciudad de México, así como su posterior proliferación en las capitales del país, entretejen una narrativa impulsada por las sucesivas administraciones de la era posrevolucionaria (Méndez-Vigatá 63-64). Si bien la arquitectura impulsada desde las oficinas de Palacio Nacional tuvo variaciones de estilo encaminadas a promover la política de la administración en turno, como el mismo Méndez-Vigatá sostiene, lo cierto es que dichas edificaciones tenían un principio rector, el cual se fundamentaba en la promoción y manipulación de la mitohistoria emanada de la misma Revolución (64-67). Entendemos la

mitohistoria como la incorporación de elementos históricos a la narrativa identitaria nacional, donde adquieren una dimensión casi mitológica que celebra un pasado esencialista que es indígena y un presente moderno que es mestizo. Así, después de las elecciones de 1940, las condiciones políticas del país, y por ende de la capital, cambiaron drásticamente. El presidente Lázaro Cárdenas había creado las grandes divisiones corporatistas, generando los sectores obrero, campesino y militar, los cuales lo apoyaron durante la expropiación petrolera de 1938 y le permitieron apaciguar los ánimos de los generales revolucionarios en retiro mediante generosas concesiones que los hicieron millonarios (Levy, Bruhn and Zebadúa 53).

No obstante el éxito político del presidente Cárdenas, su sucesor, el presidente Manuel Ávila Camacho, se vio forzado a buscar el apoyo no sólo de los sectores creados por el primero, sino también el de los industriales dueños del capital, pues la economía requería de inversiones para poder crecer, sobre todo porque se sustentaba en la expansión de las zonas urbanas (Davis 110). Como resultado directo de tal estado de cosas, en 1942 se firmó lo que se conoce como el Pacto Obrero, sustentado en el principio legal del “tripartidismo,” que no era otra cosa que la cooperación entre el Estado, el capital y el sector obrero (111). David Harvey denomina este tipo de esquema como un pacto social “fordista.” En conjunto, tal esquema de producción capitalista garantizaba una cierta estabilidad,

[sustentada en] un crecimiento económico estable y un aumento de los niveles de vida materiales con una mezcla de estatismo del bienestar, administración económica keynesiana y control sobre las relaciones salariales. (Harvey 159)

En el caso específico de la capital mexicana, el Pacto Obrero,

linked two relatively antagonistic forces together [labor and capital], in alliance

with the state, and thereby limited the likelihood of strikes or labor unrest that might jeopardize the nation's industrial unrest. (Davis 111)

El acuerdo tuvo problemas en un inicio, sobre todo porque a algunos productores industriales les convenía más el intercambio comercial con Estados Unidos que producir artículos para el mercado interno. Sin embargo, en 1943 el presidente Ávila Camacho les permitió a los industriales de la capital el organizarse de manera independiente, sin incluir a los productores de otras partes del país. Tal decisión permitió que los dueños de las fábricas y compañías constructoras tuvieran acceso al mercado interno más grande, el de la capital del país, además de que produjo una relación duradera entre los tres sectores que conformaban el pacto. Como afirma Davis, dicha estabilidad “set the stage for Mexico's rapid industrial takeoff in the 1940s and 1950s” (112).

En términos más amplios, en su ya clásica monografía el historiador Nathan Kandell sostiene que los “años dorados” en la transformación de la ciudad abarcan las décadas de 1940 a 1970, tiempo durante el cual la capital mexicana empezó a proyectarse, al menos en apariencia, como una verdadera metrópolis moderna. A pesar de la expansión cada vez más acelerada de una marcada desigualdad, “the city's eclectic architecture elicited the admiration of residents and foreign visitors alike” (485).

En contraste con la mitohistoria promovida por Vasconcelos y puesta de manifiesto en el arte público monumental al que hicimos referencia supra, la rápida urbanización del país, especialmente de la capital, con frecuencia omitía referencia alguna a motivos indígenas. Un ejemplo emblemático de la manifestación espacial de este conflicto fue la construcción, en 1956, de la Torre Latinoamericana. John Ross caracteriza tal hecho de la siguiente manera:

By 1956, the Monstruo¹ was not only spreading across state lines, but growing vertically as well. The crowning of

the 45-story Torre Latinoamericana, the tallest building in the Latin America, and the first sky scraper ever to be erected in an earthquake zone, was hailed in the Mexico City press as the dawn of the age of the “rascacielos.” (Ross 221)

Las fracturas en el discurso del Estado tendrían consecuencias materiales para algunos sectores de la población. No obstante la estabilidad que generó el crecimiento económico de esos años, la década del cincuenta también marcó el inicio de un llamado pero sostenido esfuerzo por expulsar de la ciudad a grandes números de personas pobres, muchas de las cuales vivían en casas hechizas o en terrenos baldíos. Tales desplazamientos forzados simbolizaban la disonancia entre la identidad mítica de los murales y los mexicanos de carne y hueso; muchos de estos últimos no cabían en la concepción dominante de lo “mestizo.” En 1952, Ernesto P. Uruchurtu fue nombrado alcalde de la ciudad de México, puesto en el que estuvo hasta 1966. En gran medida, Uruchurtu fue el alcalde que facilitó la transformación que estaba experimentando la ciudad en esos años. Sin embargo, también se convirtió en uno de los protectores de las clases medias tradicionales de la capital, que se sentían amenazadas por el rápido crecimiento de la zona metropolitana y por el influjo de numerosas personas de provincia:

He immediately introduced a tone of morality into public discourse that appealed to more conservative and traditional values of the city's middle sectors [...]. Because the city held larger and larger numbers of unemployed migrants and working men—many of them single—who consumed “immoral” services [...]. [Uruchurtu] appealed directly to the sentiments of many of the city's middle classes. (Davis 127)

La llegada de dichos migrantes marca una paradoja en el desarrollo urbano. Por una parte, el crecimiento económico dependía de la industrialización y modernización de la

capital, lo cual representaba una oportunidad invaluable para los industriales, que veían en el aumento del espacio habitable una apertura a la acumulación de capital.

Con tal estado de cosas, estaba tendido el tinglado para que se diera un conflicto entre el nacionalismo oficialista del gobierno priista, y la reproducción del capital, tanto nacional como transnacional. Dicho conflicto deviene en dos trayectorias divergentes: el discurso nacionalista redobla el énfasis en una identidad mitohistórica nacional, a la vez que el desarrollo económico, y por ende urbano, se ve sometido cada vez más al esquema de acumulación capitalista, el cual excluye gradualmente a grandes sectores de la población. Dicho de otro modo, la representación discursiva del tejido urbano entra en conflicto con la experiencia real de los habitantes de la ciudad.

En *El disparo de argón*, Villoro describe claramente el proceso anteriormente descrito. Durante la adolescencia de Fernando Balmes, el protagonista y narrador, Antonio Suárez un famoso oftalmólogo, decide abrir una clínica en el barrio ficticio de San Lorenzo. Suárez es discípulo de un famoso oftalmólogo catalán de nombre Barraquer. Al construir la clínica, Suárez se empeña en que sea una réplica de la clínica Barraquer, en Barcelona:

[Suárez] se empeñó en que su edificio tuviera una atmósfera secreta, reverencial, lograda con pisos ajedrezados, columnas revestidas de uralita, luces indirectas, ojos de agua en los patios interiores y muros de gres; también en que fuera una casa de los signos, aunque se permitió algunos cambios respecto al modelo original: en la entrada, en vez del ojo de Osiris, colocó el de Tezcatlipoca. (*Disparo* 51)

Aquí se observa claramente cómo Suárez le otorga un valor simbólico al edificio, dándole así un carácter textual. Tal afán de Suárez por imprimirle un carácter discursivo a su edificio puede interpretarse como un intento de incidir en el ambiente construido y

en la vida de sus habitantes. Como demostró Henri Lefebvre en *The Production of Space*, todas las sociedades son productoras de su propio espacio. Dicha producción se deriva del hecho de que el espacio, empezando por el mental, continuando con el espacio físico y el social, es el *locus* de la producción de conocimiento y de la percepción del mundo que una sociedad y sus integrantes tienen (Lefebvre 31). Además, en la sociedad moderna, el espacio también se configura como fundamental para el sistema capitalista, de ahí que el sociólogo francés sostenga que el capitalismo ha conseguido no sólo ocupar, sino producir espacio. Es por ello, que una ideología cualquiera necesita el espacio pues a él se refiere, en él se reproduce y a él se liga. En su modelo de análisis, Lefebvre divide el estudio del espacio en tres categorías: la práctica espacial, la representación del espacio y los espacios representativos (33-44). Al construir una réplica del edificio barcelonés, Suárez pretende transferir las características no sólo físicas de éste, es decir el espacio construido, sino también las características simbólicas, es decir la representación discursiva del espacio.

Ahora bien, si el espacio es producto de la sociedad y del sistema de producción que lo configuran, el resultado en el espacio vivido de la Ciudad de México será distinto del de Barcelona. A pesar de esto, Sara Martínez, una de las médicas de la clínica, se empeña en caracterizar los símbolos de la clínica como “un discurso racional y organizado” (*Disparo* 52), y el propio Balmes admite que “la clínica fue diseñada como un paradigma de la modernidad” (*Disparo* 57). Después pocos años de abierta, la clínica cede ante el influjo de las personas que habitan San Lorenzo, un barrio de clase media baja, y Suárez se confiesa incapaz de hacer frente al “mundo avasallante, donde lo nuevo sólo dura unos minutos” (*Disparo* 57). Es decir, Suárez pretende imponer un proyecto social trasladado de Barcelona, pero el resultado es diferente. La clínica se convierte en un reflejo del contexto la Ciudad de México. Los cinco pisos del edificio simbolizan la estratificación social de la

urbe. En el primer piso, pululan los vendedores ambulantes, los enfermos de bajos ingresos y los médicos de más baja categoría. En el segundo y tercero, se encuentran los médicos “de prestigio,” como Balmes, que atienden a pacientes con posibilidades de pagar operaciones caras. El cuarto piso es para los jefes de sección y el quinto se reserva para el doctor Suárez. Es decir, hay una estratificación social, reflejo de la sociedad urbana mexicana, hacia dentro de la clínica.

El espacio vivido o representativo adopta un cariz diferente al que Suárez, símbolo de las clases altas, tanto políticas como económicas, le quiere imponer. Incluso los propios habitantes de San Lorenzo, a decir de Balmes, esperaban “que el barrio cambiara como una expansión eficiente del hospital. Ha ocurrido lo contrario. En el vestíbulo de los gases nobles no es raro encontrar a vendedores ambulantes” (*Disparo* 25). La clínica, en lugar de convertirse en un motor del progreso, es absorbida primero por el barrio que la rodea, y después clínica y barrio son víctimas de presiones económicas fuera de su control. Con el surgimiento de las comunicaciones ultrarrápidas y el comercio globalizado, los capitales transnacionales empiezan a moldear la experiencia urbana y en cierta medida el espacio que se produce. Es por esto que la clínica de *Disparo de argón* se convierte en el centro de operaciones y de intercambio en una compleja conspiración para exportar córneas de forma ilegal a los Estados Unidos. Según Sergio González Rodríguez, experiencias como las de la clínica Suárez obedecen a ciertas nostalgias y reivindicaciones de la memoria, como las de Suárez, pero se ven superadas por “el peso de un desarrollo tecnológico—y una hegemonía económica de cariz planetario—que emana de una estrategia geopolítica y supra-individual.” (González Rodríguez) Así pues, cuando un médico de la clínica es asesinado a plena luz del día, los habitantes de San Lorenzo se encuentran en medio de una saga que abarca no sólo a la ciudad, sino el país entero, y que penetra y moldea su experiencia en el espacio vivido. Los propios habitantes del barrio

son incapaces de comprender el alcance de los hechos, y las investigaciones se desvanecen en interrogatorios infructuosos que nunca llegan a ninguna parte y sólo fomentan el desconcierto entre la población.

En el último tercio de la novela, Balmes se ve envuelto en el centro de la operación de contrabando de córneas, no como participante activo, sino como uno de sus peones. Como el propio Balmes admite, las fuerzas que atacan la clínica se erigen como “una entelequia, semejante al ‘otro barrio,’ el amenazante fin del mundo de mi infancia” (*Disparo* 237). La prueba ulterior del efecto que tiene el flujo de capital dentro del espacio urbano se nos presenta cuando Balmes, que nunca ha salido del barrio de San Lorenzo, y mucho menos de la Ciudad de México, decide abandonar no sólo su trabajo en la clínica, sino la ciudad por completo, y se traslada a Cuernavaca, en un viaje que tal vez no tenga retorno. Cabe señalar que dicho proceso evolutivo de San Lorenzo, reflejado en Balmes, se repite en la estructura de la novela misma. Aunque está compuesta de fragmentos sin números de capítulos, durante toda la novela la narración nunca va más allá de los límites del barrio. En el último fragmento, Balmes abandona San Lorenzo al cruzar un puente peatonal que era la demarcación del barrio. Es decir, Balmes se ve afectado por el proceso urbano, y abandona el barrio donde ha pasado toda su vida hasta ese momento.

La trama de *Materia dispuesta*, de Juan Villoro, ilustra lo que se quiere explicar respecto de la experiencia urbana en la ciudad de México. El argumento inicia en los años cincuenta y gira en torno a la vida de la familia Guardiola, que vive en el Distrito Federal. El narrador y protagonista es Mauricio, hijo menor de un matrimonio de clase media. Jesús Guardiola, el padre de Mauricio, es un arquitecto subempleado que logra mantener a su familia gracias a trabajos eventuales como dibujante y contable en un almacén.

De manera significativa, la narración está enmarcada temporalmente entre dos de los terremotos más importantes en la historia

de la ciudad: el de 1957, cuando se derrumbó la escultura del Ángel de la Independencia, que se encuentra en la avenida Reforma; y el de 1985, que significó la muerte de más de diez mil personas² y la destrucción de numerosos edificios (Inam 118). Al decir de Fabio Morábito, la narración es una *Bildungsroman* que traza un paralelo entre las “brumosas aspiraciones reconstructoras del arquitecto Guardiola” y la formación de Mauricio (91-95). El joven es un reflejo invertido de su padre: mientras que éste es un arquitecto que predica el estoicismo y la edificación de casas, aquél es indolente y gordo; si Jesús Guardiola suscribe la “escuela mexicana de arquitectura” (Villoro, *Materia* 39), su hijo se burla de ello y actúa con total indiferencia ante el derroche de nacionalismo que tal concepto representa. En otras palabras, la parte nodal de la narración gira en torno al conflicto entre padre e hijo, el cual es una alegoría de la disonancia entre la identidad nacional mestiza promovida por el Estado y los referentes identitarios de la población. En la narración, tal contradicción se expresa a través de dos elementos: las nociones disímiles que tienen Mauricio y su padre en cuanto a la masculinidad y la concepción del espacio.

No es casual que Villoro inicie la trama de la novela en los años cincuenta, pues como ilustramos en la sección anterior, son momentos de cambio para el país en general y para la capital en particular. A raíz del éxito del Pacto Obrero, mencionado anteriormente, el PRI redobló esfuerzos para agilizar el crecimiento y consolidación de una nueva clase de empresarios industriales, en particular en las zonas urbanas, lo que redundó en una intensa expansión de la infraestructura a partir de 1945. En 1946, Miguel Alemán ganó la presidencia y continuó la industrialización del país, con la capital como su motor principal. No obstante, en lugar de dedicar el presupuesto público sólo a la zona central de la ciudad, como se había hecho durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, Alemán y el alcalde capitalino, Fernando Casas Alemán³, invirtieron el presupuesto público en proyectos

que mejoraran el ambiente construido y que facilitaran el desarrollo comercial e industrial de toda el área metropolitana. Aunque se dio prioridad a proyectos en áreas como el drenaje y la pavimentación de calles, la construcción de vivienda fue la que recibió mayor inversión.

Con tal telón de fondo, el desarrollo y maduración del narrador/personaje Mauricio Guardiola simbolizan un cambio social, no sólo en términos generacionales a nivel familiar, sino porque señalan una ruptura en la forma en que la sociedad mexicana en general percibe la nación. Aunque el PRI había intentado cimentar el nacionalismo mexicano en torno a una idea mítica de la historia del país, recordemos también que la modernización había suscitado la construcción de edificios cuyo diseño no necesariamente encajaba dentro del lenguaje iconográfico implantado por los artistas y los líderes revolucionarios de la primera mitad del siglo XX. La proliferación de edificaciones modernas en la capital representaba el avance en la urbanización del país, pero también marcaba una contradicción arquitectónica con el discurso de la identidad mestiza que el Estado utilizaba para unificar al país. Dicho de otra manera, el ambiente construido negaba en cierta medida la historia inmanente que evocaba el prisma, y con ello el nacionalismo mexicano presentaba sus primeras grietas.

Es preciso enfatizar que la experiencia de Mauricio Guardiola en la periferia citadina constituye un ejemplo de la reproducción geográfica entre centro y periferia. El temblor de 1957 fuerza a la familia Guardiola a abandonar la casa agrietada en la que vivían en la colonia Roma, una de las más céntricas y emblemáticas de la clase media tradicional de la ciudad. Se mudan a un barrio al sur de la ciudad, cerca de Xochimilco, donde aún no había una infraestructura urbana propiamente dicha. Si el arquitecto Jurado vive en una mansión moderna, de hombre de mundo, la familia Guardiola vive en una casa junto al campo. A pesar de que su madre lo ve como una afrenta, Mauricio se siente atraído por la simpleza del campo, donde experimenta una inexplicable fascinación por el fango de los canales de Xochimilco y conoce los ajolotes

(*Materia* 29). Terminal Progreso representa, al menos parcialmente, un reflejo de la experiencia espacial de la masa de migrantes que arribaron a la capital en los años sesenta y setenta, esos “otros” que Uruchurtu quería echar de la ciudad. “En plena era globalizada, *Materia dispuesta* invita a mirar a la orilla, el borde, la periferia, Terminal Progreso entre los años 60 y 80” (Carneiro 211).

La tensión entre padre e hijo también se manifiesta a través de las concepciones que ambos tienen del espacio. Mauricio narra que su padre trabaja para otro arquitecto, Felipe Jurado, quien se dedica a hacer edificios “cúbicos que contrastaban con el perfil urbano” (*Materia* 34). El contraste al que alude Mauricio en su narración encuentra un paralelo en la dicotomía entre la noción de la identidad nacional y las aspiraciones de modernización del país, lo cual a su vez se ve reflejado en el ambiente construido de la ciudad. El historiador de arte Damián Bayón sintetiza tal conflicto en el escenario de la política mexicana de la siguiente manera:

Around the 1960s, the buildings commissioned by the state had to be obligatorily meaningful and even symbolic of the tacit message they embodied. They excelled in the modern style which, at that point, was already considered official. Rising above the nationalist, it sought to create—in its own eyes and those of foreigners passing through—an image of Mexico as a country in the vanguard. (Bayón 373)

Es decir, el Estado sostenía un discurso nacionalista que contrastaba marcadamente con las edificaciones que empezaron a proliferar en la ciudad por esos años. Tal vez uno de los ejemplos más emblemáticos de la arquitectura de estilo moderno de la época sea la Torre Latinoamericana. Dicho edificio, diseñado por el arquitecto Augusto H. Álvarez en 1948 e inaugurado en 1956, era considerado como el más alto de Latinoamérica en esos años, y como afirma John Ross, “was hailed in the Mexico City press as the dawn of the age of *rascacielos*” (221).

Si recordamos que, como anotan Harvey y Lefebvre, el espacio ideal es concebido y teorizado por los burócratas e intelectuales antes de aparecer de forma material, la profesión de Jesús Guardiola y Felipe Jurado cobra aún mayor significación. La arquitectura moderna a que hace referencia la narración proyecta una idea de lo que es el espacio urbano de la época. No obstante, éste es vivido de manera distinta por los protagonistas. Por ejemplo, Jurado construye una mansión en el Pedregal, al sur de la ciudad, que constituía uno de los fraccionamientos más exclusivos de la época. La edificación sigue los diseños en forma de cubo a los que hace referencia Mauricio, y es representativa del conflicto entre mestizaje y urbe moderna antes señalado:

[la mansión tenía] un jardín interior de roca volcánica, alberca techada y una sala para fiestas épicas (que en los momentos apacibles albergaba tres juegos de sofás). La decoración respondía a los imperativos del “*hombre de mundo*,” un modelo de conducta que en aquella época incluía la coctelera para martinis, camas circulares y teléfono blanco. (*Materia* 34)⁴

El sutil tono irónico con el que Mauricio se refiere al condiscípulo de su padre y a las filias arquitectónicas que este manifiesta marca una crítica a las pretensiones de “internacionalizar” la imagen de la ciudad, y por ende del país, por medio de la transformación del espacio urbano. Secretamente, Jesús Guardiola se declara admirador del arquitecto Jurado. Guardiola aspira a ser lo que Jurado representa y lo que hace: imprimir en el espacio de la ciudad una idea, una visión del mundo, una concepción de identidad. Como lo dice el propio narrador, “Jurado estudió con mi padre, pero él sí construía” (34). Su éxito se cifra no sólo en que es un arquitecto que ha sabido integrarse a la fiebre modernizadora que impera en el país, con la consecuente acumulación de capital, sino también en que a través de ello proyecta una concepción del espacio, una idea de lo que debe ser el país.

Para Jurado la integración de las edificaciones “en forma de cubo” en el espacio capitalino significan la celebración de la acumulación no sólo de dinero, sino de otra forma de acumulación, como lo es el capital simbólico. Como enfatiza el narrador, los diseños funcionales denotan una conexión con el exterior, marcan a quien los diseña (Jurado) y a quien los celebra (Guardiola) como “hombre de mundo.”

Ahora bien, la ironía de la voz narrativa apunta también a una concepción problemática de la propia identidad de Mauricio que se repite a lo largo de la novela. Si bien Mauricio dice odiar las construcciones cúbicas de Jurado, ve con igual indiferencia las manifestaciones de la arquitectura nacionalista que adoptará su padre un año después. Su reticencia pone de manifiesto una actitud que busca alejarse del cosmopolitismo, pero también del localismo mítico que había impuesto el PRI. A nivel simbólico, Mauricio no es materia sólida, dispuesta, como su padre, sino materia informe, moldeable (Morábito 93; Balza 99). Él está en disposición de no asumir ninguna de las dos identidades hegemónicas, sino de descubrir la suya propia. La indefinición del joven narrador exaspera a su padre, pues ve en él una indiferencia que contrasta con “lo mexicano” y, de manera indirecta, con el ideal espartano que el arquitecto Guardiola admira.

Por otra parte, a una escala mayor, las diferencias entre padre e hijo simbolizan la resistencia ciudadana a la dominación hegemónica del Estado y del capital. El conflicto entre Mauricio y su padre es un primer paso hacia la autodefinición y autoidentificación del hijo, lo cual parte de la resistencia a la concepción paterna del espacio y de la identidad. Si bien es cierto que en una primera instancia la rebeldía del narrador frente a su progenitor no tiene una manifestación espacial propiamente dicha (no construye edificios, no entiende la “escuela mexicana de arquitectura”), resulta emblemático que Mauricio manifieste su desacuerdo en forma tácita con la concepción arquitectónica de su padre: el hijo, como narrador, adopta un tono irónico y hasta burlón al

describir los edificios de estilo arquitectónico nacionalista que suscribe el padre. Su pasividad es motivo de escarnio y alarma en su familia, pues no se ajusta al ideal de lo nacional masculino. No por ello, sin embargo, su búsqueda identitaria deja de resistirse a la dominación. Como sostiene Sarissa Carneiro, la actitud de Mauricio subvierte “la existencia misma de una identidad nacional, de una autenticidad que remita al origen” (Carneiro 214).

El fervor de Jesús Guardiola por el adobe y las formas geométricas mayas son en cierta medida una manifestación de dicha explotación comercial. Si bien es cierto que el padre de Mauricio busca incorporar los elementos míticos del nacionalismo priista en su concepción arquitectónica, como anotan Kearns y Philo, con frecuencia las concepciones intelectuales y comerciales de lo que es “auténtico” difieren del imaginario local. La divergencia entre padre e hijo es, por supuesto, un símbolo de la creciente ruptura entre el Estado y la sociedad civil. Aquel se empeñaba en seguir manipulando la mito revolucionario de “lo mexicano,” ejemplificado por la tendencia en los años sesenta a incorporar rasgos genuinamente “mexicanos” a la arquitectura moderna, mientras que esta pugnaba por una mayor democratización, lo cual se pone de manifiesto en el sarcasmo del narrador Aunque ello puede parecer contradictorio a la afirmación de Bayón, no lo es si consideramos que los arquitectos y especuladores de bienes raíces, ayudados por inversionistas nacionales y extranjeros, encontraron en la “arquitectura nacional” una forma de explotar la identidad mestiza promovida por el Estado. Es por ello que Jesús Guardiola encuentra casi de manera fortuita su nueva vocación: “un día llegó fuera de sí, con una felicidad inédita [...] golpeó la mesa de formaica con las palmas y dijo que se había pasado a la escuela mexicana de arquitectura.” Ante tal noticia, Mauricio se dice sorprendido, pues “ignoraba que estuviese en otra escuela” (*Materia* 42). De nueva cuenta, el tono irónico del narrador socava el entusiasmo constructor de su padre, y por extensión su visión de la identidad nacional hegemónica.

La obra de Villoro puede leerse incluso de forma prospectiva. Tanto la clínica de *Disparo de argón*, como la “arquitectura nacional” de *Materia dispuesta* tienen un correlato reciente que es real. En 2007, el gobierno de la Ciudad de México, en cooperación con el gobierno federal, lanzó una convocatoria para la construcción de un edificio icónico que debía conmemorar el bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución. La denominada “Torre Bicentenario” debería proyectar una imagen única de la ciudad y del país, es decir, debía ser “mexicana.” Dicho proyecto recibiría una financiación público-privada y tendría espacios tanto de uso comercial como de uso público. El ganador de la competición fue el despacho de Rem Koolhaas, el reconocido arquitecto holandés. El diseño de Koolhaas explotaba cínicamente la “esencia” de las raíces del país. El diseño se basaba en dos pirámides que se unían en sus bases: la de Chichen Itzá y otra diseñada por el arquitecto francés Étienne-Louis Boullée en el siglo XVIII. Sin ningún sentido de la ironía, OMA, el despacho de Koolhaas, describía el proyecto de la siguiente manera:

In an architectural age defined by the pursuit of expression at all costs, the Torre Bicentenario is building whose unique form is responsive rather than frivolous; a building whose form facilitates rather than complicates its use: the stacking of two pyramidal forms produces a building simultaneously familiar and unexpected, historic yet visionary. (Koolhaas)

Lo cierto es que el edificio diseñado por Koolhaas proyectaba exactamente lo opuesto, pues se basaba en el desarrollo económico basado en la proyección de una imagen global, sin siquiera atender la problemática social, urbana y económica local. En ese sentido, la Torre Bicentenario constituía precisamente la expresión frívola de una imagen “mexicana” con fines puramente mercantilistas a escala global. No obstante, lo verdaderamente excepcional del proyecto es que provocó una intensa movilización de los habitantes capitalinos.

Paradójicamente, los habitantes de la ciudad fundamentaron sus objeciones en contra de la construcción de la Torre Bicentenario en la regulación del INAH que protegía un edificio modernista diseñado por Vladimir Kaspé en la década de 1940, y catalogado como histórico por el propio instituto (Bolaños, Balboa and Cruz).

La arquitectura “mexicana” por la que el padre profesa admiración contrasta con el sitio en el que vive la familia Guardiola. Terminal Progreso es la frontera donde se tocan la ciudad y el campo, lo urbano y lo rural. Es una suerte de zona liminal en que Mauricio construye su identidad y ofrece resistencia a la construcción discursiva y espacial de la imagen de lo nacional. A través de la creación de dicho espacio novelesco, que tiene como referente el espacio real de la ciudad de México, Villoro pone particular énfasis en la tensión que se suscita entre identidad nacional y la penetración cultural y económica internacional, entre centro y periferia. Con ello, el autor nos lleva a preguntarnos hasta qué punto la ciudad de México es una ciudad global. Jesús Guardiola, miembro de la clase intelectual que “imagina” los espacios urbanos, vive en un barrio periférico, donde “de frente teníamos el campo y los cerros; a nuestras espaldas vibraba, eléctrica, la ciudad” (*Materia* 28).

En cierta medida, el conflicto identitario de Mauricio, así como la inversión de centro-periferia que ocurre en *Materia dispuesta*, ilustran lo señalado por Néstor García Canclini respecto de la dinámica entre las prácticas culturales locales y la globalización económica. El antropólogo argentino sostiene que se ha transitado de la internacionalización, entendida únicamente como “apertura de fronteras geográficas,” a la incorporación de bienes y mensajes culturales de otros sitios. Es decir, la globalización debe ser analizada como una integración funcional no solo del modo de producción, sino también como una penetración y mezcla de actividades y códigos culturales dispersos (García Canclini 42). Dentro

de dicha lógica económica, la cultura no es exclusivamente una manifestación de las costumbres humanas, sino que se emplea como un elemento de consumo, no únicamente a nivel local, sino como mercancía vendible en otras latitudes.

Es posible ejemplificar lo anterior con el “descubrimiento” de la arquitectura nacionalista de Jesús Guardiola, lo cual lo convierte en un arquitecto exitoso. Si antes Felipe Jurado representaba los diseños modernos en forma de cubo, ahora el padre de Mauricio construía edificios en forma de equis, porque “¡México se escribe con equis!” (*Materia* 66). Comunidades como San Ángel, Mixcoac y Coyoacán apelaban a un pasado mítico, el mismo que el Estado había construido por varias décadas. Al respecto, Kandell sostiene que la nostalgia de ese pasado imaginado,

could be indulged without forgoing the amenities of modern life. Asphalt dissolved into cobblestone streets where the clip-clop of horseshoes and the squeak of peddlers cart were as familiar as the rumble of automobile tires. (485)

Es decir, las poblaciones que hasta los años sesenta se ubicaban en la periferia del Distrito Federal y que eran semirurales ahora se convertían un lugar en el cual las clases medias podían consumir y habitar un espacio “mexicano.”

Al dar una charla frente a un grupo de charros urbanos, el padre de Mauricio manipula el simbolismo prehispánico y lo convierte en motor nacionalista. Mauricio, continuando con el tono irónico, describe así la ponencia de su padre:

El auditorio lo escuchó como si fuera un gurú del espacio mexicano; al final de su discurso, “adobe” quería decir patria y “azul añil,” “nosotros.” Hubo una ovación que compartí con total oportunismo [...] para demostrar que nuestro éxito era rutina. (*Materia* 62)

A partir de ese momento, y en asociación con un político corrupto llamado Benjamín Gutiérrez Pool, el padre de Mauricio se convierte en el “gran arquitecto nacional,” a la vez que especula con terrenos subvaluados, convirtiéndolos en unidades habitacionales con arcos mayas y una distribución en forma de equis.

Así, en *Materia dispuesta* se ilustra que la apertura comercial a la que hace referencia García Canclini inicia no sólo con la llegada de compañías transnacionales, sino con la “comodificación”⁵ de la cultura nacional a través de la arquitectura. Si bien es cierto que el argumento sostenido por las clases medias se basa en una resistencia en contra del empuje de los códigos arquitectónicos foráneos, las objeciones expuestas por Uruchurtu a la “monstruosa” arquitectura moderna y el estilo internacional son representativas de la internalización de la historia e identidad míticas promovidas por el Estado. La comercialización de dicha identidad en el espacio urbano es sólo el siguiente paso, pues permite no sólo la continuada diseminación de ese andamiaje unívoco del imaginario nacional, sino también la explotación de dicha imagen con el fin de acumular capital a través del espacio construido.

La apatía e indiferencia inicial de Mauricio Guardiola cede el lugar a una toma de conciencia que lo lleva a confrontar directamente la concepción paterna del espacio urbano. Fiel a la lógica autoritaria del Estado mexicano, el proyecto sigue su marcha, aun a pesar de la oposición de los habitantes de Terminal Progreso. No obstante, durante las etapas iniciales de la construcción sucede algo que cambia el rumbo del proyecto: el operador de una máquina excavadora que trabaja para Jesús Guardiola encuentra un escalón de piedra enterrado. El encargado de la obra inmediatamente se da cuenta de que se trata de posibles ruinas prehispánicas e intenta cubrir las de nuevo. Sin embargo, Mauricio se encuentra cerca, filmando las actividades de los trabajadores con una cámara portátil. El joven se da cuenta de que tal hallazgo puede ser el arma que necesitan los vecinos de Terminal Progreso para

descarrilar el proyecto de su padre. Mauricio duda sólo un momento, y decide dar parte al Instituto Nacional de Antropología e Historia. La construcción del jardín para “rescatar” Xochimilco es detenida inmediatamente (*Materia* 257-60).

El deslinde que hace Mauricio de los intereses que representa su padre se cristaliza y adquiere una dimensión colectiva en la escena final. Dicha ruptura definitiva de Mauricio con su padre, Jesús Guardiola, ocurre en el contexto del terremoto de 1985. La mañana del sismo, Mauricio sale a la calle y observa la destrucción:

Subió a un promontorio de ladrillos que en unas cuatro horas recuperaría el nivel de la calle. En Insurgentes circulaban carretillas cargadas de piedras. El aire olía a tamales, a atole, a gases raros. Había toldos y braseros en las esquinas, muchos más de los necesarios; la ciudad destruida parecía un inmenso pretexto para transformarse en fonda y llenar el aire con nubes de maíz cocido [...]. Al ver los afanes dispersos, las manos seleccionando las ricas basuras, Mauricio sintió que todo encajaba de otro modo. (*Materia* 310-11)

Mauricio comienza a levantar los escombros y ayudar en el rescate de personas. La escena adquiere un simbolismo doble: por una parte, representa el derrumbe del Estado autoritario emanado de la revolución, de su noción de país, en fin, del nacionalismo revolucionario mexicano; por otro lado, el final es también una clave que apunta hacia la reconstrucción de la ciudad (es decir del país y sus instituciones) a partir de la desgracia y el desamparo compartidos. La utilización de las ruinas prehispánicas como argumento para proteger Xochimilco ilustra cómo la organización de las comunidades puede funcionar como mecanismo de resistencia frente a la dominación hegemónica del nacionalismo revolucionario. Si bien es cierto que en *Materia dispuesta* los vecinos de Terminal Progreso apelan a un pasado esencialista, como lo representan dichas

ruinas, el hecho parece obedecer más a una decisión táctica que a una afinidad real con esa imagen “congelada” de la identidad nacional. Al igual que los residentes de carne y hueso se opusieron a la construcción de la Torre Bicentenario, los vecinos del barrio ficticio en la novela de Juan Villoro rechazan el proyecto del arquitecto Guardiola, pues lo ven como una metáfora de la corrupción gubernamental. Lo que es más, en dicho rechazo, los vecinos de Terminal Progreso efectúan una suerte de deslinde de la identidad hegemónica.

Así pues, novelas urbanas como *Disparo de argón* y *Materia dispuesta* ejemplifican que la representación del espacio urbano de la ciudad de México no es ya una síntesis unívoca de la identidad nacional. Por una parte, la narrativa de Juan Villoro surge como una renovación del género, en especial cuando se la contrasta con obras canónicas, como *La región más transparente* de Carlos Fuentes. Por otra parte, este tipo de relatos también funciona como una denuncia de los esfuerzos del Estado autoritario por crear, manipular y explotar el espacio urbano como un proceso de diseminación de la ideología dominante y de acumulación de capital. Asimismo, como ya quedó demostrado, la narrativa urbana contemporánea desvela y problematiza las dinámicas que se entretienen en el imaginario social atravesado por fuerzas de índole local, nacional y global. En respuesta a ello, las novelas de Villoro sugieren formas alternas de vivir e imaginar la ciudad, de construir el espacio social y de constituir la identidad. Si bien es cierto que en la visión neoliberal se busca construir urbes presuntamente multiculturales, pero en las cuales los ciudadanos están sujetos a las fuerzas económicas transnacionales, la obra de autores como Villoro nos muestran que la sociedad civil, los habitantes de dichas urbes, no se encuentran indefensos del todo, sino que por medio de un reapropiación de la ciudad fundada en la organización local a través de la triada de Lefebvre son capaces de producir su propio espacio social y generar nuevas prácticas culturales y espaciales, produciendo así un

nuevo territorio referencial. Es quizá por ello que Villoro recurre en casi toda su obra a la arquitectura como metáfora de la edificación de la sociedad. El autor parece decirnos que a través del activismo colectivo, los actuales habitantes de la ciudad de México, así como de otras metrópolis, pueden reproducir formas de vida que resisten la dominación y a la vez generan identidades diversas. Dicho de otro modo, la propuesta de Villoro se cifra en una reconstrucción que se sustenta en la organización comunitaria y que prescinde del Estado, pues su legitimidad se agotó hace mucho tiempo. Como afirma Carlos Monsiváis al referirse al terremoto de 1985, “entre las ruinas descubrimos algo nuevo, la existencia de la sociedad civil [...]. Fue un descubrimiento en el sentido más físico de la palabra”⁶ (citado por Tuckman).

Notas

¹John Ross se refiere a la ciudad de México como el “Monstruo.”

²Los reportes gubernamentales daban la cifra de decesos como 4,287. Sin embargo, reportes extraoficiales de organismos no gubernamentales calculan que hubo más de 10,000.

³No tiene relación con el presidente Miguel Alemán.

⁴Las comillas aparecen en el texto original.

⁵“Comodificación” es un anglicismo. Sin embargo, creemos que la voz castellana no encapsula del todo la carga semántica del término anglosajón, que reúne en cierta medida tanto la noción de una comercialización como el contenido simbólico de lo que se vende.

⁶Es mi propia traducción de la frase original.

Obras citadas

- Arguedas, Ledda. “Ciudad De México: Entre el mito y la política.” *La selva en el damero: Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, edited by Rosalba Campra, Giardini, 1989.
- Balza, José. “Villoro: *Materia Dispuesta*.” *Materias Dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*, edited by José Ramón Ruisánchez and Oswaldo Zavala, Editorial Candaya, 2011, pp. 97-102.
- Bayón, Damián. “Architecture: 1920-1980.” *A Cultural History of Latin America*, edited by Leslie Bethell, Cambridge University Press, 1999, pp. 369-91.

- Bolaños, Ángel et al. "Litigio frena Torre Bicentenario; buscan espacio para obra similar." *La Jornada*, 2007.
- Carneiro, Sarissa. "La (pos)moderna Tenochtitlan: notas sobre la ciudad en *Materia Dispuesta*, De Juan Villoro." *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, no. 218-19, 2007, pp. 209-17.
- Chorba, Carrie C. *Mexico, from Mestizo to Multicultural: National Identity and Recent Representations of the Conquest*. 1st edition, Vanderbilt U. P., 2007.
- Davis, Diane E. *Urban Leviathan: Mexico City in the Twentieth Century*. Temple U.P., 1994.
- Domínguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. 1a. edición, Fondo de Cultura Económica, 2007. *Colección Letras Mexicanas*.
- García Canclini, Néstor. *Imaginario urbanos*. 1. edición, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- González Rodríguez, Sergio. "Breve teoría para México City." *Debats*, vol. 78, 2002, pp. 79-82.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu Editores, 1998.
- Inam, Aseem. "Crisis urbana y respuesta institucional en dos megaciudades. Lecciones del manejo de la devastación sísmica en las ciudades de México y Los Ángeles." *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 17, no. 1, 2002, pp. 107-49.
- Kandell, Jonathan. *La Capital: The Biography of Mexico City*. 1st edition, Random House, 1988.
- Koolhaas, Rem. "Torre Bicentenario." Office of Metropolitan Architecture (OMA) Online. Accessed August 2011.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. translated by Donald Nicholson-Smith, Blackwell, 1991.
- Levy, Daniel C. et al. *Mexico: The Struggle for Democratic Development*. University of California Press, 2001.
- Méndez-Vigatá, Antonio E. . "Politics and Architectural Language. Postrevolutionary Regimes in Mexico and Their Influence on Mexican Public Architecture, 1920-1952." *Modernity and the Architecture of Mexico*, edited by Edward R. Burian, University of Texas Press, 1997, pp. 61-89.
- Morábito, Fabio. "Materia Dispuesta: curarse de la adolescencia." *Materias Dispuestas: Juan Villoro Ante La Crítica*, edited by José Ramón Ruisánchez and Oswaldo Zavala, Editorial Candaya, 2011, pp. 91-96.
- Ross, John. *El Monstruo: Dread and Redemption in Mexico City*. Nation Books, 2009.
- Sánchez Almanza, Adolfo. *Panorama histórico de la Ciudad de México*. Instituto de Investigaciones Económicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Tuckman, Jo. "Carlos Monsiváis." *The Guardian*, 2010.
- Villoro, Juan. *El disparo de argón*. Alfaguara, 1991.
- . *El testigo*. Anagrama, 2004. vol. 367.
- . "El vértigo horizontal: La Ciudad de México como texto." *Debats*, vol. 78, 2002, pp. 67-78.
- . *Materia dispuesta*. Alfaguara, 1997.