

EL COLECCIONISTA DE TIEMPO: ANÁLISIS SOBRE EL CONCEPTO DE  
MEMORIA Y DEL TIEMPO EN *MATERIA DISPUESTA* DE JUAN VILLORO

Azucena Galettini\*  
Universidad de Buenos Aires

**PALABRAS CLAVE:** COLECCIÓN, MEMORIA, PASADO, RECORDAR, TIEMPO

**Resumen:** En este trabajo se analiza *Materia dispuesta* de Juan Villoro como una colección de recuerdos en la cual estos cobran significación por el lugar que ocupan en la serie. Se verá cómo se cuestiona la capacidad de evocar el pasado ya que, como lo plantea Deleuze, recordar es *crear* y no sólo dar cuenta de lo ocurrido. En la novela, el pasado es siempre un tiempo imposible, tanto el personal, como el histórico: cuando se busca recuperar la gloria pasada, se fracasa.

**Abstract:** *In this paper, Materia dispuesta by Juan Villoro is analyzed as a collection of memories, in which they acquire their signification according to the place they occupy in the series. It will be seen that the ability to evoke the past is under question, since, as Deleuze postulates, to remember is to create, not just give an account of what has occurred. In the novel, the past is always an impossible time, both personally and historically: every time we try to recover past glories, we fail.*

MEMORIA, DIVINO TESORO

**S**egún el diccionario de la Real Academia Española memoria es “la facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado”. Esta definición destaca la capacidad de almacenar, pero nada dice sobre cómo

---

\* azulitag@gmail.com

## Azucena Galettini

se consigue recobrar lo almacenado, no se mencionan los “resortes” que hay que activar para poder recuperar la información conservada en la memoria. Hablar de “pasado” también conlleva una complicación, porque, si bien para que algo se archive en la memoria primero debe haber ocurrido, es decir, ser parte del pasado, al recordar la experiencia se actualiza, vuelve a vivir en el eterno presente que es la evocación. En este sentido se puede decir que la memoria es puro pasado o puro presente, según cómo se elija mirarlo.

En *Materia dispuesta*, publicada en 1997, Juan Villoro trabaja precisamente con lo que queda afuera de la definición de memoria: cómo se activan sus “resortes” y su relación con el tiempo. Suerte de parodia o inversión de novela de aprendizaje o de educación sentimental, la novela se abre como una evocación acerca de los hábitos y filosofía de vida del padre del protagonista en contraposición con los del personaje principal, Mauricio Guardiola; y la mirada que ve en su padre en el recuerdo puntual que se busca (el de verlo frotarse con una toalla áspera luego del baño) será lo que provoque otras evocaciones que se irán uniendo entre sí formando complejas redes. La estructura de la novela funciona como una gran colección de recuerdos, en la que por proximidad y lejanía las vivencias se van transformando y la vida que se narra se teje y desteje armando múltiples tapices en los que se cuestiona de forma constante la capacidad de recuperar realmente el pasado y la imposibilidad que siempre implica tratar de volver a él.

### *Mauricio el memorioso*

Ya desde el comienzo de la novela, se plantea una tesis sobre la memoria: los recuerdos son como la esfera de dulces en una farmacia, uno puede activar el mecanismo para sacar un dulce en particular, pero no es necesariamente éste el que llega:

Lo único cierto es que para obtener un dulce había que sacar otros. Algo semejante sucede con los instantes perdidos; a veces no llega el momento solicitado o llega en compañía de otros; regresa en densidad, 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. (Villoro 16)

En esta comparación se ve que la memoria se presenta como un mecanismo que se activa voluntariamente, como el hecho de poner la moneda de 20 centavos

## El coleccionista de tiempo...

en la máquina de dulces. Sin embargo, una vez iniciado el proceso, el recuerdo que sale ya no depende de quien ha activado el mecanismo, y de hecho nunca se puede estar seguro del recuerdo que se ha obtenido:

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? [...] resulta imposible saber si se trata del recuerdo auténtico o su copia. (16)

Para pensar la memoria como algo en parte voluntario en parte involuntario, es útil tomar el análisis que Giles Deleuze hace de *En busca del tiempo perdido* en su *Proust y los signos*:

Voluntario o involuntario no designan facultades distintas, sino más bien un ejercicio diferente de las mismas facultades [...] cada vez que una facultad adquiere su forma involuntaria, descubre y alcanza su propio límite, se eleva a un ejercicio trascendente, comprende su propia necesidad como su fuerza irremplazable. (182-183)

Para Deleuze la memoria (como el pensamiento o la imaginación) puede ser voluntaria o involuntaria, pero sólo en la involuntaria se puede acceder a la verdad:

Igual ocurre con la memoria: los signos sensibles nos fuerzan a buscar la verdad, pero con ello movilizan una memoria involuntaria [...] sólo un ejercicio contingente mientras se ejercen voluntariamente: entonces lo que percibimos podríamos perfectamente recordarlo, imaginarlo, concebirlo; e inversamente. La percepción no nos da ninguna verdad profunda, ni tampoco la memoria voluntaria, ni el pensamiento voluntario: sólo verdades posibles. Aquí, nada nos fuerza a interpretar algo, nada nos fuerza a descifrar la naturaleza de un signo, nada nos fuerza a sumergirnos como el “nadador que bucea”.

Como vemos, en la novela se plantea que las dos instancias conviven en un mismo momento. Y así como voluntariamente se busca el recuerdo de la mirada del padre frente al espejo del baño cuando se seca y se frota con la toalla rasposa, el que involuntariamente le llega es la mirada de su padre haciendo el amor con su amante Rita. Y es interesante, porque Villoro marca que el recuerdo que surge es un recuerdo transformado, trabajado “por las manías del tiempo, las presiones de los demás instantes que pugnan por salir”. En concordancia con eso, Deleuze plantea que “recordar es crear”:

## Azucena Galettini

Recordar es crear, no crear el recuerdo, sino crear el equivalente espiritual del recuerdo aún demasiado material, crear el punto de vista que vale por todas las asociaciones, el estilo que vale por todas las imágenes. (116)

Y en este sentido el narrador abre la novela como quien va a contar su historia, quien busca el inicio “en mi primer recuerdo”, “con ese rumor empezó mi historia general del mundo” (15). No obstante, los recuerdos se le desordenan, una imagen dispara otra, y aunque los capítulos tienen un recuerdo motor (en el primer capítulo sería el padre y sus conquistas) muchos otros se cuelan: el terremoto, Verónica, Pancho, el vulcanizador (Vulcano): “los productos libremente configurados de la *mémoire involontaire*, en buena parte son imágenes aisladas que se hacen presentes de una manera enigmática” (Benjamin, “Una imagen de Proust” 251).

Ese desorden no es casual, obedece a la cita del principio, al concepto de memoria en la que los recuerdos nunca vienen solos. Pero nos interesa detenernos en la idea de la transformación que genera en un recuerdo la proximidad de otro. Como sostiene Deleuze:

[...] la obra de arte constituye y reconstituye siempre el comienzo del mundo, pero también forma un mundo específico absolutamente diferente de los otros, y envuelve un paisaje y lugares inmatrimales por completo diferentes del lugar de donde los hemos tomado. (115)

De igual manera, el narrador de *Materia dispuesta* trabaja con sus recuerdos, reconstruye su historia con retazos que dispone de otra manera, creando un mundo nuevo, una vida nueva.

Deleuze afirma que recordar es crear porque el recuerdo como proceso involuntario obliga a interpretar a partir del signo que se presenta al sujeto:

[...] crear y recordar no son más que dos aspectos de la misma producción —“interpretar”, “descifrar”, “traducir” son aquí el propio proceso de producción [...] Toda producción parte, pues, de un signo, y supone la profundidad y la oscuridad de lo involuntario. (153)

La manera involuntaria como productora de sentido, de interpretación, que obliga a encontrar una verdad, misma que es más pura que una búsqueda, que un análisis consciente de una situación, porque se da como revelación, como un fogonazo:

## El coleccionista de tiempo...

Las verdades que la inteligencia capta directamente sin dificultad en el mundo de la plena luz tienen algo de menos profundo, de menos *necesario* que las que la vida nos ha comunicado *a pesar nuestro* en una impresión, material porque ha entrado por nuestros sentidos, pero en la que podemos liberar el espíritu. (Proust, citado por Deleuze 180)

Con ese precepto funciona la novela de Villoro, que se abre con la escena de la toalla y sus lados, el lado áspero y el lado suave, y se cierra con la comprensión de ese mismo recuerdo:

Lo vio [a su padre] 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: el lado áspero para quienes construían y se adelantaban al destino; el lado suave para los testigos que recogían las porciones dispersas, rotas. (311)

Pero para que esa *epifanía* pueda darse, para que con ese hecho Mauricio pueda ordenar su vida, saber qué lugar otorgar a su padre y cuál asignarse a sí mismo, ha tenido que transcurrir toda la novela. Se han suscitado mil recuerdos a partir de ése de la toalla; y si se crea sentido, si se les asigna un valor, es porque se los ha estructurado de determinada manera. Es llamativo, si nos detenemos en la última parte de la cita, qué función se asigna Mauricio a sí mismo según su lado de la toalla: el de testigo y el de quien recoge, colecciona.<sup>1</sup>

### Mauricio el coleccionista

De chico, Mauricio colecciona objetos: botones, peines, cerillos, obsidias, etcétera. Su madre bautiza la caja de tesoros de su hijo como su “colección de basuras” y a partir de ese momento él también la llamará así, aun cuando sea su refugio: “yo corría a refugiarme en mi colección de basuras” (48). Sobre el final de la novela, ante la destrucción que genera un terremoto, cuando está ayudando al grupo de rescatistas, Mauricio vuelve a pensar en su colección: por un lado dice que “seleccionaba entre las ricas *basuras*” (311. Énfasis mío) y por otro, los

---

<sup>1</sup> Dado que trabajamos con el texto de Deleuze que analiza a Proust, no podemos dejar de marcar la simetría entre obsesión por entender los dos lados de la toalla y la de analizar los lados de Guermantes y de Swann.

## Azucena Galettini

objetos que rescata de lo que ve son “un botón, una piedra, una obsidiana” que son los objetos que tenía en su colección de niño. En su época de taxista también había asociado su colección de basuras con las vidas de los que pasaban por el taxi.:

[...] comparó esa tarea con su colección de basuras; los tripulantes nocturnos respondían a la característica esencial del desperdicio: estaban sueltos, no alcanzaban a formar un orden, no había un dibujo que articulara sus vidas, personas arrancadas de la red [...] Nada se acumulaba en los taxis, las vidas en tránsito decían lo mismo que su colección de basuras, podían juntarse pero no reunirse, una cantidad sin estadística, que sólo existía desprendida del resto. (243-244)

En esa cita se volverá a ver el tema de lo particular con referencia a un contexto mayor, la idea de “desprender algo del resto”, de ver un suceso dislocado de la serie que hasta ahora, como un signo lingüístico dentro del lenguaje, le daba un determinado valor. Y en realidad eso es lo que hace el narrador de *Materia dispuesta* con los recuerdos: los saca del contexto que en sí les da relación, deja que se agrupen según se disparan en la mente de quien recuerda (“reminiscencias subjetivas” diría Deleuze) y, al poner los recuerdos en relación con otra serie, cambia su valor, como si fuera un signo.

En la novela se opera con los recuerdos como si se tratara de objetos en una colección. Si tomamos la definición de Susan Steward vemos que:

[...] its function [la de la colección] is not the restoration of context of origin but rather the creation of a new context, a context standing in a metaphorical, rather than a contiguous, relation to the world of everyday life. (152)

Así como cuando citamos a Deleuze vimos que la función de la obra de arte era la de tomar el recuerdo para crear un nuevo mundo, articulado de otra manera, de igual forma vemos que la estructura que se busca es la de la colección, pedazos sueltos, carencia de orden o estructura: “los momentos recordados no nos dan noticias de la totalidad como imágenes aisladas conformadas, sino en forma no representativa y disforme, sin determinación y opacamente” (Benjamin, “Una imagen de Proust” 151).

Es interesante para pensar la relación entre recuerdo y colección, el concepto de tiempo que implica esta última: “In the collection, time is not something to be restored to an origin; rather, all time is made simultaneous or synchronous within the collection world” (Steward 151).

## El coleccionista de tiempo...

Esto nos sirve para pensarlo en relación con los recuerdos. Para la mente que recuerda, todos los recuerdos están en un tiempo simultáneo. Hay, obviamente, una cronología, se sabe que algo ocurrió primero, y otra cosa después, pero al evocarlos todos son simultáneos: en el momento que se los actualiza y se los narra todos ocurren al mismo tiempo. Por eso pueden convivir momentos dispares, saltar, por ejemplo, del primer recuerdo del padre bañándose a la escena de verlo hacer el amor con su amante Rita. Temporalmente lejanos, los dos momentos conviven en la evocación, lo que los une en ese caso es la mirada que Mauricio ve en su padre, no porque sea la misma (de hecho no lo es) sino porque una le recuerda, involuntariamente, la otra.

To group objects in a series because they are “the same” is to simultaneously signify their difference. In the collection, the more objects are similar, the more imperative is that we make gestures to distinguish them. (155)

Lo contrario a esa afirmación también se aplica: al ser muy dispares los objetos de una colección, se busca la similitud, el hilo que los ata para que convivan juntos, el orden oculto que transforma una serie de objetos en una colección. En el caso de *Materia dispuesta*, los recuerdos en sí son distintos unos de otros, sin embargo, como en toda colección hay un orden oculto. “The collection is not constructed by its elements; rather, it comes to exist by means of its principle of organization” (155). En su colección, Mauricio no busca una conexión lógica:

En la caja plateada guardaba algunas obsidianas, cerillos, un botón de cobre, otro azul ultramarino, un silbato, lo suficiente para suponer una conexión entre ellos, y para que esa conexión no fuera lógica. (Villoro 39)

Con los recuerdos pareciera ocurrir lo mismo, sin embargo, sí hay una lógica oculta en la acumulación de anécdotas. Si tomamos los dos primeros capítulos, vemos que la estructura de los recuerdos se organiza en torno al padre y sus conquistas. Hay digresiones a otros recuerdos, pero esas desviaciones siguen una lógica: siempre hay enlace entre los recuerdos. Por ejemplo, el cine es lo que permite hablar de la madre: “Dos veces por semana íbamos [el padre y él] al ‘cine’. Mamá detestaba las películas” (18). La actitud calmada de Jesús Guardiola frente a sus mujeres hace pensar a Mauricio sobre los nervios que le genera Verónica: “Mi padre tocaba sin nerviosismo a sus mujeres; en cambio, yo veía con pánico a Verónica” (19) y ante la falta de atracción que le generan las amantes de su padre, vuelve a la imagen de Verónica:

## Azucena Galettini

Comparaba con cuidado a las amantes de mi padre pero no sentía atracción por ellas. Mi idea de la belleza femenina tenía que ver con el sufrimiento. Los ojos de Verónica eran maravillosamente tristes. (23)

De la atracción ideal que siente por ella (“Amaba a Verónica como se ama un estilo”), pasa a Vulcano: “En esa época sólo me gustaba el cuerpo de los hombres [...] ningún cambio en mi formación hubiera impedido que me enamorara del dueño de la vulcanizadora” y del vulcanizador a Pancho: “la fascinación era relevada por el momento en que me preguntaba por ‘Francisco’. Todos le decíamos Pancho” (26), para que, luego, ambos se fundan en una misma anécdota (la *fellatio* que Pancho le hace al vulcanizador). Hay después un corte abrupto, donde se habla de la vida en “Terminal Progreso”,<sup>2</sup> Mauricio encuentra una obsidiana y el llevarla a la casa genera en la madre el recuerdo del terremoto de 1957, con lo cual se abre todo el relato de este acontecimiento.<sup>3</sup>

El padre y las amantes, sin embargo, siempre vuelven. Por ejemplo, cuando se hace un corte y se menciona la ruptura de Mauricio con Pancho para mostrar el intento de acercamiento a Carlos y hablar así de él, se muestra a los dos hermanos para decir que la madre no podía sentirse satisfecha de ellos.<sup>4</sup> Luego se cuenta la dieta a la que la madre intenta someter a Mauricio, para terminar marcando que las amantes del padre lo ayudan a romperla:

En sus diálogos [los de la madre] con el psicólogo se activó un resorte relacionado con mi apetito [...] Me pusieron a dieta de legumbres y pollos hervidos, pero las amantes de mi padre se encargaron de que las mieles y las mayonesas siguieran llegando a mi organismo. (41-42)

Se vuelve así al mundo del padre, de donde la memoria no puede escapar. De hecho, los recuerdos que parecen más dispersos y separados de la serie, reenvían

---

<sup>2</sup> Es un nombre interesante para pensarlo en relación con la cuestión del tiempo. “Terminal” es donde las cosas terminan, habla de cierre, mientras que “progreso” (que es algo que precisamente falta en el lugar) habla de una evolución, de una continuidad en el tiempo.

<sup>3</sup> Mauricio da el supuesto proceso mental de la madre: obsidiana-zona volcánica-terremoto.

<sup>4</sup> Un detalle que cabe destacar es lo que Mauricio marca como su gran diferencia con Carlos (la diferencia que será el origen de todas las otras diferencias) está precisamente en la memoria, misma que Carlos tiene pero él no: la del seno de la madre. “En nuestra evolución hubo algo que nos separó al modo de las toallas [...] A mí me faltó un hermano menor para imponer mi edad y regresar al pezón con la capacidad de morderlo y memorizarlo” (39).



al padre. Como el del granizo, que se conecta con lo anterior por medio de un objeto: la ventana.

Martín tiraba, con obstinada puntería; junto a las manchas de aceite, yo rezaba para que la moneda rompiera el vidrio.

Luego vinieron las lluvias y yo pasé las tardes con la cara untada a mi propia ventana [...] Una de esas tardes en que me pegaba al cristal con abandono de sonámbulo, sentí la mano de Carlos en el hombro. (46-47)

Esta anécdota parecería no tener nada que ver con las aventuras del padre, sin embargo, al cierre se entiende por qué la contó: dar la primera imagen del padre vestido de charro.

Cuando finalmente corrimos la cortina de plástico vimos algo insólito. En la atmósfera insegura, cargada de sombras y vapor, emergió una figura imposible. Era un charro negro, y olía a *Aqua ardens*. (48)<sup>5</sup>

En toda la serie que vimos en el capítulo primero, se evidencia que el padre y sus aventuras son el eje motor. Las desviaciones que hemos marcado no son tales. Todos los recuerdos que no están asociados con el padre surgen de un mismo tema: el deseo (deseo por Verónica, por el vulcanizador, el que despierta Pancho). Si las historias del padre son muestras de lo que es el deseo para Jesús Guardiola, en contraposición, Mauricio parece preguntarse y buscar qué es el deseo para él, como si la figura del padre lo obligara a definirse a sí mismo.

El siguiente capítulo, “Historia de la equis”, continúa más o menos con la misma estructura que el anterior, aunque se sigue más ordenadamente la historia del padre con Rita. Ya en los siguientes capítulos habrá menos desviaciones, se salta menos de recuerdo en recuerdo. “El bello durmiente” es el relato de la visita a Clarita (que incluye a su primera novia, un concurso en una mueblería y la separación de sus padres); “El último safari” es la historia de su fallida visita al teatro Iris, en el que se cuela la historia del tío Roberto y la separación definitiva de los padres.

En “El materialista fantasma”, el padre y sus amores (Roberta en este caso) vuelven a aparecer, y Pancho y su militancia toman protagonismo. En “El jardín regulado” se cuenta la historia del proyecto del padre sobre el jardín y de la

---

<sup>5</sup> Perfume que usa siempre el padre.

## Azucena Galettini

relación de Verónica y Mauricio respecto a la obra, es también la primera vez que se lo obliga a enfrentarse con su futuro y decidir lo que quiere hacer de su vida, Mauricio busca su camino en el teatro. Paralelismo interesante: gran proyecto del padre (que de hecho el mismo Mauricio termina por hundir) búsqueda de un proyecto propio, que queda en la nada. “Las pieles infrarrojas” es la caída definitiva de Jesús Guardiola y la toma de conciencia sobre el lugar que Mauricio y su padre ocupan.

En el ámbito estructural, se podría decir que en el inicio esa máquina voluntaria-involuntaria que es la memoria hace que salgan los recuerdos a borbotones, unidos por un mismo motor (el deseo), principio organizativo que le da sentido a la serie de la colección. Luego los recuerdos se agrupan según un sentido más cronológico, siguen la coherencia del “y después pasó”. No obstante, toda la colección que es la novela se ordena basado en el recuerdo de la toalla que abre y cierra el texto. El principio organizativo que une los recuerdos tiene que ver con esa imagen inicial y final, porque todos los recuerdos apuntan a la construcción de la individualidad de Mauricio frente a su padre. No se pretende afirmar con esto que todo el relato gire en torno al padre, pero como se dice desde la cuarta de forros del libro, *Materia dispuesta* es una novela de iniciación, y toda novela de iniciación marca la creación de la propia identidad, que no puede generarse sino frente a una figura de autoridad. Mauricio también se compara y construye con base en “pares”: Carlos, Pancho, Verónica; pero no es casual que la novela se cierre con la comprensión final del padre y que se asigne su lugar basado en el de él.

Frente a Roberta, Jesús Guardiola se define como “materia dispuesta”, lo que da nombre a la novela. Sin embargo, la verdadera “materia dispuesta” no es el padre, sino el recuerdo del padre, recuerdo que no es único, porque los recuerdos, como plantea el narrador desde el inicio, nunca llegan de a uno, siempre generan una red, un tejido, diría Benjamin: “el papel principal no lo tiene lo que él haya experimentado, sino el tejido de sus recuerdos” (Benjamin, “Una imagen de Proust” 240). La “materia dispuesta” en la novela son los recuerdos que están a *disposición* del narrador para armarlos y desarmarlos, para construir y reconstruir significaciones.

### El imposible tiempo pasado

En el final de la novela, Mauricio opone el papel del constructor con el de testigo (“el lado áspero para quienes construían y se adelantaban al destino; el lado suave para los testigos que recogían las porciones dispersas, rotas” 311). Sin embargo,

aunque él es incapaz de construir en el campo real, sí construye con la evocación de su memoria. Lo llamativo es que, aunque se habla de *materia*, el campo de acción de Mauricio se da en la pura inmaterialidad: en el tiempo. Y de hecho, el tiempo es uno de los grandes temas de *Materia dispuesta*. Lo que se plantea a lo largo de toda la novela es la imposibilidad de recobrar realmente el pasado. Así como el recuerdo que vuelve está alterado por la fricción del tiempo y por la proximidad de los otros recuerdos (y por lo tanto, recuperar el pasado personal es imposible), de igual forma el pasado histórico, la tradición azteca, es irrecuperable. Todo intento de traer el pasado al presente redundará en una transformación inevitable que cancela la fantasía de que se tiene adelante el pasado original. Así ocurre con la arquitectura y los intentos nacionalistas de Jesús Guardiola. El padre de Mauricio elabora grandes discursos sobre el glorioso pasado azteca, sobre la necesidad de volver a las raíces, busca que sus planos “salieran de la historia” (48), sin embargo, a la hora de diseñar, lo que busca es innovar, contradicción que Mauricio niño no llega a entender.

—¡Pinche país de borregos! —se quejaba mi padre—. Lo nuevo los aterra.  
Era difícil entender que quisiera ser “típico” y al mismo tiempo “novedoso”.  
¿Cómo podía esperar que su originalidad fuera representativa? (49)

La búsqueda del pasado es también la búsqueda de lo auténtico, lo “propiamente mexicano” que en realidad es lo mexicano *for export*, así es que se ofrece “una reserva de autenticidad para los turistas” (258) y los actores de Ferreira, que llevan a cabo una obra de teatro “típica” de México y son emblema de la “mexicanidad” no son lo “bastante mexicanos” para los europeos y deben someterse a procesos químicos para estar bien bronceados y así concordar con la imagen que se espera de ellos. Y de hecho, se plantea que la única manera de poder establecer lo nacional, lo auténtico, es por medio de la mirada de los otros, los extranjeros.

Gracias a los extraños, las calles saturadas de horrores podían ser típicas, representativas de algo profundo, que valía la pena por su inasible diferencia [...] los turistas, esos seres de países sin grandes cortesías, sin los cuales sería imposible demostrar que lo nacional era lo auténtico. (245)

El Distrito Federal es una ciudad donde el pasado emerge constantemente, surge desde la geografía misma:

## Azucena Galettini

[...] se reducía al agua castigada de Xochimilco, lo único que quedaba del lago de los aztecas [...] el contacto con el pasado era Xochimilco [...] las anécdotas de mi padre sobre las pirámides hundidas en el subsuelo. Xochimilco era otra prueba del fracaso; en unos años sólo quedaría un ojo de agua que adoraríamos con un altar [...] la ciudad azteca se pudría blandamente en el subsuelo y la ciudad española era arrasada por humos pestilentes. (29, 33, 105)

Y si así como lo planteaba Benjamin “lo sido comparece con el ahora, a la manera del relámpago, en una constelación” (*La dialéctica en suspenso...* 121), el pasado es un fogonazo que está a cada paso en México, un pasado de esplendor desaparecido, aplastado por la dominación, que, a veces, emerge nuevamente, como las aguas del lago. Sin embargo, ese fogonazo efímero, que remite al de la memoria involuntaria, no puede perpetuarse. Intentar hacerlo es condenarse al fracaso, y ése es el problema que se plantea en *Materia dispuesta*: “Era lo que se esperaba del país: ‘una utopía hacia atrás, una reserva del atraso’” (236). El éxito de las conferencias del arquitecto Guardiola ocurre también por eso, por esa necesidad, esa añoranza, que vienen a satisfacer:

[...] el público requería de una reserva de nostalgia, una prueba de que mejorar significaba retroceder; los desafíos nacionales no ameritaban inventos sino recuperaciones; el retorno de los días grandes. (290)

Todo lo que se dice en esas conferencias es imposible, ya que siempre tratar de volver al pasado es transformarlo. Como cuando se quiere recuperar el jardín azteca, lo que en el fondo va a hacerse es transformarlo completamente: “el jardín siguió ahí de milagro, o mejor dicho, porque fue muy bien planeado. Es hora de que le echemos una ayudita, ¿no creen? [...] También las plantas son la nación que queremos” (223).

Aunque según el discurso oficial lo que se quiere hacer es *preservar* el pasado, el proyecto es el de reconstruir, hacer algo medianamente representativo, pero para los turistas.

[...] el parque aludía al esplendor interrumpido por la Conquista y ofrecía una reserva de autenticidad para los turistas [...] 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). (258)

Es el pasado, no obstante, el que detiene al proyecto: se hace un hallazgo arqueológico que obliga a parar la obra. Y aquellos que deberían alegrarse, dado que lo que se buscaba era preservar el pasado azteca, se derrumban. Jesús Guardiola termina teniendo un ataque al corazón, Roberta lo abandona, incapaz de entender que no alcanza con su esfuerzo y energía para la transformación, que el pasado se inmiscuya con el presente y su devenir, y lo detenga: “Para Roberta es muy difícil entender que una piedra azteca detenga todo, después del esfuerzo que ella invirtió” (275).

Aun cuando de ella se haya dicho antes: “En casi todo, el pasado le parecía muy superior al presente” (199).

Benjamin plantea que hay una dialéctica entre pasado y presente: “la de [la relación] de lo sido con el ahora es dialéctica: no es transcurso” (*La dialéctica en suspenso...* 221) y en *Materia dispuesta* esto es evidente. Hay un dialogo constante entre el pasado y el presente. Aunque como se ha dicho antes, el tiempo del recuerdo es eternamente presente, en el recuerdo mismo hay una obsesión constante sobre el tiempo, sobre la imposibilidad de aprehenderlo, de ganarle.

### *Los personajes y el tiempo*

Así como Mauricio colecciona obsidias, que son, a fin de cuentas “cronómetros”,<sup>6</sup> en la novela se marca una preocupación por el paso del tiempo, por la imposibilidad de actuar en el presente al estar atado al pasado. Esto se ve en el fracaso que significan los personajes que viven en un eterno pasado: Clarita, la amiga de su madre; el tío Roberto y la madre de Mauricio.

Clarita Rendón, amiga de la madre de Mauricio y con quien lo mandan a pasar unas vacaciones, vive entre conceptos antiguos con la sola compañía de sus libros. Para ella, el tiempo en el que la gente valía la pena quedó atrás: “la época en que la gente valía la pena (o sea hasta el siglo XVIII)” (101). Es incapaz de interactuar con los otros, excepto de una manera agresiva:

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

---

<sup>6</sup>“Ningún otro mineral tenía una edad tan fácil de calcular: la obsidiana era un *cronómetro absoluto*, su ‘línea de humedad’ permitía leer el tiempo” (44).

## Azucena Galettini

un obstáculo sino una razón para socializar: los demás necesitaban sus adversos saberes. (235)

Aunque forma parte del proyecto de Jesús y gana notoriedad y poder, el proyecto termina en el más absoluto fracaso. Clarita no cree en el futuro y el presente pasa a ser tan solo un momento de subsistencia, previo al fin de las cosas. “Ya verás en el futuro, si es que hay futuro” (101); “el futuro está hipotecado”. Y aunque plantea que “¡Sólo vivimos en el presente!” (102), Clarita no deja de vivir según los preceptos del pasado.

El tío Roberto es la imagen misma del fracaso. De él se dice: “Roberto era puro pasado” (143). Su afiliación a la sociedad teosófica es una muestra de su necesidad de aferrarse al pasado, un intento burdo de recuperar algo que se ha perdido. “Él [Roberto] era un purista que defendía un país arcaico” (143). Pero a la vez, su pasado personal, su visita a África, es una vergüenza que lo persigue, dado que no tuvo el valor de cazar y sólo compró las piezas para traerlas y hacer de cuenta que había tenido éxito:

Hasta entonces, el pasado de Roberto había tenido un aire melancólico, una región perdida, siempre mejor que el presente. Ahora se convertía en una zona persecutoria y ruin, el momento que no dejaría de castigarlo. (168)

De todas formas, sea como ideal perdido o como horror que lo persigue, Roberto no consigue escapar del pasado, sigue atado a él, habitando en él, viviendo en la eterna vergüenza de su cobardía en África, como si nunca hubiese vuelto, como si nunca tuviera la opción de dejar eso atrás y empezar de nuevo.

Cristina, la madre de Mauricio, luego de separarse de su esposo, busca refugio en su pasado de familia tradicionalista, como tratando de borrar el tiempo que pasó casada:

[...] su familia era conservadora [...] Cuando Tranquilino, el hermano mayor de mamá, se refería al país decente en el que alguna vez íbamos a vivir, me maravillaba que en sus labios el futuro se pareciera tanto a una época sin electricidad [...] Mamá no cayó en un fundamentalismo semejante, pero la separación la hizo buscar “lo suyo”, es decir, avanzar hacia el pasado [...] con la religión recuperó un pasado intacto, aún no perturbado por Guardiola. (201)

Lo que se ve en estos tres personajes es la incapacidad de vivir y adaptarse al presente. Se trata de lidiar con él recurriendo al pasado, tratando de revivirlo co-

mo fue en su estado primigenio. Aquí ya no es un fogonazo de pasado que ilumina el presente, no es tampoco un diálogo con él, es su negación, tratar de aplastarlo con el pasado y lograr así reemplazarlo.

Otra tensión respecto al tiempo se ve en el personaje de Verónica, amiga de la infancia de Mauricio. Su vida se suspende después de su accidente cuando aún era niña, debido a que queda en estado de coma del cual no despierta por muchos años, pero el tiempo sigue corriendo, el paralizar la vida no implica poder detenerlo:

¿Oía algo ella? ¿Sentía el reloj de los que estábamos afuera, el tiempo que se iba? [...] —Sigue creciendo [Verónica]. Ayer la medí. Medio centímetro más. Estoy seguro.

Tal vez hubiera preferido que al perder el conocimiento, su hija dejara de crecer. Los dedos cada vez más largos, los zapatos que ya no le quedaban medían la vida que se iba. (46, 25)

A Mauricio le cuesta entender eso, le cuesta comprender la imposibilidad de un tiempo que pasa sin ser vivido, que pasa sin generar recuerdo, sin encarnar en recuerdos.

Nunca fui capaz de darle actualidad; la imaginaba con un rostro de ocho años y un cuerpo conservado con esfuerzo, como una momia inyectada de plásticos perfectos [...] su estatura promedio tenía una naturalidad atroz. Me hubiera impresionado menos un fenómeno, una jorobada, una enana coja, un cuerpo que justificara el encierro y la enfermedad. Alguien tan llena de años faltantes merecía verse de otro modo. (144)

A su vez, la normalidad de Verónica lo desespera, porque si el tiempo que ella ha perdido no le deja mella, entonces para él haber estado despierto no sirvió de nada. El tiempo no lo ha diferenciado, él es un ser común, como cualquier otro.

Eso hablaba peor de Mauricio que de ella. ¿De qué le servía haber estado despierto? En su boleta de calificaciones el número 7 se repetía como un grito de que pertenecía al montón, a la vasta franja de los normales. (145-146)

Lo que en Verónica es un sueño unido a la fatalidad, es buscado en el concurso de “El bello durmiente”, en el cual el participante, *el bello*, debe acostarse durante un mes en el aparador de una mueblería. Si Verónica está condenada a que el

## Azucena Galettini

tiempo le pase sin vivirlo, *el bello* está obligado a abandonarse al paso del tiempo. Ese “dolce far niente” del que habla el presentador es todavía más real de lo que él imagina, porque éste renuncia a su capacidad de actuar en el tiempo, de hacer de ese tiempo algo significativo, y termina consumiéndose. Su vida está marcada sólo por el comer y el ir al baño. La gente y Mauricio mismo lo siguen con fanatismo, aplauden su ir al baño, única acción posible, como un gran acontecimiento. Es interesante pensarlo en relación con el tiempo: una suerte de fanatismo ante la fantasía de que se está estatizando el tiempo, que la pura inacción puede frenarlo, crear una “continuidad” inmutable.

También en Mauricio hay una añoranza por el pasado “los árboles que vio de chico empezaban a valer porque eran los árboles que vio de chico” (275). El pasado es algo que da legitimidad entonces, algo vale por pertenecer al pasado. También se ve en él un deseo más de “haber vivido” que de “vivir”. “No amar sino *haber amado*” (207), “busqué asideros para ese tiempo cuya principal virtud era que ya había ocurrido” (123). Hay en su adolescencia un temor obsesivo ante la muerte, ante el tiempo que se fuga:

¿Para qué preocuparme si no éramos más que el anticipo de nuestras calaveras? [...] un temor mucho más profundo, la certeza que lo perseguía en los últimos meses: el muerto que iba a ser (153, 155).

Mauricio se preocupa por memorizar por el temor a perder, como una manera de ganarle a ese tiempo que siempre se fuga: “cosas que valía la pena memorizar, como si lo más valioso de ellas fuera el temor a perderlas” (254).

Esta obsesión por el pasado, por el tiempo al que no se puede vencer, se quiebra en Mauricio en el cierre de la novela, porque es capaz de preocuparse por el *instante*: “lentamente, como si debiera atesorar el instante” y aparece entonces la primera referencia a pensar en el futuro: “a lo que empieza a ser distinto, futuro, definitivamente real” (311).

Hay también un juego con el tiempo cíclico, típico de la cosmovisión azteca. Por un lado, por el terremoto que da comienzo a una nueva era: el del nacimiento de Mauricio en 1957, y el del cierre de la novela: vuelta un principio, pero a la vez un momento completamente distinto. Por otro lado, la salida del sol (“Amanecía en la calle, amanecían de nuevo” [311]) que podría tomarse como una sutil referencia al mito del sol de los aztecas que necesitaban, por medio del sacrificio humano, garantizar que volviera a amanecer, que hubiera un nuevo día. Pero ese



nuevo inicio está asociado a la idea de futuro, y a la vez, el cierre de la novela como el de los recuerdos, el cierre del pasado para la búsqueda de un futuro.

### MAURICIO, EL TESTIGO

Mauricio es siempre el espectador, el testigo de la vida de los otros. Es el testigo de las aventuras del padre, del accidente de Verónica (“el accidente se produjo ante mis ojos” [24]), de lo que hace la amante de su padre, Rita, cuando su padre no está, que le dice: “—No has visto nada— me dijo, justo cuando empezaba a preguntarme por qué me dejaba ver todo” (78). Es el testigo de las lecciones de manejo de su madre: “Si durante años su padre usó a Mauricio para que su esposa no sospechara de él, su madre lo usó para que sus amigas no sospecharan de sí mismas” (151). Y el confidente de las aventuras de Pancho:

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

Pero a diferencia suya, Pancho siempre es protagonista: “incluso como testigo Pancho se sentía protagonista” (300).

Verónica elige a Mauricio como testigo de lo que pasa en el parque que están construyendo: “Toma, tienes que ser testigo” (257)<sup>7</sup> y el mismo Mauricio se reconoce como tal ante el padre: “¿La venganza final del testigo?” (263).

No es casual, entonces, que se vuelva “videoasta”: toda su vida lo ha sido, sólo que, en lugar de tener una cámara al hombro, es su memoria la que funciona como un registro de las vidas ajenas. Mauricio vive su vida como un eterno documentalista. Su visión respecto al video es igual a como funcionan los recuerdos y la memoria: “cazar imágenes significaba recoger desechos y borrar sus vínculos” (257). Sin embargo, su labor como documentalista es precisamente la de descubrir lo que une, lo que conecta los diferentes hechos:

Las conexiones secretas de lo real trataban de exorcizarse con los nombres de “suerte”, “azar”, “casualidad”, “chiripa”, y la misión profunda del documentalista consistía en descubrir las conectivas, los vínculos sutiles. (279)

---

<sup>7</sup> Curiosa la elección de la forma verbal: “tienes que”, como si Mauricio no hubiera sido un testigo toda su vida.

## Azucena Galettini

Volvemos, entonces, a la idea de Deleuze sobre la memoria y el proceso de interpretación que conlleva. Se es testigo, pero no es una actitud pasiva de sólo registrar, porque se construye con eso que se observa. Aquí “testigo” se usa en todo el sentido de la palabra: el que observa pero también el que da *testimonio*. Giorgio Agamben da la definición de testigo en *Lo que queda de Auschwitz*:

En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término “testigo”, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en *condiciones de ofrecer testimonio sobre él*. (15. Énfasis mío)

Toda la novela es, en sí, el testimonio de lo que Mauricio ha presenciado. Y aquí memoria y testimonio se unen, porque testimoniar es, a fin de cuentas, una operación de la memoria, dar cuenta de lo que se ha vivido. Y a la vez, si volvemos a la cita del final sobre el lado suave de la toalla, vemos que ser testigo y recolector es la misma cosa. Mauricio recolecta (y colecciona) los momentos de la vida ajena y propia, momentos dispersos que como un documentalista buscará interpretar. Ya en la mitad de la novela ha tenido una aproximación a eso:

[...] 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 suprema melanina, 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. (188)

La vida es, en efecto, un signo a ser descifrado, como planteaba Deleuze, hay una ley profunda que ordena esos hechos dispares y que se le escapa a Mauricio: “para atrapar las claves inertes que definen una vida” (234). A su vez, Mauricio es consciente de que la memoria, el guardar un recuerdo y volver a él,

permite asignarle un valor, un significado para el signo: “Fue un momento de significación futura, que Mauricio iba a repasar incontables veces hasta cargarlo de sentido” (202).

Mauricio, desde el comienzo de la novela, es el testigo de su padre, y esta función de ser el que observa se va afianzando a medida que crece, lo que se evidencia en el cambio de la voz narrativa. Hay primero una escisión en el capítulo “El último safari” que se marca por medio de la alternancia entre primera y tercera persona. Esa alternancia se explica en el texto. Tiene que ver con los procesos psíquicos del personaje:

El futuro le parecía un sitio ajeno, como si ser “al fin él” fuese una suplantación, un disfraz para borrar me, para abandonar mis hormigas, mis cuadernos forrados de hule mordisqueado, mis noches de sonámbulo, mi imposibilidad de ganar la carrera o encontrar el escondite, mi temor sin freno a lo que de veras me gustaba.

*Mauricio* pensó en la virginidad. Yo pensé en la moneda que Martín arrojaba a la ventana de Verónica. *Ambos* asentimos [...] muchas de las cosas que me gustaban empezaban a ser detestadas por Mauricio [...] Mauricio era remilgoso y me sorprendía que crecer fuese adoptar sus fragilidades.

Mauricio no se decidía a desprenderse; se limitaba a despreciar mi pericia para hurgar en la nariz.

Pero Mauricio llegaba a mí como una peste que todo lo cuestiona. (130, 139, 148-149. Énfasis mío)

Sin embargo, el adoptar la tercera persona también marca que el narrador se distancia de sí mismo; pasa a verse, a ser espectador de sus propias acciones. Es *aquel que se sitúa como un tercero*, en la definición de Agamben. Si en la primera parte de la novela Mauricio era el testigo de las andanzas de su padre y de la vida de los demás, al menos el narrador en primera anclaba el texto en él. Era quien controlaba el relato, el que operaba el aparato de memoria para ir contando su historia. La adopción de la tercera persona a partir de “El materialista fantasma” marca una distancia. Aunque el punto de vista sigue estando en Mauricio, ya no tiene ningún control sobre lo que se narra, deja de ser centro motor de lo que se cuenta. Esto no quiere decir que deje de ser protagonista, todas las historias siguen girando en función de él, pero al ser una tercera persona se genera una distancia respecto al lector y lo narrado. También se pierde, en parte, ese juego inicial con la memoria, esa sensación de que todo lo que leemos son los recuerdos que salen de la memoria del narrador como caramelos de una máquina.

## Azucena Galettini

La escisión no es en sí extraña. Más allá de la explicación psicológica del paso a la adultez y el fin de la infancia, el trabajo constante sobre la memoria implica, necesariamente, forzar la conciencia del *yo*, ya que cada recuerdo evoca a un distinto *yo*, como plantea Deleuze: “escoger un determinado *yo* que haremos vivir o revivir entre todos los *yos* posibles” (133).

La tensión que se genera entre quien recuerda y el *yo* del recuerdo, que se actualiza cada vez que hay una evocación, vuelve complejo el sostener la primera persona.<sup>8</sup> Difícil afirmar *yo* cuando no se sabe de qué *yo* se está hablando. Y en este sentido, el pasaje a la tercera persona no es sólo un distanciamiento, Mauricio pasa también a ser él mismo un recuerdo. Si en la primera parte, al recordar su infancia se actualizaba al *yo-niño*, volvía a ser el chico que fue, el que dice “rompido” y no “roto”,<sup>9</sup> la adopción de la tercera persona implica la renuncia a la actualización del *yo*. Mauricio pasa a mirar al Mauricio que fue, a recordarlo pero desde la distancia, sin volver a ser él porque, precisamente, la reflexión que se presenta en la novela es la incapacidad de recuperar realmente el pasado. Recordar es siempre modificar, porque, inexorablemente, el trabajo de la memoria modifica, en la evocación, esa “materia dispuesta” que son los recuerdos.

### OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

Benjamin, Walter. “Una imagen de Proust”. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta, 1986.

\_\_\_\_\_. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: Arca-lom, 1994.

---

<sup>8</sup>No se pretende afirmar que ningún texto que reflexione sobre la memoria pueda estar en primera persona. Todo *En busca del tiempo perdido* está en primera persona, pero allí hay un análisis constante de los diferentes *yo* que conviven y su transformación. Como cuando el narrador reflexiona que ya ha pasado el dolor por la muerte de Albertine, porque aquel que sufrió es otro, un otro que le ha contado al nuevo *yo* de su dolor, pero el nuevo *yo* no lo siente como propio.

<sup>9</sup>“regresar a esa zona rota, mejor: rompida” (169).

**El coleccionista de tiempo...**

- Deleuze, Giles. *Proust y los signos*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Steward, Susan, comp. *On longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham/Londres: Duke University Press, 1993.
- Villoro, Juan. *Materia dispuesta*. México: Alfaguara, 1997.

D. R. © Azucena Galettini, México, D. F., julio–diciembre, 2008.

RECEPCIÓN: Agosto de 2008

ACEPTACIÓN: Marzo de 2009