

## ***El disparo de argón, de Juan Villoro: la ciudad bajo la tormenta***

Elisa T. DI BIASE<sup>1</sup>  
Instituto de Investigaciones Filológicas  
Universidad Nacional Autónoma de México

Recibido: 22/07/2015  
Modificado: 10/07/2016  
Aceptado: 01/09/2016

### **Resumen**

En la dimensión imaginaria del espacio de la Ciudad de México pesan mucho las imágenes materiales, en el sentido que Gaston Bachelard otorga al término; es decir, que las figuraciones de los cuatro elementos articulan profundamente gran parte de la identidad de esta hipermetrópolis. Juan Villoro, uno de los escritores contemporáneos más ligado a la capital mexicana, intuye esta dimensión material de la urbe notablemente. Su primera novela, *El disparo de argón*, es muy significativa tanto en el sentido espacial como en el material. Materia, espacio urbano y trama urden un tejido indisoluble. En este artículo exploro detalladamente el papel del agua y de la lluvia en dicha obra, sus fuertes lazos tanto con la subjetividad del personaje principal, como con la construcción de los escenarios y la narración misma.

**Palabras clave:** Juan Villoro, *El disparo de argón*, Ciudad de México, espacio, literatura.

**Title:** *El disparo de argón* by Juan Villoro: The City under the Storm

### **Abstract**

"Material images" –the way Gaston Bachelard understands them– constitute a very relevant side of the imaginary aspect of Mexico City; that is to say that images of the four elements profoundly articulate this hypermetropolis' identity. Juan Villoro, one of the contemporary writers who is most strongly linked to the Mexican capital, significantly senses this dimension of the city. His first novel, *El disparo de argón*, clearly illustrates this intuition. In this book, matter, urban space and plot are neatly interwoven. Throughout this study, I explore both the role of water and rain in this work and their strong ties to both the main character's subjectivity and the construction of the scenarios and the narrative itself.

**Keywords:** Juan Villoro, *El disparo de argón*, Mexico City, space, literature.

---

<sup>1</sup> Becaria del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM.

La Ciudad de México posee un magnetismo innegable que pareciera, a primera vista, provenir de su desmesura, de su inmensa variedad y su colorido, del perenne caos que la habita y la construye. Pero el hechizo que ejerce esta urbe y que tan bien perciben muchos autores que la vuelven protagonista de sus obras viene de razones muy profundas. El abigarramiento que se aprecia en ella, en sus calles, no es únicamente de población, edificios y vehículos, ni siquiera se trata solo de capas de tiempo superponiéndose, sino, claramente, es una acumulación de significantes y significados en continuo movimiento, en un hervidero quizás más vertiginoso que el de su transporte público.

Uno de los recorridos más significativos que pueden realizarse por una ciudad es la lectura de autores en cuyos textos esta represente no un simple telón de fondo, sino un sistema de signos que constantemente interactúe con los personajes o, incluso, sea un personaje más. En estos textos, quien busque encontrarse con la dimensión imaginaria del espacio ciudadano, tendrá que concentrarse, más que en la búsqueda de hitos urbanos, como los llamaría Kevin Lynch, en el hallazgo de símbolos e imágenes recurrentes. Para un paseante literario ávido de descubrir el espacio que recorre, es preciso seguir de cerca el razonamiento que Pierre Sansot se plantea con respecto a la naturaleza de los lugares: "A la embarazosa pregunta: '¿Cuál es la esencia de un lugar?' habría que sustituirla frecuentemente con otra pregunta: '¿Qué se puede soñar ahí?'" (Sansot 2004: 38)<sup>2</sup>.

En el recorrido por la Ciudad de México y sus imágenes, muy pronto se vuelve evidente la abrumadora cantidad de representaciones literarias vinculadas con los cuatro elementos (agua, fuego, aire y tierra). Resulta por lo menos extravagante que este hilo conductor tenga muy poco que ver con la ciudad hipermoderna y mucho más con la base originaria de la urbe: su mito fundacional y la materia más esencial y primordialmente simbólica. Da la impresión de que esta megalópolis latinoamericana, para mantenerse una misma en su plasticidad, mirara siempre hacia sus raíces y las actualizara constantemente en su realidad enloquecida.

Dadas las circunstancias geológicas, geográficas y ecológicas de la urbe, nada parece más justificable. Asentada sobre una inmensa laguna y decenas de ríos, sembrada y rodeada de volcanes y montañas,

---

<sup>2</sup> "À la question assez embarrassante: 'Quelle est l'essence d'un lieu?' il faudrait souvent substituer une autre question: 'Qu'en peut-on rêver?'" La traducción es mía.

atravesada por fallas geológicas y a una altura de 2300 metros sobre el nivel del mar, la Ciudad de México tiene mucho que contar sobre su existencia con y en contra de estas condiciones. No obstante, debemos considerar que los cuatro elementos constituyen una parte innegable de la historia natural y cultural de cualquier civilización, incluso hasta nuestros días. En palabras de Gernot y Hartmut Böhme,

Fuego, agua, tierra, aire hubo y seguirá habiendo siempre; y hasta la fecha no se puede concebir una cultura que salga adelante sin hacer referencia, en el fondo de su estructura –en lo simbólico, en la praxis cotidiana y en lo técnico-científico–, a los elementos. Los elementos *son* lo que son, y, al mismo tiempo, aquello en lo que *se convierten*. Su historicidad vale para las formas filosóficas, culturales y prácticas en que, en un aspecto histórico-cultural, son pensados: qué son, el hecho de ser, justamente cuatro, cómo se relacionan unos con otros, en qué sentido son "elementales". Los elementos son acuñaciones culturales, sin ser, no obstante, entiéndase bien, algo de lo que uno pudiera apropiarse del todo. (Böhme y Böhme 1998: 15-18)

Desde el principio de la civilización, el ser humano se ha reconocido por medio de la interpretación de lo *otro*. Los elementos, en este sentido, no han servido únicamente como espejos atemporales, sino históricos. Cada cultura, en sus diferentes períodos, se ha descubierto reflejada en la tierra, el agua, el aire y el fuego. A través de los elementos, el hombre ha percibido tanto el poder de su hábitat, de la naturaleza, como su propia fuerza. Cuando no le son propicios, crean escenarios –verdaderas catástrofes– en los que el hombre ha tenido que probar su valor y su calidad de héroe trágico. En la actualidad, por añadidura, la crisis ambiental y el deterioro ecológico producen nuevas maneras en las que estas cuatro esencias conservan su potencia significativa.

Si bien los estudios sobre los imaginarios urbanos han conquistado su lugar en el marco de las aproximaciones a la ciudad gracias a que han conseguido superar gran cantidad de las limitaciones que presentan los análisis simplemente descriptivos, continúan ostentando, para algunos, una serie de dificultades metodológicas. Dado que nuestro acercamiento al espacio urbano es principalmente de índole literaria, en otras palabras, que se encuentra apartado de los datos duros de las estadísticas y las encuestas y más cercano a la geocrítica, es decir, al estudio de los vasos comunicantes entre representación y realidad urbana, recorreremos las imágenes de la Ciudad de México con ojos

inquisitivos y formularemos preguntas, pero no confundiremos esta postura de investigación con el discurso científico, pretendiendo objetivar los elementos de nuestro estudio, que poseen una naturaleza más sutil. En cambio, nos serviremos de la filosofía de la experiencia y del conocimiento subjetivo e intersubjetivo y, por lo tanto, recurriremos, entre otras, a la riquísima y paradigmática obra de Gaston Bachelard en torno al espacio y a la alquimia imaginaria de los cuatro elementos. Bachelard cataloga las potencias imaginantes de nuestro espíritu según dos ejes primordiales en torno a los que pueden desenvolverse:

[...] podríamos distinguir dos imaginaciones: una imaginación que alimenta la causa formal y una imaginación que alimenta la causa material o, más brevemente, la *imaginación formal* y la *imaginación material*.

[...] Es necesario que una causa sentimental, íntima, se convierta en una causa formal para que la obra tenga la variedad del verbo, la vida cambiante de la luz. Pero además de las imágenes de la forma, evocadas tan a menudo por los psicólogos de la imaginación, existen –lo vamos a demostrar– imágenes directas de la materia.

La vista las nombra, pero la mano las conoce. Una alegría dinámica las maneja, las amasa, las aligera. Soñamos esas imágenes de la materia, sustancialmente, íntimamente, apartando las formas, las formas percederas, las vanas imágenes, el devenir de las superficies. Tienen un peso y tienen un corazón. (Bachelard 2011: 7-8)

No debemos obviar, sin embargo, que estas dos categorías de imágenes –formal y material– no se presentan de manera independiente. La materia no es completamente informe sino en el Caos que precede a la ordenación del Cosmos; una vez enclavada en el espacio y en el tiempo, toda sustancia –sin importar la profundidad de sus raíces oníricas– toma una forma. Por otra parte, cualquier imagen, por más insustancial y formal que nos parezca, retiene cierta profundidad material, alguna densidad, una simiente.

En el contexto de las imágenes literarias de la ciudad, hay que considerar que esa forma en la que encarna la imagen material se crea en el espacio de la urbe y hace alianza con esta última y con sus dinámicas profundas.

El enorme conjunto de las imágenes materiales de la Ciudad de México contemporánea es un campo de investigación igual de desmesurado que la propia urbe. Por esta razón y con el fin de arrojar más luz tanto sobre la fertilidad de este tipo de estudio como sobre la

metrópoli y su literatura, me interesa –en este breve espacio– concentrarme en un autor particularmente significativo, en una sola de sus obras y exclusivamente en el elemento del agua.

La relación que Juan Villoro sostiene con la Ciudad de México es, sin duda, inédita. El escritor mexicano ejerce con viveza el oficio de cronista. Esto le ha dado a su literatura una frescura que el lector agradece y una dosis de realidad tangible y honesta, despojada de estereotipos y de aquella voluntad auto-folklorizante tan frecuente en el arte y la literatura mexicanos posteriores a la Revolución.

La mirada de Villoro es afilada, irónica y desmitificadora; sin embargo, al mismo tiempo, es profundamente material en el sentido que Gaston Bachelard emplea del término; es decir, hace de toda materia que la sustenta una fuente de imágenes profundas; el narrador recurre a los símbolos imperecederos de la materia y los regenera de formas inéditas. Pocas escrituras hay ligadas de manera más fundamental a los elementos que la suya. Ya Ryan Long había señalado, si bien de paso, la similaridad –en ocasiones deliberada– de las preocupaciones de Juan Villoro y Gaston Bachelard (Long 2011: 309).

La obra del autor mexicano es, además, hondamente humana y, justamente a partir de hacer de sus personajes figuras falibles y endebles, llenas de defectos y debilidades, las engrandece de otra manera, dotándolas de una aguda realidad. Incluso su visión del erotismo se encuentra vinculada a los polos de la materia y la imperfección. Las mujeres protagonistas en la obra de Villoro siempre tienen cuerpos tremendamente presentes y dotados –se puede decir así, como si carecer fuera realmente gozar de algo– de defectos tan exquisitos como un olor quirúrgico, unas uñas perennemente sucias, una cicatriz en el muslo o una leve asimetría dental. La Ciudad de México es curiosamente parecida a estas mujeres. Una urbe que seduce con una materialidad, con un cuerpo, abrumadoramente presentes y que no coinciden en manera alguna con la imagen de la ciudad ideal, sino que nos mira desde atrás de unos lentes para la miopía y nos sonrío con una encantadora falta de ortodoncia.

En cuanto al agua y el clima en la obra de este autor, están vinculados de manera profunda con el tejido literario. Así, aparecerán algunos personajes marcados con el sino de la lluvia o la identidad del agua y, durante algunos relatos, el fluir de este elemento, su aparición tempestuosa, señalarán los puntos álgidos de la historia como si acompañasen a los personajes en su transcurrir.

*El disparo de Argón*, la primera novela de Villoro, publicada en 1991, al igual que todas las buenas obras literarias –y en general, piezas de arte–, como diría Julio Cortázar, puede ser equiparada a una máquina de interpretaciones. Esto quiere decir que posee muy diversos niveles significativos y una cantidad de lecturas considerable, sin contar que está escrita en un lenguaje ágil y limpio, dotado de una fina ironía.

En síntesis, dos temas la articulan: la mirada y la ciudad. El espacio es un elemento central en esta obra, pues se desenvuelve como una serie de muñecas rusas que se contienen, se reflejan y se comunican entre sí. La ciudad se vierte con sus significaciones en el inventado barrio de San Lorenzo que, a su vez, se refleja en la clínica de ojos del Dr. Suárez, edificio plagado de símbolos que sirve de vértice a las acciones y los espacios. El doctor Antonio Suárez, que habría sido discípulo del célebre doctor Barraquer, en Barcelona, ha creado esta clínica que imita en su estructura a la existente clínica oftalmológica catalana y la ha enclavado en un barrio que, aunque no existe en realidad –no será la única vez que Villoro invente una zona de la ciudad con el fin de reflejar mejor la serie de rasgos que le interesa retratar–, es típico de la Ciudad de México tanto en su constitución como en sus dinámicas.

La historia está contada desde el punto de vista de Fernando Balmes, alumno de Suárez y nativo del barrio de San Lorenzo, zona con la que se identifica plenamente y que jamás ha abandonado a lo largo de su historia, ya sea recorriéndola como mensajero en bicicleta durante su adolescencia o trabajando posteriormente en el hospital de ojos que habría tomado mucho del protagonismo de la vida del lugar. La trama se desarrolla –con algunas retrospectivas– cuando Balmes tiene alrededor de 35 años y es un médico oftalmólogo soltero, no muy atractivo, con un puesto mediano en el hospital y envuelto en una relación amorosa ocasional insignificante. Nada llamativo sucede en la vida de Balmes y, a decir verdad, tampoco él aspira a nada en particular. Como muchos de los protagonistas de Villoro, este médico se aleja del prototipo del héroe y está instalado en una confortable mediocridad. Sin embargo, pronto nos damos cuenta de que posee una capacidad de observación y una sensibilidad notables y de que sus defectos acentúan su condición profundamente humana.

Si el edificio levantado por Suárez –digno de un estudio aparte–, cuajado de símbolos esotéricos como si se tratara de un código egipcio, pretende servir a la salud de la visión, pronto se evidencia que dentro

de él suceden cosas muy diversas. Balmes, junto con otros dos médicos, Sara y Lánder, descubre una confabulación que involucra la venta ilegal de ojos y a Iniesta, un médico sui géneris que, además de dedicarse a la medicina, extiende sus actividades a negocios aledaños de mayor a menor legitimidad. Este personaje resulta una encarnación caricaturesca del carácter de la Ciudad de México, una urbe donde el tráfico de órganos es una de las muchísimas categorías de la economía informal. En medio de estos sucesos, Suárez no puede ser localizado; el gran mago de la vista y de las secciones de sociales de los diarios se ha vuelto imperceptible. Balmes, con su inmensa capacidad de observación, es quien debe buscar el hilo que lleve hasta su maestro en medio de una serie de tramas y enredos de intereses cuyos motores auténticos le es imposible ver. El verdadero enemigo no se materializa jamás, y hasta los personajes de la novela llegan solo las consecuencias –a veces terribles, como el propio asesinato de Iniesta– de los hilos que mueve un adversario invisible. Nada es lo que parece y, aunque todo lo que pasa frente a los ojos de Balmes se somete al rigor del oftalmólogo, la extraña presencia de Mónica, una mujer frágil y misteriosa, de una belleza parca y un tanto enferma, turba su visión y lo inquieta hasta límites insospechados, sometiéndolo a una dinámica amorosa al borde del abismo en la cual la persona que ama podría ser parte de las conjuras que lo rodean o, incluso, cómplice de quien quiere matarlo.

En su búsqueda de Suárez, Balmes descubre al fin que el director del hospital se ha retirado de la vista pública porque se está quedando ciego y no quiere que nadie lo sepa. Suárez elige a Balmes para realizarle la operación que podría –o no– devolverle la capacidad de ver. Esta operación, hecha con un disparo de argón, da título a la novela porque representa el momento en el que Fernando Balmes toma en sus manos su propio destino y el curso de la trama y decide, con la precisión de su pulso, oponerse a las mafias que quieren impedir que devuelva a Suárez al hospital y lo amenazan con asesinarlo si lo hace. También implica un momento en el que toma posesión de un destino heroico y sale de su mediocridad habitual. El final de la obra se decide con la suerte. La operación es un éxito, pero Balmes se topa con Julián, un viejo rival amoroso de su adolescencia que resulta formar parte de la mafia que lo amenaza, sobre un puente que lo sacará real y simbólicamente del barrio y lo llevará a unas vacaciones al lado de Mónica. Este personaje, que agoniza de alguna enfermedad crónica derivada de su mala vida, intenta matarlo. El primer tiro apenas le roza

una pierna, el segundo resulta un intento completamente fallido y, para la tercera tentativa, ya no había balas. Balmes, dudando a qué destino incierto puede llevarlo Mónica, pero en una reafirmación de su pasión y del vínculo amor-muerte que tanto gusta a Villoro, cruza el puente hacia ella y fuera de la zona de la ciudad que hasta entonces había contenido su identidad, va más allá de sí.

Como podemos observar, la estructura esencial de la trama coincide con la de una novela negra; sin embargo va más allá. Aunque la obra ostenta una capacidad singular para plasmar conflictos morales, sociales y colectivos de la ciudad en la que se desenvuelve, la resolución del caso enigmático que se plantea queda en segundo plano comparada con la toma de poder sobre sí mismo que realiza Fernando Balmes y la mentalidad analítica del detective queda opacada por la afirmación de una realidad sustancialmente impenetrable. En palabras de Ignacio Padilla,

El disfraz de lo policiaco (lugares comunes de la droga, el tráfico de órganos, los sicarios y los asesinatos) sirve de gancho ideal; queda la puerta abierta a un viaje intenso por el quehacer de esta clínica, de esta ciudad, de este mundo de observadores y observados, de ciegos visionarios. [...] El drama policiaco se ha convertido en una enorme fábula del mundo, en una Visión, con mayúscula. No importa aquí descubrir al asesino, sino respetar el misterio. (Padilla 2011: 90)

La ciudad, por su parte, no es solamente el escenario de la obra sino que, incluso, toma parte en la historia como la coprotagonista de Balmes. Todo sucede en ella y a través de ella, lleva sus signos y se mueve a su ritmo. La novela abre con una descripción del ambiente caótico y decadente, vital y colorido de la urbe y, poco a poco, la narración nos adentra cada vez más en la personalidad de esta ciudad. Por supuesto, el agua –si bien no da cuenta de la totalidad de la novela y sus significados– es un factor muy importante en el acabado del retrato. Ya en las primeras páginas, en una descripción del barrio de San Lorenzo, se hace evidente la nostalgia por el agua perdida tan característica de esta megalópolis que tuvo una gigantesca superficie lacustre, más de setenta afluentes, y ahora está completamente seca:

La vida sin veleros es perfectamente tolerable para alguien de San Lorenzo. A veces paseo por nuestras calles, me llega un viento fresco y pienso en un flujo bueno y oculto, como un río inasequible. Aquí el agua



es cosa de la imaginación y hemos pasado una Semana Santa con los grifos secos. (Villoro 2005a: 50)

San Lorenzo, a pesar de ser un barrio inventado o quizá exactamente por eso, tiene los mismos problemas que muchos barrios del Distrito Federal. Muchas colonias pasan días e incluso semanas sin agua. Esta sequía y el desabastecimiento resultan muy paradójicos para una ciudad que fue fundada sobre un lago. En el imaginario de Balmes, que es la voz que narra, un río es un flujo bueno que llega hasta él y todos los habitantes de San Lorenzo solo a través de un vago aroma húmedo y de la imaginación. El río, aunque muchos de ellos estén ahí enterrados, escondidos apenas de la vista de los habitantes de la urbe, es inalcanzable, una utopía. Y sin embargo, la imagen de los veleros hace recuperar a la Ciudad de México, de pronto, su cualidad lacustre, al menos en la imaginación.

La nostalgia del líquido vital es, sin duda, una de las obsesiones de la literatura de la Ciudad de México. Villoro no escapa de ella y tampoco de la visión del agua que está ahí sin estar, en la fantasmagoría. Este fragmento de un ensayo del escritor mexicano me parece particularmente ilustrativo al respecto:

De Tenochtitlan al Distrito Federal: un palimpsesto mil veces corregido, borradores que ya olvidaron su modelo original y jamás darán una versión definitiva. La villa flotante de los aztecas, la retícula soñada por el virrey de Mendoza, las avenidas promovidas por el regente Uruchurtu, los tianguis infinitos que rodean los heterogéneos rascacielos de la posmodernidad, integran un paisaje donde las épocas se combinan sin cancelarse. La misma corteza terrestre contradice el tiempo. De acuerdo con el sismólogo Cinna Lomntiz, el 19 de septiembre de 1985 la ciudad de México se comportó como un lago: el terremoto desconcertó a los especialistas porque sus ondas se desplazaron a manera de olas. Desde el punto de vista sismológico, la ciudad debe ser estudiada como una cuenca de agua. Nuestros coches viajan sobre un lago implícito. (Villoro 2002a)

Además de darnos un retrato de la naturaleza caótica y extrañamente acumulativa de la Ciudad de México –ningún tiempo se anula en ella y todos conviven absorbiéndose y repeliéndose–, el autor nos muestra su asombro ante el hecho de que durante el terremoto del 85 la ciudad se haya comportado como un lago porque este comportamiento, científicamente medible, comprueba la intuición de

muchos capitalinos: que se mueven sobre un lago implícito. La geografía implícita de las ciudades es un asunto que frecuentemente invade la imaginación de Juan Villoro, quizás porque la geografía original de su propia ciudad ha sido devastada y de ella solo quedan la realidad soterrada y la imaginación. México es una laguna fantasmal, que sobrevive en cada calle a pesar de haber sido borrada. Un poco más adelante en la novela esta condición se agudiza:

La plática me dejó un aire de embarcaciones y desastres frescos. Bien mirado, San Lorenzo tiene mucho de isla; la ciudad nos rodea como una marea sucia y movediza; México, de más está decirlo, es de las pocas ciudades donde es posible perderse, perderse en serio, para siempre. Tal vez conozco tan bien el barrio por un rechazo a los infinitos barrios que lo circundan. (Villoro 2005a: 53)

Nos damos cuenta en el párrafo citado de que la condición imaginariamente acuática de la urbe tiene dos vertientes metafóricas. En primer lugar, se encuentra, en efecto, la inmensa laguna desaparecida, pero hay algo más: los desastres ciudadanos y la "sucia marea" de sus movimientos. México es de las pocas ciudades donde uno puede perderse de verdad y definitivamente gracias a su inmensidad y lo intrincado de su caos. En este sentido también es como el mar, monstruosa y revuelta. San Lorenzo aparece rodeado de un océano tormentoso y desconocido. En un juego entre la narrativa y el ensayo que caracteriza la escritura de Villoro, lo narrado forma parte de la reflexión y la reflexión cristaliza a través de la narración. Todo está comunicado. Así, la misma idea reflejada en esta imagen la encontramos desarrollada y elaborada en un ensayo titulado "El vértigo horizontal. La ciudad de México como texto" que pretende, precisamente, dar un punto de partida para la lectura de esta urbe:

A partir de la segunda mitad del siglo, predomina una metáfora horizontal: la ciudad como océano, como infinita zona de traslado. Las metrópolis de hoy enfrentan problemas superiores a los incipientes laberintos en los que Walter Benjamin buscaba perderse en forma propositiva (la desorientación aún no era la norma en las ciudades). Por ello, su mayor misterio es que funcionen. Los estragos que causan son tantos, y su modo de operación tan misterioso, que resulta inútil denostarlas como un todo corruptor. Conocemos, fatalmente, las posibilidades babilónicas de cualquier barrio e ignoramos el dibujo de

conjunto (en el año 2002 Tokio o México son en tal medida inabarcables que descalifican los afanes totalizadores). [...]

¿Qué distingue al D.F. de otros océanos? Nada lo define mejor que la noción de postapocalipsis, a la que se ha referido Carlos Monsiváis. Entre el vapor de los tamales y los gritos de los vendedores ambulantes, se cierne la certeza de que ningún daño es para nosotros. Nuestra mejor forma de combatir el drama consiste en replegarlo a un pasado en el que ya ocurrió. Este peculiar engaño colectivo permite pensar que estamos más allá del apocalipsis: somos el resultado y no la causa de los males. Los signos de peligro nos rodean pero no son para nosotros porque ya sobrevivimos de milagro. Imposible rastrear la radiación nuclear, el seísmo de diez grados o la epidemia que nos dejó así. Lo decisivo es que estamos del otro lado de la desgracia. Diferir la tragedia hacia un impreciso pasado es nuestra habitual terapia. De ahí la vitalidad de un sitio amenazado, que desafía a la razón y a la ecología. (Villoro 2002b)

En el primer fragmento citado, Villoro habla de manera general de las ciudades posmodernas como zonas de traslado más que como "lugares" en sí. Sin embargo, se refiere sobre todo a las megalópolis, como Tokio o la Ciudad de México, que resisten cualquier intento de ser consideradas una unidad indivisible y se extienden como océanos. En realidad, en estas extensiones horizontales caracterizadas como un conjunto de flujos o corrientes más que como espacios estáticos y significativos, ocurre exactamente el fenómeno que menciona Villoro: uno se refugia en el interior de un barrio que conoce bien y muy rara vez sale a enfrentar el resto de la urbe, cuyo conjunto nos resulta inconcebible. Esto se ilustra perfectamente en *El disparo de argón*, pues, como he dicho ya, la ciudad se ve retratada a través del barrio de San Lorenzo como si este barrio fuese una especie de heterotopía, de reflejo de la urbe en su totalidad, y, al mismo tiempo, se tratara de una isla asediada por las corrientes de la megalópolis; en efecto, fuera de ella parece reinar un caos incomprensible y amenazador que contrasta, de alguna manera, con el caos conocido.

Más adelante en el ensayo, Villoro caracteriza a la Ciudad de México, distinguiéndola de otros océanos, con el signo del postapocalipsis que ya le había atribuido muy certeramente Carlos Monsiváis, uno de sus cronistas más destacados. Y sí, hay entre los habitantes del D.F. un cierto orgullo derivado de la propia supervivencia en una ciudad avasalladora, una complacencia en su fortaleza como individuos y como colectivo. La cantidad de plomo que los niños llevan

en la sangre, la creciente saña de los criminales, los niveles de contaminación en el aire, las horas transcurridas en un atasco imposible, son conversaciones comunes y, sin embargo, es cierto que a pesar de la realidad de estas circunstancias, la ciudad tiene una vitalidad irrefutable. Así, si hay que clasificar a la Ciudad de México como un tipo de océano, resulta sencillamente natural imaginarla como uno embravecido y tormentoso, un océano en el que lo más obvio sería naufragar y que, por lo tanto, produce muchos relatos de orgullosa supervivencia. Existe un gran inventario de imágenes literarias que vinculan a la Ciudad de México con el naufragio. Juan Antonio Masoliver Ródenas (2011: 54) define *El disparo de argón* como "una 'historia de suplantaciones' alimentada por 'metáforas de naufragios'"; y no podemos olvidarnos de obras como *Hombre al agua* (2004) de Fabrizio Mejía Madrid, que relata la vida de un personaje que zozobra y sobrevive en la urbe, del poema "La armada invencible", de Vicente Quirarte, que pinta los antiguos cines de la Ciudad de México como un conjunto de naves encalladas o, incluso, las crónicas de la lluvia de Rafael Pérez Gay, recopiladas en *No estamos para nadie: escenas de la ciudad y sus delirios* (2007), en las que el agua está siempre amenazando con llevarse todo y a todos, entre muchas otras.

Para Villoro, en esta misma línea de ideas, si la ciudad es un océano y San Lorenzo es una isla, la clínica es un barco expuesto a la zozobra cuyo capitán es, precisamente, su fundador y director, el doctor Suárez. Algunos fragmentos de la novela resultan particularmente demostrativos en este sentido:

Por dentro, la clínica es como un vientre profundo, ajeno a las horas y las luces de fuera; de cualquier forma, es curioso que nuestros afanes se cuelen a la isla: si una operación fracasa, los vagos de La Naviera se enteran tan rápido como Suárez. (Villoro 2005a: 80)

Aunque en el fragmento anterior Villoro no dice directamente que la clínica sea un barco, su interior equiparado a un vientre profundo conectado con "la isla" comienza a sugerirlo. Después, "La Naviera", el nombre del bar más cercano, al que muchas veces Balmes y Lánder van a comer, termina de establecer un clima náutico, como si el bar fuese un barco vecino. Y, sin embargo, hay un fragmento que nos entrega una imagen que profundiza en este aspecto de una manera mucho más nítida:

El vestíbulo de los gases estaba lleno de gente.

–¡Gutiérrez Sáenz... Gutiérrez Sáenz! –exclamaba un ujier, las manos en bocina para imponerse a la lluvia que percutía en el tragaluz.

Un crepúsculo espeso cubría el vestíbulo. Las luces, de por sí tenues, parecían alimentadas por un gas vacilante. Pensé en un aeropuerto, en aviones a punto de despegar en la tormenta.

Un relámpago encendió el tragaluz. Los ujieres llevan una curiosa camisola de corte marinero; seguían gritando nombres en esa atmósfera incierta. Se diría que estábamos en un cuarto a punto de zozobrar; la gente se arremolinaba, esperando turno para saltar al bote salvavidas. Oculto en algún cuarto, Suárez luchaba contra el mar. (Villoro 2005a: 106)

La palabra "ujieres", un tanto anacrónica para un hospital de los últimos años del siglo XX, le da a todo un aspecto de barca antigua. Además, estos personajes que llaman a los pacientes que esperan llevan una "curiosa camisola de corte marinero". La escena, cargada de gente, también se desenvuelve en medio de una tormenta. El cuarto parece a punto de zozobrar y se diría que la multitud busca salvar la vida en un bote. En la imaginación del narrador, Suárez, invisible desde hace días, estaría oculto tratando de hacer que su edificio no se hundiera metafórica y casi literalmente.

Pero las imágenes del océano, los barcos y los naufragios no son las únicas imágenes acuáticas que pueblan la novela. Las tormentas y las lluvias torrenciales que caracterizan al D.F., sobre todo a lo largo de los meses de verano, acompañan la trama y van dotándola de distintos matices. De Villoro podría decirse algo muy parecido a lo que él afirmó de Juan Carlos Onetti, uno de los narradores a quien el escritor mexicano más admira:

En Onetti la fijeza de los personajes obliga a la reflexión y profundiza el relato. En cambio, las referencias al clima suelen traer un tránsito veloz. El viento sopla, cargado de arena, para que los indolentes salgan de su modorra. El paso de un episodio detenido a otro que habrá de detenerse se logra con una modificación climática: "Tal vez este periodo haya durado unos veinte días. Por aquel tiempo el verano fue alcanzado por el otoño, le permitió algunos cielos vidriados en el crepúsculo, mediodías silenciosos y rígidos, hojas planas y teñidas en las calles". No sabemos qué pasó entre tanto, pero la sensación de avance es innegable: las hojas cayeron de los árboles y fueron lentamente atropelladas en las calles. Algo aconteció. (Villoro 2009)

También para el escritor mexicano el clima es un marcador de la trama, se sintoniza con los acontecimientos interiores y exteriores de los personajes y es, podemos añadir, una más de las maneras en las que la ciudad va filtrándose en los sucesos y las subjetividades en muchos de sus relatos. Hay en la obra de este autor un fuerte vínculo con la analogía romántica, con la noción de identidad entre el sujeto y el paisaje.

*El disparo de argón* es una novela llena de lluvia y de viento y ambos elementos son muy significativos en ella. Los constantes ventarrones y tolvaneras que la invaden los estudiaremos en otra ocasión. Mientras tanto, revisemos un poco las escenas de lluvia y su ubicación en el contexto de la historia.

En un momento en el que la trama comienza a enturbiarse y las conjuras se dejan intuir, vemos cómo el narrador, desde dentro de la clínica, hace esta descripción del clima:

El edificio chorreó agua toda la tarde. En algún momento me asomé a ver la ciudad gris y humedecida; muy a lo lejos, en un punto del horizonte donde tal vez estaban los volcanes, relumbró un rayo verde. (Villoro 2005a: 56)

En esta escena entran en una evidente comunión la ciudad con su clima y su geografía, el edificio y la subjetividad del narrador. Lluve, pero es el edificio el que chorro agua toda la tarde, Fernando Balmes mira la ciudad, gris y húmeda. La escena podría revelar melancolía si no fuera por la violencia del chorro y la súbita unión del instante con el fuego. El paisaje volcánico de la urbe se hace presente y el horizonte es cruzado por un rayo extraño y fecundo (verde) que proviene de una de las muchas tormentas eléctricas que azotan la ciudad. Hay un clima de inminente explosión, de fuego seminal. Algo va a ocurrir. Se trata, a todas luces, de un recurso cinematográfico. Pierre Sansot nos habla sobre las ciudades lluviosas de los albores del cine:

Llovía mucho sobre las pequeñas ciudades del cine de antes de 1939 y no llovía por azar. Esta imagen ritual no estaba ligada, como en las novelas pueblerinas o como en una cierta poesía rústica, a los movimientos de la tierra o a las esperanzas de fecundidad. *La epopeya*

*natural cedía su lugar a la narración social. La lluvia significa la inminencia de la aventura humana*<sup>3</sup>. (Sansot 2004: 142)

También en Villoro la lluvia refleja "la inminencia de la aventura humana". Y esta no es en absoluto la única vez que algo similar sucede. Un poco más adelante, por ejemplo, cuando, en la oficina de Sara, Lánder, Fernando y ella misma hablan de la sospecha del tráfico de órganos, se desata una tormenta. La escena en su conjunto es tremendamente simbólica:

Se oyó un trueno a la distancia, luego un repicar de agua. El cubículo de Sara está en el segundo piso; por alguna razón pensé que la lluvia sonaba como si estuviésemos muy alto. Otra vez una tormenta. ¿Un nuevo ciclón, la cola del que volteó tanto hidroplano en el Caribe? Tenía que preguntarle a Celestino. Sara descorrió las cortinas; un relumbrón azulado llenó el cuarto.

–¿Hablaste con Ugalde?– me preguntó el vasco.

Asentí. Se hizo un silencio que Sara aprovechó para formar una película de vaho en la ventana y luego en sus lentes. Pensé en los párpados de cemento que se limpiaban en la fachada. (Villoro 2005a: 103)

Todo apunta al clímax: el inicio de una tormenta, el trueno que la desata. Villoro demuestra una enorme sensibilidad ante lo material al describir la sensación de encontrarse en el centro de este fenómeno climático –y en medio de esa otra tormenta de circunstancias humanas– como si la oficina en la que hablaban estuviera muy en alto. De alguna manera, esa sensación de altura los vuelve más mástil de barco, los expone más, los coloca en el centro de la turbulencia. Podrían naufragar como los aviones en el Caribe. La tormenta que se materializa en el D. F., desprendida de un ciclón aún más grande, los coloca no solamente en un punto álgido de la historia sino en un punto álgido interior. Si seguimos las precisas observaciones de Bachelard, "La tempestad nos da las imágenes naturales de la pasión. Como dice Novalis con su genio de la expresión directa: 'La tempestad favorece la pasión'" (Bachelard 2011: 263-264).

---

<sup>3</sup> "Il pleuvait beaucoup sur les petites villes du cinéma d'avant 1939 et il n'y pleuvait pas au hasard. Cette image rituelle n'était pas liée, comme dans le roman paysan ou comme dans une certaine poésie rustique, aux remuements de la terre, à l'espérance de la fécondité. L'épopée naturelle cédait la place à la narration sociale. Elle signifiait l'imminence d'une aventure humaine". La traducción es mía.

Y el narrador mismo está sorprendido ante la frecuencia de estos fenómenos climáticos que, como las conjuras y ardores que lo rodean, ni siquiera están ocasionados por su entorno inmediato, sino por móviles remotos como la cólera de un mar a cientos de kilómetros de distancia. En la escena apenas citada, un nuevo trueno acompaña la pregunta que revelará todo. Inmediatamente después, otro juego de ojos –de subjetividades– tiene lugar. Los lentes de Sara y el vidrio se empañan, se cubre su visión, y, como si pudiera remediarlo, el narrador piensa en otro ojo aún más exterior, el del edificio, que se limpia. La clínica, que en este relato podría atribuirse, entre otros, los simbolismos de la casa y del templo, está profundamente identificada con los personajes que la habitan y, si, como señala Bachelard, "la casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano" (Bachelard 2011: 78), el hecho de que el ojo del edificio se limpie cuando la mirada de sus moradores está empañada indica que algo está por descubrirse.

Es natural que una novela donde la vista –como uno de los cinco sentidos que perciben el exterior pero también, metafóricamente, como la subjetividad que observa y crea el mundo– es tan protagónica esté llena de agua. En palabras del fenomenólogo francés, "el ojo verdadero de la tierra es el agua. En los nuestros, el *agua* sueña. ¿Acaso nuestros ojos no son 'ese charco inexplorado de luz líquida que Dios ha puesto en el fondo de nosotros'?" (Bachelard 2011: 54).

La violencia de la lluvia contra el edificio que sostiene la trama y a los personajes –como si fuera un barco al que un dios enardecido intentase hundir– es una constante durante la narración. Así, volviendo a recalcar la correspondencia como de muñecas rusas que mantiene el paisaje exterior con el interior del inmueble, el narrador señala: "Este viernes hubo un acuerdo entre el clima de fuera y el de dentro: glaucomas, cataratas y una lluvia tensa, dispuesta a disolver el edificio" (Villoro 2005a: 58).

¿Cuál es el clima de dentro que se corresponde con el clima exterior? ¿El de la clínica, a la que llegan las cataratas y los glaucomas, o el de los propios ojos de los personajes, las subjetividades que quieren ver claramente y aún no lo consiguen? Todo está fundido. De cualquier forma, la lluvia que todo lo invade, desde los ojos que narran hasta el ambiente en pleno, tiene una doble función: en primera instancia, mantiene una guerra declarada contra el edificio y contra todo lo que se mantiene en pie. Como marcador de sucesos en la trama, está siempre del lado de la tensión. Villoro mismo usa el adjetivo "tensa" para



calificarla, anuncia una inminencia, una saña del destino en contra de los actores de la historia. En segundo término, este clima que iguala ojos y paisaje tiene la función de la bruma: nubla la visión como las cataratas y el glaucoma, disuelve el edificio derritiendo su existencia e incorporándolo a la propia agua. Es una lluvia que unifica, que diluye los límites de todo en una existencia turbia y líquida. Con respecto a este tipo de precipitación, Gaston Bachelard escribe:

El agua disuelve más completamente, nos ayuda a morir del todo. Tal es, por ejemplo, el voto del Fausto de Christopher Marlowe: "¡Oh, alma mía, múdate en gotitas de agua y cae inhallable para siempre, en el Océano!".

Esta impresión de disolución alcanza, en ciertas horas, a las almas más sólidas y más optimistas. Claudel también ha vivido esas horas en que "el cielo no es más que la bruma y el espacio del agua...", en las que "todo está disuelto", de modo que en vano se buscaría alrededor de sí "traza o forma". "Nada, como horizonte, sino la cesación del color más subido. La materia de todo está reunida en una sola agua, semejante a las lágrimas que siento correr en mi mejilla". Si vivimos exactamente la secuencia de estas imágenes, tendremos un ejemplo de su concentración, de su materialización progresiva. Lo que primero se disuelve es el paisaje en la lluvia; los perfiles y las formas se funden. Pero poco a poco el mundo entero se reúne bajo el agua. Una sola materia ha ganado todo. "Todo está disuelto". (Bachelard 2011: 143)

Si seguimos las reflexiones del filósofo francés, el agua pretende en *El disparo de argón* el triunfo sobre los demás elementos, sobre el paisaje, sobre los individuos, quiere arrastrarlo todo en su esencia, volverlo uno consigo misma, indiferenciar tanto lo objetivo como lo subjetivo en la misma sustancia caótica. La lluvia parece el verdadero antagonista de la historia, el único tangible. Así, se intensifica en los momentos álgidos de la trama y parece, de verdad, la sustancia que lleva a los personajes a lo largo del conflicto con una especie de saña disolvente. Es corrosiva, pero también es el cauce en el que los sucesos viajan hacia su sentido. Los hechos que tienen lugar en el espacio son una metáfora del transcurrir de las vidas humanas. Una vez más, Bachelard aclara: "Si, como creemos, el agua es la sustancia fundamental [...], debe regir la Tierra. Es la sangre de la Tierra. La vida de la Tierra. El agua arrastrará todo el paisaje hacia su propio destino" (Bachelard 2011: 99). La ciudad, la clínica, parecen estar destinadas a la destrucción implacable por manos de la lluvia, el paisaje camina

arrastrado por el agua hacia un destino oscuro. Y, sin embargo, el destino del paisaje será siempre el destino de sus habitantes. Hay, como hemos estado señalando, una tempestad exterior que se refleja en la tempestad interior. Bachelard continúa:

La tempestad entra ahora al seno de las aguas, también ella se vuelve una especie de sustancia agitada, un movimiento intestino que envuelve la masa íntima, "un chapoteo breve, vivo y agitado en todos los sentidos". Si reflexionamos sobre él, veremos que un movimiento tan íntimo no está dado por una experiencia objetiva. Lo experimentamos mediante la introspección, como dicen los filósofos. El agua mezclada con la noche es un antiguo remordimiento que no quiere adormecerse... (Bachelard 2011: 158)

Y, en efecto, si el agua lleva este rincón de la Ciudad de México a su destino físico –la disolución y la zozobra–, con este espacio son arrastrados también los personajes hacia un destino negro que, además, parecen presentir. Así, durante una reunión en casa de los padres de Fernando Balmes, "todos hablaban de las lluvias. Daban datos de casas inundadas y perros ahogados" (Villoro 2005a: 128) o, en una escena en la que Mónica y Fernando hacen el amor en un pequeño cuarto del hospital, Villoro nos dice que "la lluvia caía afuera, espesa, como hecha de plumas, como si llovieran pájaros muertos, como si nuestro aire al fin reclamara su negro prestigio" (Villoro 2005a: 109). En otra oportunidad hablaré del aire de la Ciudad de México, recientemente famoso por su contaminación –que se ha cobrado la vida de incontables pájaros cuyos cuerpos han amanecido en parvadas extendidas sobre el asfalto, sobre todo en los años ochenta, apenas superados cuando se escribió esta novela. Lo importante es que la lluvia enfurecida de esta ciudad parece ensañada con sus habitantes, que el remordimiento de las aguas en esta urbe no se detiene nunca. ¿Podría ser la metrópolis misma, huérfana de sus torrentes, la deidad cuya meta es hundir los barcos?

Hay, efectivamente, durante la mayor parte de la novela un clima de destino funesto. Sin embargo, cabe un antídoto contra esa disolución. Solamente una acción precisa, un golpe certero de la voluntad, el disparo de argón, puede cambiar el curso de las cosas y devolver al personaje principal a una individualidad que contradice la desaparición de sus contornos, a una definición, desde dentro y sin que quepa ninguna duda, de su ser, sacarlo de la mediocridad en la que estaba sin pronunciarse. Esta súbita definición del personaje principal,

que salva la vista del capitán del barco y devuelve los contornos a todo, también salva al edificio, a la clínica y su funcionamiento.

Es muy significativa la última escena del libro, en la que Fernando Balmes se topa con Julián, su adversario desde la adolescencia, al intentar cruzar el puente que lo iba a sacar del barrio de San Lorenzo para llegar hasta Mónica. Como relaté anteriormente, el asesino falla en su intento. Fernando, después de haber tomado en mano propia su ser y su destino, parece intocable. Tras los tres intentos por descargar un tiro letal sobre él, Julián agoniza de una enfermedad crónica y cae sobre el suelo del puente. Balmes nos describe:

Un trueno partió el cielo. Cayeron gotas gruesas, frías. Julián tenía el pelo embarrado en la frente; una mueca sardónica, seca, le cruzaba el rostro. Una saliva acre me subió a la boca. Escupí sin fuerza, sobre mis zapatos. Julián recibía la lluvia con la boca abierta. No me pareció ruin dejarlo ahí, vencido por una ciudad vencida por la tormenta. (Villoro 2005a: 261)

El desenlace de la novela tiene todos los elementos que vimos en los nudos de la narración: el rayo como marcador de un suceso, el inicio de la lluvia en el clímax. Sin embargo, esta vez es el rival quien "recibe la lluvia con la boca abierta", el que queda a su merced. A Fernando, vencedor de este lance, no le "pareció ruin dejarlo ahí, vencido por una ciudad vencida por la tormenta". La voluntad del personaje principal lo vuelve triunfador sobre el paisaje, sobre la urbe, y sobre su clima. Se ha liberado de un destino impuesto y camina hacia adelante. Pero, ¿qué es lo que hay delante de él? Al final del puente lo espera Mónica. Por un momento duda si dirigirse hacia ella, si fue aquella mujer quien le dijo a Julián que él pasaría a esa hora por ese puente; piensa en su hermetismo, en su obstinado misterio –"¿Quién era? ¿Qué quería? Aún estaba a tiempo de regresar a las calles que desde siempre imitan la parrilla de San Lorenzo" (Villoro 2005a: 261). Una consideración nimia y fortuita –que Julián llegó por detrás– lo disuade de sus sospechas. Mónica es un riesgo que decide correr. Como un héroe romántico, alumbrado por su propia pasión, por un destino elegido interiormente –y ya no determinado por lo externo–, cruza el puente. Villoro lo relata así:

A la distancia, los ojos de Mónica tenían un brillo inseguro. "Ojos de charco", decía mi madre. Más que verlos pensé en ellos, *pensé* su color: azulverde, azulgris. Tal vez recordé la historia del espejo encontrado en

el desierto. Tal vez fue esto lo que me estremeció en el límite del puente.

Un ruido rompió el aire saturado por la lluvia. Otro avión en el cielo. Miré hacia abajo, a los escalones que llevaban a Mónica. Ella extendió una palma mojada por la lluvia; entreabrió los labios; una sonrisa diagonal nacía en su boca. ¿A cuántas coincidencias peligrosas podía llevarme?

La miré el tiempo necesario para que su imagen decidiera por mí, y con una emoción en la que ya cabía el espanto, bajé del puente. (Villoro 2005a: 262)

Como podemos ver, Fernando Balmes deja tras de sí una imagen de aguas tormentosas para dirigirse a otra imagen acuática. La figura de Mónica está toda impregnada de los simbolismos del agua y, sin embargo, se trata de aguas de otro género. Le extiende, para animarlo a venir hacia ella, una mano de lluvia y, sin embargo, sus ojos, que él llama "ojos de charco", pertenecen más a la imaginería de las aguas claras. Le recuerdan a Balmes la historia del espejo en el desierto, una parábola que solía relatar su maestro Suárez en las lecciones en la Facultad de Medicina y que sirve de epígrafe al libro:

Un hombre recorre el desierto y al cabo de días infinitos encuentra un objeto brillante en la arena. Es un espejo. Lo recoge y, al verse reflejado, dice: "Perdóneme, no sabía que tenía dueño".

En la historia, un hombre perdido en la inmensidad de la nada encuentra un espejo sobre la arena, la oportunidad de reconocerse, de verter una mirada, la propia, sobre su ser y, así, de alguna manera, encontrarse. No se reconoce, ve a otro al que confunde con el dueño del espejo. ¿Es porque está delirando y ha cometido un error? ¿Se ha olvidado de sí mismo y se ha perdido para siempre? ¿O es, en efecto que él mismo ya es otro, que ha multiplicado sus posibilidades de ser a través de un viaje iniciático por el desierto y es el dueño del espejo, un hombre que su yo antiguo no reconoce? Fernando ha cambiado tras su propio viaje; es otro que es ya sí mismo y eso abre ante él un campo de posibilidades inmensas. Aquello simbolizan los ojos acuáticos de Mónica en los que tiene la posibilidad de reflejarse sin reconocerse, la oportunidad de ser otro en un mundo diferente a través de un amor riesgoso, de una pasión que lo saca de su zona de confort simbolizada por el barrio de San Lorenzo. Bachelard habla largamente sobre las cualidades de las aguas cristalinas que reflejan. Sin embargo, un fragmento me parece ilustrativo del significado de los ojos de Mónica:

Aquí la imagen reflejada está sometida a una idealización sistemática: el espejismo corrige lo real haciendo caer los sobrantes y miserias. El agua otorga al mundo así creado una solemnidad platónica. (Bachelard 2011:81)

A través de los ojos de Mónica, Fernando se disuelve en la *imagen absoluta*, en la idealización de la posibilidad. Esa es la imagen que decide por él. Todo puede ser en el mundo en el que se sumerge a través de este bautismo pasional. La mujer de la que está enamorado lo da a luz a través de su mirada como un ser nuevo y lo coloca en un espacio distinto en el que falta ver si sabe o puede reconocerse.

## **Bibliografía**

- BACHELARD, Gaston (2011): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BÖHME, Gernot; y BÖHME, Hartmut (1998): *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*. Barcelona: Herder.
- COLMEIRO, José F. (1994): "Códigos narrativos de la novela policíaca", en José Ángel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco y José María Paz Gago (coords.), *Semiótica y modernidad: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*, vol. 2, pp. 115-126. La Coruña: Universidad de La Coruña.
- LONG, Ryan (2011): "El espacio de la narración: los límites en la obra de Juan Villoro", en José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala (eds.), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*, pp. 307-336. Barcelona: Candaya.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2011): "Juan Villoro: itinerarios de la invención", en José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala (eds.), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*, pp. 31-65. Barcelona: Candaya.
- PADILLA, Ignacio (2011): "Otros motivos de luz", en José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala (eds.), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*, pp. 87-90. Barcelona: Candaya.
- SANSOT, Pierre (2004): *Poétique de la ville*. París: Éditions Payot & Rivages.

DI BIASE, Elisa (2016): "El disparo de argón, de Juan Villoro: la ciudad bajo la tormenta". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 8, núm. 1-2, pp. 27-48. ISSN: 1989-4015.  
[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ANRE.2016.v8.n1.53347](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2016.v8.n1.53347)

---

- VILLORO, Juan (2002a): "El cielo artificial" [en línea]. *Letras libres*, agosto de 2002. En: <http://www.letraslibres.com/revista/tertulia/el-cielo-artificial> [Consulta: 10/09/2011].
- (2002b): "El vértigo horizontal. La Ciudad de México como texto" [en línea]. *Debats*, núm. 78. En: <http://www.alfonsel magnanim.com/debats/78/quadern02.htm> [Consulta: 12/02/2012].
- (2005a): *El disparo de argón*. Barcelona: Anagrama.
- (2005b): "Paseos de Vicente Rojo". *Letras libres*, año 7, núm. 76, pp. 66-71.
- (2009): "Adivine, equivoquese. Los cuentos de Juan Carlos Onetti" [en línea]. *Letras libres*, julio de 2009. En: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/adivine-equivoquese> [Consulta: 10/09/2011].