

FIGURAS PARA PENSAR LA IDEA DE FRONTERA EN LA OBRA DE CARLOS MONSIVÁIS

Tanius Karam
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

1. CARACTERIZAR LA IDEA DE FRONTERA

LA CATEGORÍA de frontera ha devenido es uno de esos conceptos un tanto comodines que refieren a varios fenómenos culturales, sociales y políticas. Las fronteras, de acuerdo a las perspectivas culturalistas en América Latina, tienen una serie de características y atributos, mismas que han sido señaladas en varios autores, al mismo tiempo parece útil ver algunas nociones culturales a través de la imagen de la frontera: En primer lugar, es un espacio de tensión, de fuerza; nada contrario a la idea de frontera, que lo estable o inactivo, lo permanente o lo simplemente dado.

Si bien la tendencia es pensar en una frontera que divide física o materialmente un espacio, pero que no opera únicamente en esta dimensión, ya que interesa lo que dicha marca o proceso muestra, significa o entreve. La frontera se concibe como un límite mental o imaginario más que real o físico, debido al ordenamiento y/o reordenamiento al que somete a las dimensiones de la vida: el tiempo y el espacio, los comportamientos y las acciones, los deseos, las aspiraciones y las frustraciones (Rizo y Romeu 38). El concepto de frontera, a pesar de su definición limítrofe, es movable y permeable. En el siguiente cuadro Rizo y Romeu (39) resumen las diferencias entre las fronteras simbólicas y las fronteras físicas:

Fronteras internas o simbólicas	Fronteras físicas
<ul style="list-style-type: none">• De carácter mental• Subjetivas• Intangible• Difícilmente objetivables• Indefinibles (límites difusos)• Condicionadas por los capitales económicos sociales, culturales y simbólicos• Permeables, desplazables	<ul style="list-style-type: none">• De carácter físico• Objetivas• Tangibles• Fácilmente objetivables• Límites bien definidos• Ligadas a la dimensión del espacio y el tiempo histórico concreto donde se observa• En ese sentido sin movilidad

Aparte de su elemento móvil o dinámica Rizo y Romeu agrupan en un segundo rasgo la idea de “frente cultural” y territorio del *habitus*. Finalmente la frontera se define por las dimensiones de lucha y de sentido entre dos tiempos; aquí los conceptos de identidad, el “nosotros” y el “ellos” permiten actualizar el concepto de lucha o frente cultural tanto desde el frente del *habitus* o los clivajes, como desde el concepto de praxis social, entendidos como dinámica, proceso, quehacer cotidiano, articulación de un tiempo/y lugar y otro. Por ello las fronteras se definen como espacio sociales altamente complejos y cruzados por múltiples vectores, nos dan un pretexto sin par para poder entender cómo se construye el sentido de los propio y lo ajeno, del “nosotros” y de los “otros”.

Según Rizo y Romeu, una frontera se puede definir a partir de dos categorías conceptuales: la frontera como límite o demarcación, que puede obstaculizar la comunicación en tanto constituye la zona de resistencia donde lo irrenunciable se defiende y la frontera como zona de ruptura, rendición y negociación de las identidades sociales y culturales, o sea, como espacio físico y mental contaminado, híbrido, permeables y “dispuesto” a la integración.

Un ejemplo descriptivo de la idea de frontera se observa por ejemplo en la noción “frente cultural” (González, “Los frentes culturales”) como un término polisémico. En primera lugar como zona fronteriza entre culturas de clases y grupos sociales diferentes; también como lugar de batalla, arena de luchas culturales entre contendientes con recursos y contingentes desnivelados. Los frente describen haces de relaciones no necesariamente especializadas en las que desde el punto de vista de la construcción cotidiana de los sentidos de la vida y el mundo, se elaboran las formas de lo evidentes —la *doxa*, el discurso social dado—, lo necesario, los valores y las identidades plurales. Los sentidos de vida siempre están en medio de relaciones de poder asimétricas y de conflictividad; los efectos de sentido se dan desde el lugar que los interlocutores ocupan en la trama de las relaciones de fuerza que se circunscriben en relación con el dominio de un campo ideológico preciso. Los “frentes culturales” (González, “Frentes culturales” 19) son fronteras culturales, determinadas por las posiciones objetivas de los agentes sociales; estas fronteras deben condicionarse como límites de alta porosidad, construidos en término que expresan y representan intereses y las estrategias de varias formaciones y entidades colectivas, naciones, clases, grupos, regiones.

2. DIGRESIÓN SOBRE LA IDEA DE FIGURA

JUNTO al concepto de frontera, reflexionamos sobre la posibilidad de construir una noción. A nivel denotativo podemos definir la figura como una operación que establece una diferencia, una “frontera” entre un “dentro” que marca y delinea su contexto, el cual también queda semantizado. La figura-frontera sería la posibilidad de

construir una categoría interpretativa de algunas realidades dentro de la múltiple materialidad que despliega la obra, la representación pública, la visibilidad social del escritor-periodista Carlos Monsiváis.

La primera noción que aparece en el término figura es la de equivalente a la forma, al perfil o contorno de un objeto, aunque también se le puede asociar a estructura. Hay quien diferencia entre figura y forma, la figura (*morphè*) es concebida como el aspecto externo de un objeto, esto es, su configuración, la forma (*eidos*), en cambio, es el aspecto interno de un objeto. En lógica, se llama figuras del silogismo a los diferentes modelos que se obtienen mediante la combinación de los términos mayor, medio, menor en el razonamiento silogístico (Ferrater Mora 1265). Por su parte en la Retórica (Berinstain), una figura es una cierta manera de utilizar las palabras en el sentido que, aunque son empleadas con sus acepciones habituales (aspecto que las diferencia de los tropos), se acompañan de algunas particularidades fonéticas, gramaticales o semánticas, que las alejan de su uso normal, por lo que terminan por resultar especialmente expresivas. Figuras y tropos constituyen dentro del ámbito de esta disciplina, uno de los formantes básicos del *ornatos*, el constituyente principal de la *elocutio*, el ropaje lingüístico, el estilo.

En la teoría de los imaginarios sociales de Castoriadis (2001) también hemos encontrado una alusión a la idea de la figura, como una idea que puede contener una materialidad particular. No es “la imagen de”, sino la “creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras/ formas / imágenes, a partir de las cuales solamente puede referirse a algo”. El imaginario es el centro o núcleo organizador /organizado que constituye una atmósfera o una “personalidad de una época; y ubica al imaginario radical e imaginario social (o instituyente), que surgen del caos-abismo” (93). El concepto de imaginario se refiere tanto a la capacidad para formar imágenes como al efecto alienante de la identificación con ellas (Payne 399).

Finalmente asociado al concepto “figurativización”, también encontramos una referencia al término en la semiótica narrativa de Greimas (Greimas y Courtes 176-77) quien lo define como el procedimiento mediante el cual los actores de un relato pasan a ser actantes y *personas* de un discurso (textual o de otra materialidad). La “figurativización” instala en el discurso figuras de contenido que particularizan los niveles abstractos de la semántica narrativa. Esta operación produce un dispositivo de actores y un marco temporal-espacial en el que se inscribirán las estructuras semio-narrativas de superficie. Esta noción nos parece útil a la hora de ver la frontera como un particular tipo de mediación que “intercomunica” niveles lógicos y abstractos de la realidad. En la aspiración narratología de verse como auxiliar en el análisis de la realidad social como un gran relato, la frontera deviene en una forma conceptual al interior de la cual, se despliegan programas narrativos analizables bajo este enfoque.

Estos marcos nos presentan una idea muy amplia de la noción de figura, misma que nos permite operarla en varios planos o niveles: estructura, mediación lógica, contenedor de problemas, ejes de discusión, atisbos de cuadrados semióticos o estructuras semio-narrativas, formas de la tensión-conflicto-negociación en el estilo o la referencia, en los efectos de la escritura o el despliegue social de Monsiváis como actante de un relato social más amplio. En el siguiente sub-apartado intentamos operar dichas nociones en algunos espacios de tensión, “frentes culturales” en su plano textual, enunciativo y socio-semiótico.

3. POR LAS FRONTERAS-FIGURAS MONSIVAÍTAS

PROPONEMOS las *figuras-frontera* como categoría de interpretación que nos permitan interrogar los textos de Monsiváis en tanto instrumentos que ofrecen una determinada mirada del México contemporáneo y sus procesos culturales. Queremos abonar a lo que otros crítico literarios han señalado y estudiar los distintos aspectos de la obra de este autor que nos hemos empeñado en verla no únicamente como una realización literaria, sino un fenómeno socio-cultural y de comunicación literaria. Estas *figuras fronteras* como hemos señalado operan a distintos niveles lógicos y su naturaleza es heterogénea: algunas apuntan más los aspectos estilísticos, retóricos o textuales, mientras que otra son más comunicativas o interaccionistas, crítico-culturales o socio-culturales. Esta categoría nos ayudarían a formular nuevas preguntas, establecer interconexiones teóricas, problematizar la articulación entre literatura y comunicación.

3.1 ¿CRÓNICA O ENSAYO?

SIN DUDA una de las díadas más características para definir la obra de Monsiváis es la invención genérica crónica-ensayo y que por separado son dos géneros liminares de las letras latinoamericanas: el ensayo situado entre la ciencia y la literatura, y la crónica, situada entre la historia y la ficción narrativa. El ensayo es una forma que toma prestado tanto del género científico y literario, pero no es reducible a ninguno de los dos; por una parte comparte la libertad que la literatura tiene para inventar, sin compartir su carácter puramente “ficcional”; pero por otra, se niega a renunciar a la voluntad de saber y verdad compartida por las ciencias humanas y naturales. Los textos de Monsiváis narran hechos reales, como la historia, pero sin una idea convencional del aparato científico.

Un elemento de la escritura del autor es la fuerte narrativización de sus ensayos y las frecuentes formas dialogadas que incorpora entre los personajes discursivos que representa en sus textos. Para Kraniuskas (1997), Monsiváis no acude a los recursos de la historiografía narrativa o al aparato verídico de artículos académicos o científicos

para legitimar su obra de ensayista y cronista, como se podría esperar, sino a los recursos literarios para dramatizarla. Con frecuencia crea un ambiente dialogizado de voces y sociolectos, cuyos aspectos incluye la vernacularización de su propia voz. Amante hasta el delirio de las citas, no lo hace para legitimar su voz, sino para ofrecer al lector fuentes alternativas de sentido y contraponer diferentes posturas, varias de ellas ironizadas sobre la manera ver y comprender fenómenos muy diversos de un mismo hecho.

Con extrema habilidad en el uso directo, indirecto e indirecto libre, Monsiváis juega inigualablemente con los personajes y la voz organizadora de sus relatos y digresiones. Lo mismo en juego de epígrafes sobre epígrafes, que con extrema libertad en la organización de títulos y subtítulos, o en formas libres para el uso de signos de puntuación, letras mayúsculas, etc., algunos de sus textos son verdaderos retablos barrocos, sobre posiciones de planos, voces, actores, escenas históricas y digresiones teóricas.

Monsiváis en términos literarios en vez de decir, muestra y así recorre las experiencias y posiciones ideológicas del campo capital que investiga y narra. Sus textos son crónicas-ensayos policéntricas y performativas, en el sentido que activan ideologías en conflicto y celebran las pequeñas victorias cívicas y ciudadanas, dondequiera se encuentren. En sus textos hay una frecuente simpatía y solidaridad por sectores pobres, emergentes o marginales de la sociedad mexicana, una gran valoración de sus estrategias de resistencia y supervivencia, una descripción de sus códigos de interacción social, con una mirada de renuncia a la grandilocuencia y épica triunfalista. Un ejemplo de esta actitud discursiva puede ver en algunos textos donde aborda el tema de la sociedad civil, particularmente en los ochenta donde al mismo tiempo advierte de los peligros por entronizar a quienes agrupa la nueva nomenclatura.

Las crónicas-ensayos poseen complejas relaciones con varios tipo de hipotextos, uno de ellos es la literatura testimonial, la cual cobró importancia en el periodismo latinoamericano de los sesenta, y en el caso de México con trabajos como Poniatowska, y que en Monsiváis se traduce en una estrategia de constatación o descripción, lo que en otro plano intenta definir o teorizar. La novedad de lo “testimonial” es relativo al momento histórico que lo estimuló porque, como es evidente, el género preexistía; lo que resulta novedoso era su peculiar inflexión, sus raíces sociales, su abundancia y popularidad. Oviedo lo subraya como género híbrido que, en ciertas instancias, parece escapar a los habituales márgenes literarios (372).

La oralidad por otra parte, es un rasgo fundamental de estos hipotextos y del estilo monsivaíta; se presenta como la manifestación de distintos sectores o grupos sociales tienen una fuerte connotación política. “Dar voz a quienes no la tienen” es algo más que construir un sujeto discursivo, constituye una forma de erigir actores sociales, diversificar el flujo enunciativo de la crónica y representar nuevos órdenes de

la realidad social y política a través de una centralidad discursiva nunca antes presentada. En esta metáfora del “retablo” lo oral se inter mezcla con lo propiamente escrito, así junto a las citas, la paráfrasis, las formas dialogadas, los innumerables lexemas, encontraremos la digresión teórica, la definición, la enumeración y particularmente la celebrada ironía¹ como el dispositivo principal tal vez. Para el propio Monsiváis (1984) lo oral juega un papel importante en el análisis de la cultura mexicana, que pese al desarrollo tecnológico, la cultura es fuertemente oral, por tanto no pueden desdeñarse sus mecanismos de producción quien pretenda ahondar en las formas de su representación social.

Con frecuencia Monsiváis reflexiona en sus textos sobre las formas del lenguaje oral en ciertas prácticas culturales, como por ejemplo aquél relato en *Amor perdido* (1977) sobre el uso de las groserías y lo fue el primer desnudo en teatro por Isela Vega; pero también en textos donde explora el habla en el cine (Cantinflas, Resortes, Tin Tan). A otro nivel, también analiza directa o indirectamente, el habla en declaraciones, dichos, refranes, canciones. Amante de aforismos, citas y enunciados célebres, Monsiváis es quizá el lector más atento a todo ese sistema de referencias aparentemente menor como puede haber en cualquier declaración incidental de algún líder sindical, religioso o partidario. De manera más compleja tenemos las figuraciones del habla en varios relatos no-ficcionales como se puede leer, por ejemplo, en los diálogos de dos pseudo-intelectuales al teorizar sobre las formas de bailar dentro de un salón de baile (Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*).

Esta mención nos lleva a señalar otro círculo que forma parte del “retablo” en las crónicas ensayos, la tensión entre ficción y “realidad”. Este podría ser a un nivel el menos justificable, toda vez que la supuesta mismidad de la realidad periodística dada pareciera no justificar un debate. En el origen mismo de la crónica subyace el problema. Los cronistas del s. XVI enfrentaron un dilema quizá único: un mundo que les maravilló y estremecía, que les era tan ajeno y que sin embargo tenían que poseer, destruir o desaparecer. Este dilema ético lo fue también literario. En paralelo a la posesión militar se fue reconociendo y descubriendo literariamente. Uno de los ejercicios desarrollados por estos narradores —conscientes o no de ellas— era hacer creíble lo que con frecuencia parecía inverosímil o insólito para su visión y representación del mundo. Este ejercicio consistió lo mismo describir de la mejor manera que podían, incorporar a las categorías de su comprensión del mundo, establecer unidades para nombrar las cosas, etc. Se trata “pronunciar” lo in-*decible* y novedoso de un mundo del que llegan a comprender sólo porciones y que después solo por el abuso de la fuerza, podrán sojuzgar. La celebración de esas crónicas

¹ Aquí por ejemplo, habría una clara diferencia entre las estrategias para incluir las voces de otros en los textos de Poniatowska y Monsiváis, ya que con frecuencia en este autor, incluir la otra voz es parafrasearla, ironizar o ponerla en funcionamiento explícitamente con otros niveles de su discurso.

fundadoras de las letras en la Nueva España,² en parte se estructuró sobre la tensión de lo percibido como irreal, en un entorno de novedad, miedo, excitación, ansia que buscaba a través de la escritura, hacer el mundo “creíble” y “nombrable”. Si el fundamento de la teoría literaria parte de la idea de ficción como elemento constituyente del hecho literario, aquí una tensión textual que quizá explique las formas que históricamente ha tomado su flexibilidad así como su capacidad para no perder vigencia social. Los textos no pretenden posicionarse como “más allá de la naturaleza”, ni tampoco apelan ilocutivamente a los “sublime” o “bello”, sin embargo, menos conscientes de lo que se cree, aparece un cuerpo de relatos que instauran una poética de la realidad, así en lugar de partir de un ideal o principio de orientación universalista, partirán por los hechos, las experiencias cotidianas, lo que se ve y experimenta en un mundo que se quiere mostrar o hacer comprensible.

La “mímesis”, en el caso del texto literario consistiría, no tanto en la imitación de personajes, y de acontecimientos, cuanto en la imitación de discursos «naturales». Si el novelista “aparenta que escribe una biografía pero lo que hace es fabricarla” (Smith *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language* citado por Hernández Guerrero s.p.) Monsiváis parece recrear las dos dimensiones: la propiamente ficcional toda vez que narra hechos que formalmente no sucedieron como tal, pero lo hace en términos de otros hechos (informaciones, relatos periodísticos, historias, etc.) que sí sucedieron, de tal manera que con frecuencia el efecto, lejos de incomodar le permite una mayor plasticidad al relato y redundante en una particular eficacia donde estas paráfrasis ayudan a articular otras dimensiones del retablo discursivo.

3.2 ENTRETRELAS DEL CAOS-ORDEN, ¿DE LO APOCALÍPTICO A LOS POS/APOCALÍPTICO?

ALEJANDRO Toledo ha dicho que la escritura de Monsiváis es “felizmente caótica”. La noción del caos nos puede permitir diversos usos e interpretaciones y eso no significa porque el autor de *Los rituales del caos* sea un panegirista o crítico del caos. Pons (en Moraña y Sánchez Prado 107-23) critica la idea de ver la escritura de Monsiváis como caótica; lo que evidencia es en realidad una nueva relación dialéctica entre orden y caos como un nuevo modo de percibir la realidad mexicana.

Más allá del explícito título en *Los rituales del caos*, la figura del caos que puede aparecer en la forma del relajo, carnaval o desmán en relatos del tipo “El Relajo: el alfabeto de los orígenes” (Monsiváis 134), o bien, a un nivel más amplio como verdadera ruta hacia formas irreversibles de destrucción, el Apocalipsis. Desde el principio de *Los rituales...*, el desorden tiene que ver con “diluvio poblacional”, “la

² Como lo ha señalado Reyes, Alfonso (1986) *Letras de la Nueva España*, 4ª ed. México, FCE. (Colección Popular N° 317) [1ª ed. 1946]

sociedad de masas” y todas las características de la ciudad de México, como una ciudad de signo Apocalíptico azotada por las tempestades demográficas que hacen de la vitalidad urbana una opresión sin salida. Pese a todo, Monsiváis dice, “veinte millones de personas no renunciar a la ciudad y al Valle de México, porque no hay otro sitio adonde quieran ir y, en rigor, no hay otro sitio adonde puedan ir”. En *Los rituales...*, se sugiere poner en tensión las realidades que sobrepasan los propios límites, como una forma de operar el caos. Caos-orden son dos caras de una misma moneda, ya que “caos” también remite a otra configuración del (des)orden, a otro conjunto de manifestaciones y cuyos rituales será el centro del libro que el autor describe en textos de diversa factura.

Sería impreciso decir que esta diada se presenta únicamente en su libro de 1995, como Pons se pregunta:

¿No es esta relación entre orden y caso la misma preocupación que a lo largo de las crónicas se ha ido reincorporando y reajustando a los desajustes de la realidad —sean éstos la Tigresa o Salvador Novo, que fueron cada cual a su manera grandes transgresores de las normas sociales y terminaron adhiriéndose al grupo dominante? (110-11)

En *Amor perdido*, identificamos la presencia de esta figura-frontera, en distintos fenómenos como puede ser para el campo de la letras el llamado movimiento de la Onda, o bien los desbordamientos de la revolución mexicana en su institucionalización política (PRI). Es decir, este tipo de fenómeno reflejan una cierta temporalidad que parece funcionar en distintos ritmos y tiempos del tipo “contención-avance-represión-dispersión”, ya que como explica en *Días de guardar*, “la imitación se suple con la imitación porque los procesos históricos jamás concluyen, jamás la rebelión da paso a la independencia, jamás la insurgencia culmina en autonomía”; “[...] El eterno retorno es la precaria y atroz sensación que nos informa de que esto ya lo vivimos, de que esto ya pasó, de que esto ya lo intentamos, de que esto ya fracasó” (152).

Según Pons (113) esas variantes del caos en el México contemporáneo se ubican en el consumo en el espectáculo y en otros rituales dramatizados como son las muy distintas manifestaciones del relajo (en el atrio de la Basílica de Guadalupe, o en la presentación de la pera “Aída” en el “Palacio de los Deportes” o un concierto de Luis Miguel), el “sueño de transcendencia” a las que se entrega la sociedad de masas en tanto ceremonias como puede ser la transmisión en directo de las mañanitas a la Virgen de Guadalupe, pero también el recuento y análisis de otros fenómenos de religiosidad popular como el caso del niño Fidencio (Monsiváis, *Los rituales del caos* 97-108). El tema de la televisión y el avance de la tecnología no será ajeno a este proceso, que uno de las nuevas formas del Orden, es la presencia ubicua de la tecnología, no

sólo entendida como un modo de producción de una apartado o industria, sino como un tipo de racionalidad que regula los modos de pensar y socializar, las formas sociales del comportamiento y el reforzamiento de una *doxa*. A la manera del pensamiento crítico-cultural recuerda como lo tecnológico no solo es un medio que facilita la concentración del poder económico, sino que afecta la mentalidad de los individuos.

En *Los rituales...*, nos parece se abre un ciclo dentro de la producción cronística del autor, la tensión entre lo inminente y la destrucción amplía su rango y manifestación, cambia el tono con respecto a una caracterización más favorable de ciertas expresiones sociales y lo político se complejiza, se abigarra con otras expresiones de muy distinta naturaleza. La sociedad aparece pero ya no se le caracteriza en la movilización democrática sino que aparte se le ve en los rituales de un consumo híbrido, ambivalente y masivo.

El caos es una solamente una forma superior del desorden o el carnaval, sino otra configuración del orden, un nuevo *topos* que alejado de cualquier redención, puede ser el lugar de la ambivalencia, la ilusión de modernidad o lo irreparable de la injusticia, las multitudes, la impunidad, el autoritarismo. Esta ecología es la superposición constante, la velocidad informativa, la depauperación de la educación, la renunciar paulatina del estado; es el espacio donde cualquier idea original es compartida por millones, o bien donde la biblioteca más grande del país, no hay que buscarla en la universidad nacional, ni mucho menos en el infortunado proyecto foxista de la “MEGA-biblioteca”, sino en el Metro de la Ciudad, que agrupa la red más heterodoxa de lectores consuetudinarios o incidentales que entre las cientos de estaciones ojean periódicos, papeles sueltos, publicidad ocasional, libros de ocasión, la última novela sobre la autoestima, el envidiable *Libro Vaquero* (ya quisiera cualquier publicación alcanzar sus millones de ejemplares quincenales) o los propios rituales del caos de Monsiváis.

En *Los rituales...*, hace una celebración metonímica del metro: “El metro es la ciudad, y en el metro de escenifica el sentido de la ciudad” (111), misma que proseguirá en *Apocalipstick* (2009). Este último texto se encuentra formado por 35 textos tienen un origen diverso pero en su mayoría directa y denotativamente referidos a la ciudad de México, salvo algunas excepciones como es el epílogo dedicado al tema del bicentenario o sus textos irónicos sobre la decencia, las buenas costumbres (95-116) que con un acento freudiano, más que menciones directas a la ciudad, realiza un recuento histórico y comentado del tema que aborda. Creemos que una diferencia con otros textos es el vínculo directamente cercano sobre la ciudad. Las formas de entrada a dichos temas son diversas, ya que hay textos cuya referencialidad se da a partir de situaciones muy precisas o hechos concretos como pueden ser el inicio del año 2000 y su celebración en el Zócalo de la ciudad, la instalación del fotógrafo Tunick —que sirve de portada al texto—, la marcha contra el desafuero de López Obrador, la presencia del EZLN en la ciudad de México en 2001; o bien los

problemas ciudadanos como el desempleo, el ambulante, los embotellamientos; o su reflexión sobre espacios públicos, desde vecindades y barrios, pasando por cantinas hasta el celebrado Metro de la ciudad de México.

La dos crónicas dedicadas al Sistema de Transporte Colectivo “Metro” en estos libros son un ejemplo comparativo que nos permite a reflexiones sobre las formas de esa figura-diada orden-caos. No sólo el de 1995 es mucho más breve que el 2009, sino que en éste último va abordar más detalladamente aspectos vinculados con el metro y la ciudad. De la misma manera explora discursivamente las formas narrativas de los usuarios y detalla ese viaje hiperrealista en el que puede convertirse cualquier trayecto del Metro. El macro tema del texto en *Los rituales...* parece ser lo tumultuario, las liviandades del espacio y algo que a falta de mejor nombre podemos nombrar “el erotismo en el Metro”. En cambio en 2009, tenemos un texto de casi 20 páginas donde lo mismo advierte la historia del transporte, los distintos oficios que entre estaciones se ejercen, reflexiones sobre el *kitsch*, el travestismo. Como en la mayoría de sus textos ensaya definiciones, en ésta —una de tantas— reivindica el valor metonímico del Metro ya canonizada desde 14 años antes (241-42), pero en su afán discursivo insiste y subraya como si él mismo no quisiera creerlo:

El metro es la ciudad...casi al pie de la letra. Es la vida de todos atrapa en una sola gran vertiente, es la riqueza fisonómica, es el extravío del laberinto de las emociones suprimidas o emitidas como descargas viscerales. Y es el horizonte de las profesiones y los oficios, de las orientaciones y las desorientaciones, de los empleos y los subempleos y los desempleos. Y es la ciudad más palpable, la que se verifica a sí misma sin necesidad de la televisión. El metro no es un rasgo de la ciudad, es, insisto, la megalópolis en su esplendor y alojada en sus ruinas, es la urbe que, mediante el simple impulso masivo, usa de pasillos y vagones para construir y destruir calles, avenidas, callejones, multifamiliares, vecindades, plazas públicas.... (241-42)

El metro parece convertirse en el macro-signo del orden-caos, en el desfile de fisonomías, el canje de semblantes (sobre todo en hora pico); es el lugar de la *distopía*, la utopía negativa que si alguien pensaba que el Apocalipsis (ver 6, 12) usaba lenguaje figurado, basta visitar el metro para probar lo contrario. El metro es el espectro y la suma de todas las realidades que podemos imaginar, lo inabarcable o aquello que es perfectamente delimitado por el espacio, por el andén, el vagón y el tiempo; es lo indeterminado y lo regulado de una lucha cuya única certeza es su imprevisibilidad.

3.3 ¿INTELECTUAL HETERODOXO / POS-INTELECTUAL ORTODOXO?

DESDE un punto de vista más allá de lo textual, en la manera como Monsiváis se hace parte del discurso social, la realidad periodística o el acontecer pública, así como protagonista en los principales rituales y disputas dentro del campo intelectual, los modos de su presencia pública parecen establecer una figura-frontera doble, el debate sobre los intelectuales (y prácticas intelectuales) en su relación con el poder, el saber y de ahí el vínculo con un eje que va de ortodoxia y la institucionalización a la heterodoxia o contra-hegemonía; la propia revisión del concepto de “intelectual” y sus vínculos con el “campo intelectual”, los lectores y las instituciones culturales.

Se ha dicho que Monsiváis es probablemente el último intelectual (público) en el sentido convencional del término. Al mismo tiempo con su acción pública confronta algunos referentes convencionales de dicho actor social como es la relación con la cultura popular, la manera de relacionarse con los medios masivos y la propia reflexión sobre estas industrias culturales, las formas de moverse entre los espacios hegemónicos y los contra-culturales, etc. Salazar (75-76) ha descrito el movimiento que va en la trayectoria del autor, de crítico heterodoxo a institución cultural. Conforme va adquiriendo reconocimiento, la voz del gran heterodoxo fue perdiendo capacidad crítica hasta convertirse también en un discurso si no oficial, al menos sí dominante, no exento del ejercicio del poder. La escritura heterodoxa también corre el riesgo de institucionalizarse. La figura de Monsiváis lleva a reflexionar sobre cómo un discurso puede ser muy renovador e incluir espacios, voces situadas al margen de la vida política dominante; y al mismo tiempo puede dejar de serlo si no se renueva, o bien cuando el contexto que confronta en algún sentido lo ha asimilado.

¿En qué sentido podemos reconocer la noción “convencional” para definir a Monsiváis como intelectual? El intelectual ha tenido tradicionalmente distintas funciones en la estructura social; no siempre nombrado como tal, han existido actores que se encargan de organizar y dar coherencia, a poner en contacto una práctica o visión del mundo. El intelectual en el siglo XIX y XX hacía entre otras cosas formular programas ideológicos, crear visiones del mundo establecer nuevos tipos para las relaciones humanas, organizar sistemas de saber, elaborar interpretaciones sugerentes y novedosas del pasado, lanzar proposiciones, planes, teorías e ideas que orientaran a ciertos grupos. Desde el funcionario, hasta el contestatario, del político-intelectual al revolucionario; del intelectual funcional y pragmático al más radical y subversivo existe una gradación de formas para estar en la lucha social y política. Monsiváis ha realizado una síntesis del pensamiento cultural, ha innovado dentro del canon literario, ha potenciado el uso de nuevos dispositivos literarios y tiene una presencia pública suficientemente reconocida por amplios sectores. Su visión omnímoda de la cultura lo lleva en ocasiones a ser una especie de “comentarista total” que puede hablar casi sobre cualquier tema. No obstante, a la pregunta si es un intelectual moderno,

aceptamos una cierta noción “modernidad”, con matices y gradaciones, ya que posee una visión finalista de la sociedad, se vincula con algún relato (el liberalismo) y persiste en el ejercicio de la crítica, que sin absolutizar a la razón, confía en ella.

Al mismo tiempo podemos reconocer una confrontación de los referentes clásicos para definir al intelectual. El propio Monsiváis los interpelaba en aspectos de su práctica social. También es cierto que él mismo problematizó en algún sentido porque agrupaba facetas no convencionales, más en el campo intelectual mexicano de los sesenta solemne, homofóbico y nacionalista, etc.

“*Pre / post*” intelectual se define con relación a la posibilidad de un saber aglutinador, a la reproducción de ciertas funciones que históricamente han cubierto quienes se denomina o son reconocidos como intelectuales. No es un nombre que use el propio autor, es sobre todo un índice de su caracterización pública. No tenemos espacio para discutir la infinidad de fronteras que existen para nombrar actividades o prácticas como “intelectuales”. El término es un laberinto en sí mismo, sobre todo en la ecología cultural que habitamos caracterizada por altísimos regímenes de visibilidad, donde el criterio de fe, verdad, certidumbre no está en la palabra ni en los libros, en la autoridad o las instituciones, sino en lo que se ve, se dramatiza, se presenta “como si” (Debray). Esta *mediosfera* como la llama el autor de *Introducción a la mediología*, tiene en sus horizontes a las incertidumbres, una atmósfera donde justamente la representación convencional del “intelectual” se cuestiona o pone en duda. El prefijo incluido (*post-*) nos sirve para cuestionar una figura-frontera que el propio Monsiváis en algún sentido ha confrontado con lo que también conlleva una forma de *ser-hacer-parecer* en la escena pública. Se puede aceptar el término de subversivo, de resistencia en la escritura. Este autor es la figura central de la cultura mexicana y su auto-cuestionamiento como autoridad, es el referente para hablar lo mismo de Salvador Novo, que del autorrevelado pica-ombligos oficial de las *Flans*,³ de los conciertos de Juan Gabriel, que de su experiencia como extra en un video-clip de Luis Miguel.

Monsiváis no es más el “intelectual” heterodoxo que fue, y las relaciones políticas e institucionales que guarda lo mismo con medios vinculados a la “izquierda” (como *La Jornada*, aunque por ahora no problematizamos esta expresión) que con la “derecha” (como Televisa) son enteramente distintos, al grado que ya no escribe en el primero, y sí aparece en el segundo. Pero es el intelectual oblicuo y carnavalesco, serio e irónico, sin pudor alguno, cada vez mayor de edad pero sin desvincularse de sus lectores y escuchas más jóvenes que lo siguen reconociendo. Quizá más que el pos-intelectual desvinculado de cualquier principio a una idea de razón, es la figura que anuncia la inoperancia de esas formas tradicionales, que han superado la razón organizadora. Si de Sigüenza y Góngora se decía que fue el primer novohispano en llegar el renacimiento (cuando por supuesto, algunos países de Europa llevaban varios

³ En la liga <http://www.youtube.com/watch?v=wVU1W-fsuc>, la vocalista del Grupo Flans cita a Carlos Monsiváis a propósito de un comentario que hice de la canción “Esta noche no”.

siglos en él), quizá Monsiváis haya sido décadas atrás, el primer autor en visitar los laberintos acelerados de la modernidad tardía, un “intelectual” convencional, quizá el primero también en enseñarnos que esa figura no puede ser más operante.

Cómo círculo cercano, aprovechamos esta figura-frontera para introducir otro componente importante en el trabajo del autor, vinculado a las formas de diálogo entre marginalidad y hegemonía, rasgo igualmente importante en la definición del hacer público y de su escritura. Un ejemplo de este movimiento lo encontramos en las reflexiones que Monsiváis ha hecho sobre Salvador Novo. En algún sentido sus trabajos sobre Novo condensan uno de los principales sentidos ilocutivos de su obra. Más que analizar la compleja relación Novo-Monsiváis, queremos subrayar en qué sentido Novo es el signo mismo de esa tensión entre marginalidad y centralidad; figura heterodoxa y única, personalísima y brillante, fue del culto a sí mismo a la centralidad de su poética, siempre entre cuestionamiento más que su obra, por la puesta en escena de sí mismo. Al llegar a la centralidad de la cultura mexicana, lo mismo como figura reconocida que como funcionario del Instituto Nacional de Bellas Artes, inicio en los sesenta (Novo muere en 1974) una estrecha relación con la esposa del presidente Díaz Ordaz que explica la denotación de la que fue objeto por el campo intelectual. Una obra extensa, en vida del autor fue apenas publicada y tuvieron que pasar algunos lustros para tener el reconocimiento de lo que se llaman “obra completas”. La marginalidad en el centro, como marca el subtítulo del ensayo biográfico dedicado al autor de *Nueva grandeza*, es el resumen de un programa de trabajo que el propio Monsiváis ha abordado no sólo para reflexionar sobre las distintas formas de disidencia en México (sexual, política, religiosa, social), sino para dialogarlas con los temas centrales en la reflexión cultural mexicana. Monsiváis responde a la pregunta sobre los sentidos de lo marginal siempre en su confrontación con un centro, así “atrae” dos polos de la producción cultural mediante una nueva discursividad que es barroca pero democrática (Faber 76-103). El eje marginalidad-periferia no es únicamente el autor refiriendo a temas marginales en gacetas especializadas o en la prensa de prestigio; sino que también habla de temas culturales en espacio marginales; ellos nos parece genera nuevas formas de tensión entre estos dos espacios sociales. Lo anterior no significa que la marginalidad pase a ser parte del discurso hegemónico, sino que se evidencia y clarifica un modo de tensión.

3.4 EL SÍ MISMO COMO OTRO O LOS DILEMAS DE LA VISIBILIDAD

NOS HA parecido interesante ensayar algunas categorías a partir Interaccionismo Simbólico⁴ para reflexionar sobre un boceto de filosofía social en las

⁴ El sí mismo es una categoría que acuñó Mead, el llamado padre del interaccionismo simbólico que postula en lo general cómo las relaciones sociales se establecen de forma interactiva

distintas formas de relaciones discursivas y extra-discursivas que concita Monsiváis como una vasta red de entrevistas forma un dispositivo para preguntar y comprender los juegos de la *mismidad* y *otredad* en la interacción monsvaíta. En el vínculo relación-textualidad, las teorías narrativas y enunciativas nos han ofrecido elementos teóricos para problematizar la comunicación literaria desplegada por el autor.

Dentro de los depositos para preguntarnos sobre las formas de relación, tenemos en sus entrevistas mediáticas, una muestra interesante que no ha sido considerada del todo por la crítica. De hecho con frecuencia, las entrevistas parecen ser para-textos incómodos con respecto a si incluirlos o no parte de la obra del autor. Mediante este género con frecuencia se puede obtener una descripción más detallada y central con relación a un tema, o bien, de acuerdo al tipo de entrevista y extensión, reconocer puntos de vista sobre rangos muy amplios y diversos.

Una entrevista es el intento de restituir la voz de la fuente, de hacer presente el mismo momento de la enunciación en el texto. La entrevista es el lugar de la presentación y el ocultamiento, es la narración de un encuentro, la simulación del diálogo que legitima e impone la especificidad de su variante discursiva y atrae la atención del lector (o el televidente) en el *hacer creer* al lector que lo que se ofrece es la presencia con el personaje. El diálogo se presenta como el acceso más inmediato a una palabra “auténtica”, testimonial, autorizada y se enfrenta a una paradoja: su credibilidad se construye con procedimientos propios de los géneros de ficción. El diálogo (o su simulación) *hace-creer* la oralidad (la coincidencia virtual entre el momento de enunciación y el de la lectura) y la voz del propio hablante. En ese sentido reconocemos el valor analítico de la entrevista, pero también su naturaleza de género textual dentro de los objetivos de la comunicación periodística.

En otro trabajo (Karam, “Formas de la entrevista periodística”) hemos presentado un primer análisis a las entrevistas que tenemos del autor; que como el personaje revela la imposibilidad de reducir a una línea editorial las publicaciones que han publicado entrevistas al escritor, vemos así entrevistas en libros de entrevistas (Forston, Bermúdez), en gacetas marginales, periódico de circulación nacional (*Reforma, La Jornada*), en revistas políticas (*Proceso, Siempre!*), culturales (*Vuelta, Nexos,*

por sus participantes. Este sí mismo es una configuración social, cuyo centro es el *self*, definido como la capacidad de considerarse a uno mismo como objeto, lo que presupone la idea de comunicación como fundamental para la vida social. Según Blummer este interaccionismo se basa en la idea que los seres humanos actúan con base a la base de las significaciones que atribuyen a las cosas, objetos y situaciones que le rodean; esta significación se pauta a partir de la interacción social que es siempre social y que está modelado por la interpretación efectuado por la persona en su relación con las cosas que encuentra, y se modifican a través de dicho proceso. En este mecanismo el lenguaje juega un papen central, ya que es el principal sistema de símbolos mediante las cuales significamos cosas y hacemos posible la comprensión. Las cosas existen porque tienen significado, y éste ha sido posible porque se le puede describir mediante símbolos.

Lateral), en revistas especializadas de comunicación (*Intermedios, Etcétera, Revista Mexicana de Comunicación*); a éstos hay que añadir la Internet, como nuevo medio para ampliar las entrevistas.

Dentro de nuestra muestra, Mejía Madrid (1998) nos ha regalado un texto particularmente sugerente, elaborada en la misma frontera de la auto-parodia monsiwaíta, y en la que representa (o narra) una (supuesta) entrevista telefónica a Monsiváis. El locutor-mediador elige las construcciones de varias micro-situaciones en las que se imaginan preguntas-respuestas y modos de interacción entre él y Monsiváis. Compuesta por diversos micro-textos, de los cuales por cuestiones de espacio, solamente reproducimos algunos, en ellos se verifican distintos rostros de la representación pública del autor, las formas de su humor y la diversidad que concita en el sujeto discursivo (entrevistador) interpelar a entrevistado como lo realiza.

Por teléfono, el personaje tiene todos los ángulos y ninguno. Propongo diez:

1) Monsiváis sin ganas de hablar por teléfono:

—Estoy aterrado —articuló Monsiváis—. Hay unos carpinteros remodelando un mueble de la casa y traen las siglas EPR en los uniformes. Ellos dicen que quiere decir “Ebanistería, pulidos y resanados”, pero no les creo una palabra. Por eso no estoy en un buen día. —Y me colgó.

2) Monsiváis reflexionando sobre su generación:

—Dime, sin ofenderme, ¿por qué todos mis compañeros de generación tienen dinero y yo no?

—No sé. Será porque eres honesto.

—Te dije que sin ofenderme. [...]

3) Una opinión:

—¿El nuevo candidato? Ah, me parece una buena persona. Por él, pongo tus manos al fuego.

4) Una promesa solemne:

—Creo que ayer te excediste, Monsiváis. El PRI todavía es mayoría en 25 estados de la República.

—Sí. Pero no tiene asideros. Está acabado.

—¿Para el 2000?
—Te estoy diciendo: acabado.

5) Una crítica:

—Te leí. El título es increíble, pero en la primera línea se cae.
—De plano —le digo, por decirle algo.
—Sí. Se me cayó de las manos y me golpeé la nariz contra la mesa.
Pero de eso me di cuenta cuando desperté.

6) Una sorpresa:

—¿No viste *Nada personal* ayer?
—No.
—Pero, ¿sabes de lo que te hablo? Saliste en el capítulo de ayer.
—Sí. Pero yo no veo televisión. Nunca.
—¿Qué? ¿Tú, el crítico de la televisión?
—Yo no soy crítico de televisión.
—Ah.
—De veras. Todo lo veo en video. No pierdo el tiempo como tú.
Oye, ¿de qué vives?
—De escribir.
—De ser crítico de televisión. De eso vives. No lo niegues.

7) El mejor chiste contra él mismo:

—Oye, Monsiváis, ¿que vas a prologar la guía telefónica de la ciudad de México?
—Te informaron mal. Es la Guía Roji. (s.p.)

En los juegos de la mismidad y la otredad, Monsiváis es el imprevisible, la excentricidad de quien llega tarde, o sabiendo que estaba anunciado, no llega; o una cita hecha con antelación y no se atiende. Él siempre presente y oculto, como el relato —por demás confirmado— de quien responde fingiendo la voz de su abuelita para no ser localizado; el *sí mismo* inscrito en las coordenadas de la ficción y la realidad, en la ruptura de las normas de cortesía o en la misma parodia como el mejor recurso de (re)presentación mediática en el texto. Monsiváis parece el único que pueda dar varias entrevistas simultáneamente, al agrupar las citas (cuando las atiende); es también el comensal en un restaurante que al ser identificado por los asaltantes, se le ofrece el

derecho de la dispensa; es la figura que aparece en el barrio Portales (donde vive), en las librerías Gandhi, en algún *Tóks* de Av. Tlalpan o como usuario del Metro.

Monsiváis es el sí-mismo que se muestra ocultándose, en la vida pública, pero también en su narrativa en su estilo que como ha señalado Faber es elitista en su barroquismo, pero democrático en su ideología. Es quien parece saberlo todo, pero finge no darse cuenta. Es un autor que sale, escribe y piensa sobre la TV como fenómeno, pero él (dice) nunca la ve; es reconocido por taxistas o transeúntes, pero son comparativamente pocos sus lectores empíricos. Una y otra vez, como lo leemos en el texto de Mejía Madrid, niega que ve TV, que no sale en telenovelas, que él no es crítico de TV y que la vida como si en realidad la viviera otro. Las esferas *público / privado* o *central / periférico* —a la que ya hemos hecho alusión— se alimentan y tensan dialécticamente como una de las principales estrategias discursivas en las que Monsiváis-enunciador es construido desde un *mostrar-ocultándose*.

El sí mismo distraído y desarreglado, enterado y ávido. Monsiváis es su memoria, su inusitada capacidad de recordarlo todo, de reconocer todo, de coleccionar todo y de entregarse en todo. Es el mito en su fortaleza infestada de gastos, y las capas sobre puestas no solo de libros, sino de videos, muñequitos de lucha libre, cuadros y demás artilugios culturales que hacen su biblioteca, después de las existentes en algunas universidades (como la UNAM, por supuesto, el COLMEX y la UIA), una de las más grandes de la ciudad de México, y de la cual se presume que el museo del Estanquillo, bellamente enclavado en la contraesquina de La Profesa, en el centro de la ciudad de México, es una extensión menor de ese laberinto ignoto que su casa en la calle San Simón.

En entrevista radiofónica con Martín Espinosa, conductor del servicio de mediodía de MVS 102.5 FM, reconoce que todos los habitantes tienen dos vidas: la que usan para trasladarse en el metro, el pesero, los taxis, los microbuses, autobuses de un lado a otro y la vida normal, la del trabajo, la familia, No reconoce que él tiene tres, aparte a las señaladas: la de leer, escribir y coleccionar. Subtipo que por su intensidad y vigor, su milagro estilístico y real, es el lugar fronterizo de quien está en todas partes, de su realización como actor social, y del escritor, amante, sobre todo de la poesía de Pellicer y la celebración de sus maestros Novo y Benítez.

3.5 LAS FIGURAS RETÓRICAS COMO FRONTERAS SEMIÓTICAS

COMO hemos señalado dentro del discurso monsivaíta podemos identificar una serie de figuras retóricas que forman rasgos inconfundibles de estilo. Desde un punto de vista semiótico, Eco (1968) señala que *códigos retóricos* incluyen una convencionalización de soluciones textuales o icónicas originales, que se convierten en modelos o normas. Aquí lo “retórico” quiere decir lo efectivo para transmitir un mensaje y producir un efecto dentro de un contexto de emisión. De cualquier manera,

lo retórico no opera en los mensajes textuales solo, e intervienen otro tipo de codificaciones como opera en cuanto al vehículo y dimensión material del signo los códigos perceptivos o códigos de transmisión; o bien los códigos del gusto y la sensibilidad (que establecen las connotaciones provocadas por los signos, como por ejemplo “un templo griego”, belleza, perfección, antigüedad), los códigos estilísticos donde se codifican las soluciones originales o modificadas por la retórica. Algunos de estos *códigos* (estructura y regulariza sistemas de oposiciones diferenciados) en realidad son *repertorios*, es decir, listados de signos que se articulan siguiendo las leyes de un código subyacente (como el código estilístico que se basa en el código retórico; el código iconográfico, que se basa en el código icónico.)

Uno de los aspectos más utilizados en los manuales de semiótica para referirse a la retórica se centra en una reflexión sobre las figuras o tropos, lo que significa reflexionar en torno a *lenguaje figurado* en contraste al *lenguaje literal* como puramente denotativo, esta frontera es particularmente sugerente en la escritura de Monsiváis ya que juega con lo real, lo ficcional e inventa una zona porosa, “para-ficcional” donde narra hechos que no sabemos si ocurrieron así, pero con todas las huellas periodísticas; no es solamente constatar un elemento de verosimilitud. Usar una figura supone complejizar un enunciado, insertarlo en nuevas coordenadas y códigos para su adecuada codificación. La lingüística de Jakobson primero y luego la semiótica han hecho interesantes reflexiones sobre cómo en particular la metáfora y la metonimia son modos semióticos de comunicación y constituyen más que simples figuras, mecanismos para la comprensión de la vida social y cotidiana (Chandler 131) Chandler por su parte advierte como los tropos orquestan relaciones de significantes y significados en el discurso. Un tropo como la metáfora puede ser visto como un nuevo signo formado desde el significante de uno y el significado de otro. Los tropos difieren en la naturaleza de este tipo de sustituciones entre las dimensiones materiales y no de los signos y sus relaciones.

Dentro de los tropos hemos mencionado la importancia de la metáfora como una especie de “paraguas” para explicar el funcionamiento de otras figuras de habla. Lakoff y Johnson (1980) explican la manera cómo la metáfora, lejos de ser algo accesorio a la expresión, constituye algo fundamental, al grado que usamos con frecuencia metáforas sin darnos cuenta de ello; para estos autores la esencia de la metáfora es comprender y experimentar una cosa, en términos de otra. Desde el punto de vista semiótico, la metáfora incluye un significado actuando como significante de otro significado. Hay un primer componente “literal” (curso) expresado en términos de otro (vehículo) “figurado”. En el ejemplo “la experiencia es una buena escuela, pero sus colegiaturas son muy altas”, el primer sujeto (experiencia) se expresa en términos de un segundo (escuela). Jakobson señala que nuestras un término metafórico se conecta bajo el principio de similitud; la metonimia se basa en la contigüidad o cercanía. La indexicalidad de la metonimia también tiende a sugerir

que hay una “conexión directa” a la realidad en contraste a la iconicidad o simbolismo de la metáfora. Las metonimias parecen estar más obviamente vinculadas a la experiencia directa que las metáforas; tampoco requiere un elemento de transportación de un dominio a otro, como sí lo hace la metáfora. Jakobson sugiere que el modo metonímico tiene un primer plano en la prosa, mientras que el modo metafórico parece estar privilegiado en la poesía.

Veamos en estos términos algo sobre el funcionamiento de la ironía. Chandler la ubica junto con la sinécdoque —que por ahora no detallamos—, como uno de cuatro tropos principales para el estudio de la realidad. Como en la metáfora, el significante del signo irónico parece que significar una cosa, pero en realidad sabemos desde otro significante, que significa algo muy diferente; lo que significa la *oposición* entre lo que se refiere y lo que se dice (y de hecho se menciona) se basa en una oposición binaria. La ironía puede así reflejar lo opuesto de los pensamientos o sentimientos del escritor (como decir a alguien “te amo”, cuando en realidad se le odia) o bien, lo opuesto acerca de la verdad en una realidad externa (decir “aquí realmente hay una multitud”, cuando en realidad no hay nadie). La ironía parece sustentarse en un tipo de sustitución por disímil o disjunto. Un típico enunciado irónico es aquél que significa lo opuesto a su significación literal, en variaciones que van de la subestimación a la sobreestimación, la cual puede también aparecer irónica. A este punto, la exageración puede estar muy cercana a la ironía.

La ironía de Monsiváis tiene como alimento originario un constante grado de insatisfacción frente a la sociedad, al mismo tiempo que la incapacidad para renunciar a cualquier tipo de lucha. En Monsiváis la ironía es una actitud ante la realidad mexicana que le permite transitar por formas del optimismo moderado al pesimismo. La “distancia irónica” le permite a Monsiváis tomar un marco amplio de los grandes temas dentro de la cultura nacional, y establecer un sistema de relación que le permite complejizar los enunciados irónicos y abrir los temas a otras interpretaciones y apelar a su interlocutor de una manera particular.

Hay que mencionar que la ironía no actúa sola, ya que guarda muchas colindancias con el humor, el sarcasmo, la hipérbole y la parodia las cuales se confunden en los sutiles usos del autor y cuestionan a la crónica misma a través de la intertextualidad paródica y el hipertexto que desplaza la autoridad formal del autor Maracara (2001). Uno de los principales efectos del uso en esta familia de figuras es la relativización en el estatuto de verdad, dos visiones para representar la “autoridad” quien sí fundamenta pero no pontifica, justifica pero no determina. Eso no significa que el ensayo prescinda de una clara orientación en los temas de aborda, todo lo contrario, la diferencia no es del *dixit*, sino del *modus*, por ello esa “distancia” deja una frontera que ya hemos descrito arriba como porosa, un frente de tensión donde el reto de la lectura es el de la codificación, que será un proceso donde el lector relee los datos, el orden y la caracterización de la información dada por el sujeto enunciativo.

En este juego de fronteras retóricas resulta pertinente la reflexión entre las semejanzas y diferencias de las figuras vecinas. Con relación a la parodia, Culler (citado por Maracara 180) la define como un procedimiento intertextual, cruce de textos que le permiten la “carnavalización”, la exposición en extenso en un contexto de suma diversidad. Una parodia no pretende satirizar un texto, ni burlarse de él, capta su “espíritu original” para imitar sus recursos formales y producir una ligera variación. Este movimiento convierte al acto paródico en “creación”, no en mera recreación o lectura del texto original. La ironía por su parte, depende de “efectos semánticos más que formales”. Mientras la parodia parte de una referencia textual explícita, en la ironía no se localizan las fuentes precisas de la semejanza (*vraisemblance*), lo que puede complejiza la interpretación. La ironía (Ballart citado por Maracara 183) es un fenómeno intra-textual que en el seno del universo de ficción creado por el escritor goza de gran libertad, pudiendo llegar a convertirse en el engranaje que mueve la gran máquina de la obra.

CIERRE

COMO se puede suponer, la identificación de diadas y *figuras-fronteras* puede extenderse, como ejemplo: la palabra-imagen, lo literario-No literario, la historia-periodismo, cultura popular / cultura de masas, el liberalismo-Neo/Liberalismo, etc. Como señalamos, dichas *figuras-fronteras* poseen distinta extensión, nivel lógico y con frecuencia se sobreponen en su cercanía semántica; al mismo tiempo, reflejan esos pliegues encontrados u opuestos en la macro-frontera de la cultura y la modernidad, en la comprensión compleja de un México, que lejos de un territorio plano, es como una madeja sobre distintas capas están sobrepuestas. En el centro de ese análisis se encuentra la preocupación por la cultura popular urbana, las formas y rituales del consumo masivo, las estrategias de sobrevivencia y resistencia de la sociedad, y sobre todo un sentido ético de la realidad que también dice que si una causa no es susceptible del humor, significa que no es una gran causa.

REFERENCIAS

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed. México: Porrúa, 2000.
- Bermúdez, Sari. “Entrevista a Carlos Monsiváis.” *Voces que cuentan*. México: Plaza y Janés. 113-26.
- Castoriadis, Cornelius. *Figuras de lo pensable (Las encrucijadas del laberinto VI)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Chandler, Daniel. *The Basics. Semiotics*, 2nd ed. London & New York: Routledge, 2007.
- Debray, Régis. *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Eco, Umberto. *La Estructura Ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1968.
- Faber, Sebastiaan. “El estilo como ideología de la Rebelión de Ortega a Los Rituales de Monsiváis.” *Moraña y Sánchez Prado* 76-82.
- Ferrater Mora, J. *Diccionario de filosofía*. 4 tomos. Barcelona: Ariel, 1994.
- Forston, James. “Carlos Monsiváis.” *Cara a cara*. Barcelona: Grijalbo, 1974. 299-356.
- García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo / CONACULTA, 1990.
- Greimas A.J y Courtés J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* T. I., Madrid: Gredos, 1990.
- González Jorge. “Los frentes culturales: culturas, mapas, poderes y luchas por las definiciones legítimas de los sentidos sociales de la vida.” *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. 3 (1987): 5-44.
- . “Frentes culturales: para una comprensión dialógica de las culturas Contemporáneas.” *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 8.14 (2001): 9-45.
- Hernández Guerrero, José Antonio. “La noción de literatura.” 2 de Oct. de 2002 <<http://www.uca.es/grup-invest/retorica-actual/seminarios/prologos/nocion%20literatura.htm>>.
- Karam, Tanius. “Formas de la entrevista periodística en la reconstrucción de Carlos Monsiváis como figura pública.” En *Anuario X de la Investigación de la Comunicación*, de Russi Bernardo, comp. México: CONEICC, 2003. 73-104
- Kraniauskas, John. “Critical closeness: The chronicle-essays of Carlos Monsiváis.” En *Mexican Postcards*, de John Kraniauskas, ed. y trad. London: Verso, 1997. ix-xxii.
- Lakoff George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1980.
- Maracara Martínez, Carmen Isabel. *Intertextualidad, subalternidad e ironía: la obra de Carlos Monsiváis*. Tesis U Autónoma de Barcelona, 2001. 2 Vols. En línea. <http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1108101-162932//cimm1de2.pdf>; <http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1108101-162932//cimm2de2.pdf>.

- Mejía Madrid, Fabrizio. "Monsiváis por teléfono." *Etcétera* 275 (1998): 32.
- Monsiváis Carlos. "Confrontaciones: el creador frente al público." *Colección Laberinto* 6 México: U Autónoma de México, Azcapozalco, 1984. s.p.
- . *Días de guardar*. México: Era, 2006.
- . *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo, 1988.
- . *Los rituales del caos*. México: Era, 1995.
- Moraña, Mabel y Ignacio Sánchez Prado, comps. *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México: Era / U Nacional Autónoma de México, 2007.
- Moraña, Mabel. "El culturalismo de Carlos Monsiváis: ideología y carnavalización en tiempos globales." Moraña y Sánchez Prado, comps. 21-59
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza U Textos, 2001.
- Payne, Michael, comp. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Pons, María Cristina. "Monsi-caos: la política, la poética o la caótica en las crónicas de Carlos Monsiváis." En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 26. 51 (2000): 125-39
- Reguillo, Rossana. "Los estudios culturales. El mapa incómodo de un relato inconcluso." En *Aula Abierta. Lecciones Básicas*. Barcelona: INCOM; Portal de Comunicación, 2004. 1-10. En línea.
<<http://www.portalcomunicacion.com/lecciones.asp?cat=7>>.
- Rizo, Marta y Vivian Romeu. "Hacia una propuesta teórica para el análisis de la fronteras simbólicas en situaciones de comunicación intercultural." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 12.24 (2006): 35-54.
- Sainz de Robles F.C. *Diccionario de la literatura. Términos, conceptos, "ismos" literarios*. 2 Vols. Madrid, Aguilar, 1982.
- Salazar, Jezreel. "Carlos Monsiváis: de crítico heterodoxo a institución cultural." *Meta-política* 24-25 (2002): 74-84.
- Thompson John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México. U Autónoma de México-Xochimilco, 1993.
- Zavala, Lauro. "Glosario de términos de ironía narrativa." *Sincronía* (1996): s.p. En línea. <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/zavalo.html>>.