

Universidad Autónoma de Barcelona
Doctorado de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Departamento de Filología Española
Tesis Doctoral

**Intertextualidad, subalternidad e
ironía:
la obra de Carlos Monsiváis**

(Volumen I)

Autora:
Carmen Isabel Maracara Martínez

Tesis dirigida por:
Dra. Helena Usandizaga

Barcelona, mayo 2001.

A la memoria de
Marcos e Isabel,
mis padres,
mis "pobres Virreyes de Indias"

“Sólo el mítico Adán, el Adán solitario, al abordar con la primera palabra el mundo virgen, que todavía no había sido puesto en cuestión, pudo, de verdad, evitar totalmente, en relación con el objeto, esa interacción dialogística con la palabra ajena”.

Mijail M. Bajtin. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.

“O, para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez”.

Gérard Genette. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid : Taurus, 1989.

“La mediación y la reproducción de las identidades nacionales y posnacionales en el ciberespacio y sobre el papel virtual sigue a la espera de una interpretación definitiva. La presencia cambiante de la nacionalidad, y la fascinación interminable por las identidades subnacionales y supranacionales, exige que observemos cómo, al teorizar sobre la identidad como igualdad, se convierte sucesivamente en una cuestión con identificaciones y en las tecnologías que median entre ellas y que las traspasan”.

Paul Gilroy. “Los estudios culturales británicos y las trampas de la identidad”. En: *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona : Paidós, 1998.

TABLA DE CONTENIDO

<u>INTRODUCCIÓN</u>	5
<u>I. CONTEXTO HISTÓRICO: ACOTACIONES SOBRE LA HISTORIA DE MÉXICO</u>	21
<u>I.1. México antiguo</u>	21
<u>I.2. Independencia de México</u>	31
<u>I.3. Después de la Independencia: la revolución mexicana</u> ...	33
<u>I.4. Años 60: La fisura de Tlatelolco</u>	39
<u>I.5. Los últimos años</u>	43
<u>II. CARLOS MONSIVÁIS: EL PERIODISMO COMO INSTRUMENTO CRÍTICO</u>	62
<u>II. 1. Apuntes biográficos</u>	62
<u>II. 2. Obra de Carlos Monsiváis: crónicas</u>	77
<u>III. TRAZADOS TEÓRICOS:</u>	126
<u>III. 1. Dialogía, intertextualidad, rizoma, hipertexto: el recorrido conceptual de una "escritura en colaboración"</u>	126
<u>III. TRAZADOS TEÓRICOS:</u>	173
<u>III.2. Escuchar las "voces" del carnaval: ironía y parodia carnavalesca</u>	173
<u>III. TRAZADOS TEÓRICOS:</u>	196
<u>III.3. "¿Qué importa quien habla?" Todas las voces, ninguna voz: la disolución del sujeto</u>	196
<u>III. TRAZADOS TEÓRICOS:</u>	211
<u>III.4. A modo de propuesta: intertextualidad/interdiscursividad: intercambios simbólicos</u>	211

INTRODUCCIÓN

En las páginas que siguen analizaremos la obra cronística del escritor mexicano Carlos Monsiváis bajo la premisa de su condición intertextual en sus múltiples relaciones con el hipertexto, la ironía, la parodia, los cruces o intercambios genéricos donde es posible atisbar la voz del autor en conflicto, que instaaura subjetividades y a su vez, posibilita el escuchar las voces del otro, en la multiplicidad del carnaval. Voces cuyo diálogo gira en torno a la discusión sobre la nación, los excluidos, saberes proscritos o desplazados en el gran menú de la modernidad en América Latina.

Aunque la división de los géneros literarios puede resultar improcedente -de cara a una postmodernidad que invoca la hibridez genérica y en la que se intenta abolir las separaciones rígidas que delimitan o más bien limitan la producción textual-, por razones metodológicas y para deslindar el objeto de nuestro análisis de otras propuestas escriturales, hemos abordado la obra de Carlos Monsiváis como crónica, recepción tradicional de sus

escritos, cuando no ha sido la de considerarlo como ensayista. Pero tal, como sugiere el título de este trabajo, hablamos aquí de una crónica hipertextual, que tiende lazos con otros "artefactos literarios", en palabras de Certeau, que se enlaza con el discurso visual (por el empleo de elementos como la fotografía, la disposición tipográfica de la página, la incorporación de "links", a la manera de los lenguajes multimedia, o simplemente el uso de registros verbales dirigidos a una lectura visual) y que a su vez incorpora, resemantizándolos, otros saberes tradicionalmente excluidos del canon literario.

Procedente quien escribe estas líneas de América Latina y a su vez siendo también Monsiváis un morador de esos territorios, no olvidamos el papel fundamental que tuvieron las crónicas en la conformación del imaginario del "Nuevo Mundo" y a su vez su incidencia en el acto de apropiar y territorializar una presencia inédita en tales parajes –la del europeo-, haciendo suyo el espacio a través del acto de nombrar al "otro". En esta mirada inaugural al "otro", en el oteo a una realidad que deslumbra, nace la crónica en América Latina. Los viajeros de Indias patentizaron en las páginas de entonces su "visión de mundo", produciendo un género intermedio que ficcionalizaba lo histórico, e integraba narrativa y biografía, descripción científica y poética. Una flora deslumbrante,

una fauna inverosímil y la incorporación del sujeto-autor como objeto del discurso, constituyeron algunos de los pilares en los cuales se fundó este género, junto al "otro", momento imaginado por Michel de Certeau:

Amerigo Vespucci el Descubridor llega del mar. De pie, y revestido con coraza, como un cruzado, lleva las armas europeas del sentido y tiene detrás de sí los navíos que traerán al Occidente los tesoros de un paraíso. Frente a él, la india América, mujer acostada, desnuda, presencia innominada de la diferencia, cuerpo que despierta en un espacio de vegetaciones y animales exóticos. Escena inaugural. Después de un momento de estupor en ese umbral flanqueado por una columnata de árboles, el conquistador va a escribir el cuerpo de la otra y trazar en él su propia historia. Va a hacer de ella el cuerpo historiado -el blasón- de sus trabajos y de sus fantasmas. Ella será América Latina. Esta imagen erótica y guerrera tiene un valor casi mítico, pues representa el comienzo de un nuevo funcionamiento occidental de la escritura¹.

No vamos a discutir el papel del "hábil florentino" quien arrebató a Colón y a otros marinos el título de "descubridor" al que alude Certeau; para gran parte de la historiografía el mérito de Vespucci fue sólo indicar que las tierras a las cuales arribaron entonces no eran las Indias sino un "Nuevo Mundo", un mundo desconocido para Occidente; pero esto no hace "descubridor" a

1. Michel de Certeau. *La escritura de la historia*. México : Universidad Iberoamericana, 1993, pág. 11.

Vespucci². Lo que sí importa en lo que señala Certeau es el acto inaugural del nombrar que requería la empresa, el “nuevo funcionamiento occidental de la escritura” según sus propias palabras, que opera en las llamadas “Crónicas de Indias” y más allá, la operación de describir y escribir sobre el cuerpo de América y trazar en él su propia historia, parafraseando a Certeau.

Así como América fue el lugar de la utopía, quizás también la utopía patentizada del inglés Tomás Moro, la crónica fue el instrumento de ese nuevo hacer que así dejaba sus marcas, sus registros:

Hemos visto que son muchos los cronistas que comparten la creencia de que América es el lugar de la utopía, de la proyección de ideas e ideales que anhelan fundar una nueva sociedad, un nuevo hombre, imaginado por cada cual a la

2. Señala Simón Valcárcel Martínez el papel que tuvo la cultura humanista de Vespucci y su propia capacidad de promoción de sí mismo, en el dar su nombre a las “nuevas” tierras: “la clave de todo radica en la autopublicidad que entre los humanistas propagó Vespuccio, y de ello también Las Casas nos proporciona un dato precioso, al ratificarnos que sabía “bien y por buen estilo relatar y hablar y encarecer Américo sus cosas y navehación”. / Tuvo la suerte de que dos de sus cartas se imprimieron traducidas al latín entre 1503 y 1506 y que llegaron a las manos del humanista geógrafo Martín Waldseemüller, quien las introdujo en su *Cosmographiae Introductio* (Sant-Dié, Lorena, 1507). En su obra, Waldseemüller solicita públicamente el nombre de América, en honor de Vespuccio, para las nuevas tierras halladas entre Asia y Europa, que formaban un gran continente diferenciado de los anteriores, lo cual sí fue su mérito el señalarlo por primera vez, aunque con titubeos. Rápidamente se difundió entre los círculos cultos y humanistas el nombre de América propuesto por Waldseemüller y, al cabo, se impuso al oficial de Indias Occidentales y al renacentista de Nuevo Mundo”. Simón Valcárcel Martínez. *Las crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista*. Granada : Diputación Provincial de Granada, 1997, pág. 30.

medida de sus intereses y deseos. Desde el Almirante a los franciscanos milenaristas, desde el conquistador ignaro al sesudo teólogo escolástico tomista, pasando por el historiador humanista, todos estos cronistas sintieron en su interior la llamada del Nuevo Mundo. Todos creyeron ver llegada la oportunidad de experimentar y realizar viejos anhelos utopistas y sueños milenaristas en la nueva tierra, la cual era excelente plataforma de transformación y cambio. América era, en fin, el lugar de la utopía por excelencia³.

La crónica es así un género articulado a la realidad que enfrenta y a la ficcionalidad personal; artefacto lingüístico autónomo, en palabras de Certeau, que tiene capacidad para "transformar las cosas y los cuerpos de los que ya se han separado"⁴. De nuevo y hasta nuestros días, la crónica reclama su condición "híbrida", su medio camino disciplinario, lo que nos obliga a realizar una revisión en dos sentidos: en cuanto a género literario; en cuanto a género periodístico.

En el país que nos ocupa, México, el mismo Carlos Monsiváis nos adelanta la lista de sus antecesores en su libro *A ustedes les consta*: Manuel Payno, Guillermo Prieto, Francisco Zarco, Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Gutiérrez Nájera, Luis González Obregón, Ángel de Campo, Amado Nervo, Martín Luis Guzmán, Artemio de Valle Arizpe, Renato Leduc, Mario Gil, Salvador Novo,

3. *Ibidem*, págs. 74-57.

4. Michel de Certeau. *Op. Cit*, pág. 12.

José Alvarado, Ricardo Cortés Tamayo, Fernando Benítez, Arturo Sotomayor, José Revueltas, Ricardo Garibay, Julio Sherer García, Elena Poniatowska, Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, Miguel Reyes Razo, Carmen Lira, Héctor Aguilar Camín, José Joaquín Blanco, Jaime Avilés y Ramón Márquez.

A su vez, entre los cronistas mexicanos de la actualidad, reconocemos dos voces que dialogan con la obra de Monsiváis: José Joaquín Blanco y Elena Poniatowska. Tres mexicanos, con la crónica como forma de decir, pero con tres miradas distintas sobre México, la Nación, los avatares de la modernidad, lo rural, lo urbano. Los une la mirada hacia otras zonas de la realidad y sus personajes (los marginados), la revisión del yo del autor (la autorreferencia), y de lo que se cronica; el medio escritural (la crónica), así como la intención, fundamentalmente en los dos últimos, de desnudar la Nación, lo que como mexicanos los separa de cualquier otra región del orbe. Mientras José Joaquín Blanco recorre la ciudad y sus personajes, peatones, homosexuales, borrachos, mendigos; Monsiváis habla de los personajes de la cultura popular o de las muchedumbres que constituyen la "nación", que son excluidos de las consideraciones de los teóricos de la alta cultura. Poniatowska se detiene en otros excluidos, los de la gran ciudad: inexistentes vendedores ambulantes, mujeres

humildes como Jesusa Palancares, trabajadoras domésticas y artesanos populares. En resumen, podemos definir a José Joaquín Blanco como un cronista con vocación urbana y esencialmente apocalíptico; a Carlos Monsiváis como *voyeur* que se interna en la fiesta de los iconos mass-mediáticos, sin la nostalgia del pasado, pero resemantizando la Nación; y finalmente, Elena Poniatowska, quien indaga en sentido contrario, para mostrarnos la cara dolida del México ausente de la modernidad, los espacios rurales donde se muestran las fracturas de la pobreza.

Para configurar estas crónicas, dos de los autores estudiados, Poniatowska y Monsiváis, recurren al registro fotográfico, que si bien se articula con los textos y los legitima, porque nos demuestra que los datos son "fehacientes", también funciona como un discurso que habla ahora desde el registro visual y no escrito, acorde con la recuperación de la cultura inmaterial o de las culturas preescriturales, término de Aníbal Ford⁵.

Tal como hemos indicado al comienzo de esta introducción, nos planteamos abordar la obra de Carlos Monsiváis, sobre la base de la intertextualidad, sistema en el que gravitan los textos del

⁵. Aníbal Ford. *Navegaciones: Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires : Amorrortu editores, 1996, pág. 31.

escritor aludido, su articulación con la conformación del imaginario de la Nación y con las grandes mayorías proscritas o silenciadas por las hegemonías del poder; intertextualidad que se transforma en hipertextualidad en el cruce con los elementos visuales presentes en la escritura del autor estudiado.

De una proposición inicial basada en el hipertexto como eje conceptual, retomamos la idea de la intertextualidad enriquecida por múltiples lexias y el palimpsesto visual que propone este escritor. A su vez, una nueva revisión de la noción de hipertexto nos llevó a considerar la obra del escritor si no como hipertextos en sentido estricto, sí como proto-hipertextos escriturales, que se inscriben dentro de la tradición de los mass media. Mal sería no considerarlos así, cuando toda la producción intelectual de Carlos Monsiváis gravita en torno a este intercambio y cuando su propia formación en el área del periodismo nos hace asegurar una imposible inocencia en el empleo de lo hipertextual.

Creímos prudente contextualizar la obra de Carlos Monsiváis en la historia de México, amparados en el anclaje de sus búsquedas en torno a la nación y la realidad mexicana, aspecto fundamental de su devenir como autor. Sin pretender profundizar en aspectos históricos, quisimos brevemente ubicar al lector en los hitos de

relevancia en el devenir de este país y fundamentalmente detenernos en los años que siguen a 1968, momento en el que se inicia la publicación de los trabajos de Carlos Monsiváis. El primer capítulo, titulado. "Contexto histórico: acotaciones sobre la historia de México", aspira a cumplir esta función. Bajo esta misma premisa y, considerando que el escritor objeto de nuestro análisis puede disponer de una recepción escasa en estas latitudes, el segundo capítulo: "Carlos Monsiváis: el periodismo como instrumento crítico", ofrece información biográfica y sobre la obra del cronista mexicano; en este aparte iniciamos el análisis de su obra cronística en forma general, para luego volver al examen de sus estrategias en el cuarto capítulo, titulado "Trazados en el papel: examen de los recursos empleados por Carlos Monsiváis", donde recogemos ejemplos emblemáticos de todos sus trabajos.

Antes de internarnos en la aplicación y funcionamiento del hipertexto en las crónicas que analizamos, creímos conveniente ensayar los deslindes teóricos y mostrar así lo que ha sido nuestro propio indagar, lo que se incluye en el tercer capítulo, titulado "Trazados teóricos". En éste, nos detenemos en los trabajos que aluden al reconocimiento de la nueva textura en este género, amparados en recursos como el hipertexto que permite, a través de los enlaces denominados por el lenguaje informático como

"links", el intercambio permanente de la alfabetidad, pasando de la escrita a la visual; el intercambio de los géneros dentro de la misma crónica, así como el de las voces del autor y los sujetos que hablan en la crónica. Nuestra tarea ha sido indagar a su vez en los vínculos que se establecen entre las disciplinas digamos literarias y el lenguaje de la informática, demostrando la "intertextualidad" de sus propuestas y lo inverso: lo intertextual en sus conexiones con lo hipertextual. Y dentro de esta problematización intertextual del género, que lo resemantiza y lo parodia, analizamos en este capítulo el empleo de la ironía, provocadora también de los desplazamientos genéricos y del cuestionamiento de la voz del autor.

En el cuarto capítulo titulado, "Trazados en el papel: examen de los recursos empleados por Carlos Monsiváis", mostramos nuestros hallazgos y nuestras preguntas, basándonos en los aportes teóricos ya mencionados. Paratextos, "links", fotografías, procedimientos intra e intertextuales que revelan una reapropiación de saberes en la conformación de una nueva textura de la crónica. Como ya hemos acotado, si bien en el capítulo sobre la obra de Carlos Monsiváis nos detenemos en algunos ejemplos del funcionamiento del hipertexto, la intertextualidad y la ironía, su función es ofrecer una visión de conjunto de las "herramientas" de

su artefacto literario y en esta sección quisimos volver, ahora en forma particular y por tanto fragmentada, a los ejemplos que hablan de esta nueva discursividad.

Como el indagar sobre la nación está también en el centro de las preocupaciones de Carlos Monsiváis, así como la incorporación en sus trabajos de los sujetos de la cotidianidad mexicana, creímos relevante incluir un aparte temático (quinto capítulo), dividido en dos apartes: "Los temas: La nación" y "Los temas: sujetos excluidos en la crónica de Carlos Monsiváis"; ambos se inician con un deslinde histórico en el primer caso y teórico en el segundo. Nos detuvimos en el reconocimiento de la Nación, como un *leit motiv* que va a atravesar toda la obra del cronista mexicano, quien asimila esta noción con las multitudes de la ciudad, involucradas a su vez en los "productos" mass mediáticos y que reapropian los iconos de nación y de pueblo. En Monsiváis, el encuentro de la Nación es posible en el caos que permite la heterogeneidad de voces y experiencias, conspirando así contra las hegemonías totalizadoras.

Como segunda formulación, dentro de esta sección ("Los temas: sujetos excluidos en la crónica de Carlos Monsiváis"), examinamos la discusión que sobre lo cotidiano y sus protagonistas

elabora Monsiváis en su obra, haciendo uso, para este planteamiento, de los aportes que los estudios postcoloniales y los estudios culturales realizan en el reconocimiento de las minorías o mayorías excluidas, atravesadas a su vez por la noción de subalternidad y de exclusión del gran menú de las hegemonías. Aunque la propuesta de Monsiváis se distancia en parte de las búsquedas de la teoría postcolonial, su preocupación no está exenta de la influencia de estos trabajos, tal como demuestran sus primeros libros. Cerramos nuestro trabajo con unas "Palabras finales", una "addenda" que aspira a mostrar nuestro recorrido personal en la vinculación con México y Carlos Monsiváis y la bibliografía utilizada.

¿Por qué nos detuvimos en este género?, un género desdeñado por el periodismo, en cuanto se acusa de literario, y por la literatura, en cuanto se asume como género periodístico, que oscila al borde tanto genérica como disciplinariamente. En primer lugar, quizás por la misma condición híbrida-profesional de quien este trabajo escribe y en segundo lugar, una razón de orden más académica e igualmente amparada en la hibridez: los estudios literarios, ahora también de la mano de los estudios culturales, incorporan a la crónica como un género que además está anclado a la hora postmoderna, herido de su propia fragmentación y de la

condición intertextual de muchos trabajos contemporáneos. Postmodernidad y también postcolonialidad implican para gran parte de la crítica desaparición de los grandes metarrelatos, y la crónica, con su recuperación de lo nimio, lo cotidiano, lo subalterno, está quizá llamada a ocupar ese espacio abandonado de los metarrelatos que no son posibles en el vértigo de nuestro tiempo.

Otros trabajos anteceden a éste en el estudio de la crónica, tanto en Venezuela como en Latinoamérica, tales como *La magia de la crónica* de Earle Herrera; *La crónica ¿instrumento para reconocer o imaginar el espacio urbano?* de la periodista Carmen Elena Boon; *La crónica urbana de Elena Poniatowska*, de Anadeli Bencomo; *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, de Susana Rotker y *Primer costumbrismo venezolano*, de Alba Lía Barrios, entre otros. Sobre la crónica del siglo XX en México, se destaca el trabajo del propio Monsiváis titulado *A ustedes les consta*, antología que se inicia con un trabajo crítico extenso, elaborado por el cronista.

En España, la lista sería infinita⁶, comenzando por la recuperación de las Crónicas de Indias, tarea que lleva varios siglos haciéndose y revisándose; no obstante, dentro de los trabajos más recientes y brillantes reconocemos el de Simón Valcárcel Martínez, titulado *Las crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista*. Otros trabajos importantes son los de Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América* y el de Walter Mignolo, titulado *The darker side of the Renaissance: literacy, territoriality and colonization*. Más cerca de nuestros días, el ejercicio del periodismo cultural en España ha arrojado nombres de valía en el género, amparados a su vez en una renovación del periodismo de data reciente.

Finales y comienzos, este trabajo ofrece apenas un “escenario” de deslindes y pequeños hallazgos; discusión y análisis que quieren continuar abiertos, en aras de colocar dentro del aparato discursivo de la teoría literaria este género híbrido, polisémico, “subalterno” y herido de postmodernidad.

6. A este respecto, consúltese la bibliografía: *Cronistas y crónicas de indias*. Cuadernos Rayuela. Bibliografías de América Latina, (1997), Num. 9. CSIC-CINDOC, con información bibliográfica sobre estudios históricos, antropológicos, lingüísticos y literarios sobre los cronistas y crónicas de Indias.

No quisiéramos concluir sin expresar nuestro agradecimiento a diversas personas que contribuyeron en alguna medida con la elaboración de esta indagación. Indicar todos sus nombres sería una difícil tarea toda vez que este trabajo es el cierre de un camino que se remonta al tiempo de mi pregrado; nombraré a mis profesores de Castellano y Literatura de la Escuela de Comunicación social de la Universidad Central de Venezuela, Isabela Track y Oscar Díaz Punceles. Cuando este trabajo se inició en firme, conté con la conducción de la profesora María Julia Daroqui, presencia a la que sumo la de Beatriz González Stephan, por las intensas horas de teoría literaria, ambas de la Maestría en Literatura Latinoamericana de la Universidad Simón Bolívar de Venezuela. Y finalmente, a mis profesores de la Universidad Autónoma de Barcelona, Pere Ballart, Enric Sullá, María José Vega, Margarida Aritzeta y Joan Elies-Adell, de cuyas clases obtuve herramientas teóricas y la posibilidad de comentar mis indagaciones antes de esta fase final. Esta lista no estaría completa sin Helena Usandizaga, tutora de esta tesis, que conjuró gracias a su paciencia la enorme angustia que supone un trabajo doctoral, por sus apropiados comentarios y el apoyo constante a la elaboración de este corpus.

Quede constancia en estas páginas de mi agradecimiento a la Fundación Gran Mariscal de Ayacucho de Venezuela, responsable financiero de mi estadía en Barcelona; mi agradecimiento especial a Dilia Pérez, José Angulo y César Salazar, a su amabilidad permanentes. A la Fundació Futur, cuya labor con el "cuarto mundo" me mostró una cara sonriente y dolidas de estas latitudes. A todos mis amigos, en especial a Cristina Montes, Ricardo Couto y Vanessa Couto, a cuya hospitalidad en Barcelona también se deben muchas de estas páginas. Igualmente a Beatriz García Cardona, testigo silencioso y amoroso de este crecimiento y a toda mi familia, cómplices absolutos y solidarios de todas mis búsquedas.

I. Contexto histórico: acotaciones sobre la historia de México

I.1. México antiguo

México, “el lugar del ombligo de la luna”, acaso definido así por haber sido un poderoso centro imperial cuyas influencias y contactos se extendieron mucho más allá de sus actuales fronteras, es el motivo de las páginas que siguen. Pero México no sólo era el país de los mexicas, de los aztecas, sino que en su seno confluían numerosos pueblos indígenas, con sus lenguas e idiosincrasias, muchos de las cuales persisten en el México de hoy.

Los mexicas eran una minoría gobernante en un país de una variada presencia de naciones indígenas con una cultura espiritual y lingüística bastante diferentes entre sí. Al conquistador, inicialmente, apenas le llegó la noticia de antiguas razas dominantes, anteriores a los mexicas, como el pueblo que dominó

el vasto territorio de Teotihuacan. La "calle de los muertos" de Teotihuacan tenía muchos años desierta cuando desembarcó el nuevo *Quetzalcóatl*, Cortés, quien amparado en una confusión mítica pudo iniciar la sumisión de los indígenas sin usar el arcabuz.

Quetzalcóatl, "el dios más importante entre los nahuas"⁷, fue además prototipo sacerdotal (muchos sacerdotes llevaron su nombre) y también gobernante y sumo sacerdote de Tula; una figura rodeada de mitos que se repite en forma insistente a lo largo de la historia antigua mexicana. Quetzalcóatl, el sacerdote, hacia el año 987 marcha de Tula; se había emborrachado con pulque a causa de un engaño de Tezcatlipoca y llama a su hermana, Quetzalpélatl, para pasar la noche con ella. Avergonzado por su actitud lasciva hacia su hermana, huye y desaparece en el mar, aunque otras versiones dicen que se autoinmola y se convierte en Venus. Lo importante es que había anunciado su regreso, que debía acontecer en un año *Ce Acatl*, precisamente cuando llegó a Veracruz Hernán Cortés, quien es recibido por Moctezuma como Quetzalcóatl, la Serpiente Emplumada, el rey legendario de los toltecas a quien el soberano mexicana debía entregar su reino; "pues

7. Ver: Victoria Solanilla Demestre. "Quetzalcóatl: una visión antropológica, iconográfica y filosófica". En: *Las raíces de la memoria: América Latina, ayer y hoy*. Barcelona : Universidad de Barcelona, 1996. 1ª. Ed., pág. 189. Y de

este trono, silla y majestad suyo es, que de prestado lo tengo”⁸.

Así relata el propio Cortés lo dicho por Moctezuma:

[...] siempre hemos tenido que los que de él descendiesen habían de venir a sojuzgar esta tierra y a nosotros como a sus vasallos y según de la parte que vos decís que venís, que es adonde sale el sol y las cosas que decís de ese gran señor o rey que acá os envió, creemos y tenemos por cierto, él sea nuestro señor natural, en especial que nos decís que él ha muchos días tenía noticias de nosotros y por tanto, vos sed cierto que os obedeceremos y tendremos por señor en lugar de ese gran señor que vos decís y que en ello no habrá falta ni engaño alguno y bien podéis en toda la tierra, digo que en la que yo en mi señorío poseo, mandar a vuestra voluntad, porque será obedecido y hecho y todo lo que nosotros tenemos es para lo que vos de ello quisiéredes disponer⁹.

Luego de sufrir vejaciones y desencuentros, los mexicas se enfrentan al hecho de que el conquistador no era el esperado Quetzalcóatl que retornaba a sus predios y se inicia la resistencia interna contra los invasores. El conquistador debe someter por la fuerza a los nativos; para cumplir con su cometido, aprovecha las viejas rencillas existentes entre los mexicas y las otras naciones indígenas y así consigue aliados entre los propios pobladores. De esta situación surgió Malitzin, “la Malinche” (Marina, según la

Jacques Lafaye: *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México*. México : FCE, 1977. (1ª. Ed., en español).

8. Hernando de Alvarado Tezozomoc. *Crónica mexicana*. México : Secretaría de Educación Pública, 1944, pág. 87.

9. Hernán Cortés. *Cartas de Relación*. Barcelona : Instituto Gallach, Editorial Océano, 1986, pág. 117.

historiografía española), indígena que transmitió al extremeño información estratégica sobre los mexicas y contribuyó a la victoria española¹⁰. El 13 de agosto de 1521, cae en poder de los españoles la capital de los aztecas y no es sino hasta el 28 de septiembre de 1821, casi 300 años después cuando el país “se restituyó al ejercicio de cuantos derechos le concedió el honor de la naturaleza”, según se escribe en el Acta de la Independencia de México.

Pero aún cuando se pretenda marcar el inicio de la historia de México con el proceso “civilizador” de la conquista, las investigaciones arqueológicas permiten datar con bastante exactitud referentes más antiguos, e igualmente constatar la existencia de conocimientos avanzados que anteceden en muchos años a descubrimientos similares en la vieja Europa. Uno de éstos es la utilización del cero por parte de los Olmecas, grupo que habitó el antiguo México durante el primer milenio antes de Cristo; que, como acota el historiador Ignacio Bernal, “ni siquiera los

10. Pese a que “la Malinche” se convierte a partir de esta acción en “traidora” y más allá en hetaira, imaginario que aún circula en México, la verdad es que “la Malinche” no traicionó a su gente, ella no era mexica y pertenecía a uno de los tantos pueblos indígenas hartos del penoso dominio que éstos establecieron en el centro del Valle de México.

romanos lo sabían, y de allí sus grandes dificultades para llevar a cabo operaciones que no fueran muy sencillas”¹¹.

Resultan por lo tanto superficiales las tesis que circulan en textos vigentes, sobre la supuesta historia de México, como un acto que debe datarse a posteriori de los hechos de la conquista. Citaremos sólo un texto:

Aunque en el Acta de Independencia se asienta que el 28 de septiembre de 1821 el país “al ejercicio de cuantos derechos le concedió el honor de la naturaleza”, la historia de México arranca no de allí sino del 13 de agosto de 1521, al caer en poder de los castellanos la capital de los aztecas. Admitir que en 1821 se restituyó la nación en el ejercicio de sus poderes soberanos, sería admitir su existencia antes de 1521, y eso no cabe, México está inserto en el marco de la cultura occidental, pese a sus peculiaridades, y el comienzo de su historia apareja la presencia en la cultura española, enclave de consecuencias irreversibles en la amalgama de su entidad nacional¹².

El texto induce a una reflexión que desde luego no pretendemos abarcar aquí. Sólo nos haremos algunas preguntas. ¿México está inserto en el marco de la cultura occidental? Quizás sobre eso no hay duda; pero tampoco hay duda sobre lo contrario. ¿Es posible hablar de cultura occidental a secas en un país donde

11. Ignacio Bernal. *Historia mínima de México*. México : El Colegio de México, 1973, pág. 24.

12. *Historia ilustrada de México: desde los orígenes hasta Ernesto Zedillo*. México : Editorial Océano, 1998, pág. 8.

se hablan multitud de lenguas ininteligibles para cualquier "occidental", incluso aquel que disponga de una cultura "letrada", término de Ángel Rama que nos viene al dedo? ¿Y los ritos religiosos, sociales y culturales de estos grupos étnicos, se pueden tipificar como occidentales? Tales consideraciones rodean incluso el surgimiento del conflicto de Chiapas, donde los indígenas reclaman con voz propia su espacio y el respeto a sus derechos, en una cultura donde a causa de una pretendida occidentalización uniformizadora, se les ha querido silenciar e incluso hacer aparecer como sociedades inexistentes para negar así el conflicto en el que viven o malviven.

Pero regresemos a la historia antigua de México. "Los datos más recientes sugieren que hace unos 35.000 años algunos hombres asiáticos empezaron a penetrar en América"¹³, pero más acá y de forma más fehaciente, exploraciones en un lugar denominado Tlapacoya, cerca de Ciudad de México, atestiguan sobre la existencia, desde hace 21 mil años, de tribus de cazadores, que empleaban instrumentos de piedra e incluso de obsidiana. Pero sólo exploraciones en Tehuacan han "dado una secuencia que ya pudiera empezar a llamarse histórica y que

13. Ignacio Bernal. *Op. Cit.*, pág. 14.

arranca desde hace poco más de 7.000 años antes de Cristo”¹⁴. Nos quedaremos con esa fecha, 7.000 años antes de Cristo, y sólo desarrollaremos breves notas sobre lo más relevante del tiempo posterior, pues no es la intención de este trabajo el realizar una exhaustiva valoración histórica, sino aportar datos relevantes para la comprensión de la obra de Carlos Monsiváis en el extenso marco de la historia mexicana.

Antes del primer milenio a.C., se había iniciado la cultura Olmeca; sus integrantes ya utilizaban sistemas de cultivo y habían consolidado una economía agrícola; tal período de la historia de México ha sido denominado por los historiadores como etapa preclásica. Los olmecas poseían un sistema escritural, conocían el cero y crearon un calendario, contribuciones inestimables, que emplearán las culturas prehispánicas posteriores.

Los especialistas sitúan los grupos siguientes dentro de la época clásica, que va a abarcar desde el principio de nuestra era, hasta el año 900 d.C. Luego de los olmecas, en los valles centrales de México, surgen varias culturas emparentadas, que con el tiempo van a confluir y producir el nacimiento de Teotihuacan, ciudad importante, que en el siglo II a.C., ya ha concluido su imponente

14. *Ibidem*, pág. 16.

Pirámide del Sol. De 50 mil habitantes, la ciudad llega a tener 250 mil pobladores entre 350 y 650 años d.C.; su grandeza no es desdeñable: "al lado de pirámides y adoratorios se edificaron también, siguiendo admirable organización urbanística, un gran número de palacios y residencias, escuelas para sacerdotes y sabios, almacenes y mercados"¹⁵, estructura interna que indica la existencia de diversos estratos sociales.

Teotihuacan permanece como el lugar con mayor importancia e influjo del Altiplano Central hasta que, entre los años 650 y 700 d.C., es invadida, incendiada y saqueada, se supone que por los pueblos toltecas, venidos del norte, que se posesionaron de la zona y establecieron su capital en Tula. Hay que acotar que nos referimos al México central, ya que junto a la cultura teotihuacana, en otras zonas del país, se desarrollan otros grupos como los zapotecas y los mayas.

Desaparecida Teotihuacan, los toltecas adquieren la primacía, pero también persisten en esta zona diversos grupos y el más insignificante de ellos, los mexicas, va a convertirse en pocos años en la elite dominante de la ciudad que se denominará Tenochtitlan

15. Miguel León Portilla. *De Teotihuacán a los Aztecas: antología de fuentes e interpretaciones históricas*. México : UNAM, 1995, pág. 20.

y sobre cuyas bases se edificará la actual Ciudad de México. El año de 1168 es la fecha que marca la caída del imperio Tolteca, con la invasión de la ciudad de Tula¹⁶. Hacia la segunda mitad del siglo XIII, los mexicas entran en el Valle de México y en 1325 se establecen en el Lago de Texcoco, la isla que convertirán en la poderosa ciudad de Tenochtitlan, que alcanza su mayor esplendor durante el último tercio del s. XV.

Gracias a la victoria militar sobre los tecpanecas, los mexicas logran el control total del territorio, en manos de su primer monarca, quien además descendía de la sangre real de los toltecas: Itzcóatl, que gobierna de 1427 a 1440 y será sustituido por Moctezuma I, que permanece en el poder hasta 1469 y quien es considerado como el verdadero fundador del Imperio Mexica. Con el tiempo, el imperio llega hasta la frontera actual de Guatemala. Al igual que otros pueblos, los mexicas se consideraban el pueblo escogido, promesa de Huitzilopochtli. Tal voluntad mesiánica influyó decisivamente en su deseo finalmente alcanzado de imponerse frente a otros grupos étnicos.

16. José Luis Lorenzo. "Los orígenes mexicanos". En: *Historia General de México* / obra preparada por el Centro de Estudios Históricos. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1994. 2v. (Vol. 1.), pág. 147.

A partir de 1517 (exploración de las costas de Yucatán, por Francisco Fernández de Córdoba), se inicia la penetración española en el territorio mexicano. A los mexicas no les faltan problemas de orden interno en el funcionamiento del imperio, circunstancia que utiliza a su favor Cortés para desplazarlos, gracias a la sublevación y el apoyo de los pueblos subordinados. En agosto de 1521, el último emperador azteca, Cuauhtémoc, es hecho prisionero. Se inicia el Virreinato con el nombramiento de Cortés como Gobernador y Capitán General de la Nueva España, nombramiento hecho por Carlos V. El Virreinato comprendía un vasto territorio: desde Oregón hasta Costa Rica.

En el México colonial la economía estuvo sostenida por la hacienda como unidad productiva básica; a su vez, la riqueza en minerales preciosos, oro y plata, generó una incipiente pero importante minería doméstica. Como es sabido, el oro y la plata habían sido explotados desde tiempos prehispánicos en México; esta circunstancia dio lugar a un enclave colonial particularizado por este hecho –en otros lugares de América, la pobreza en riquezas minerales generó una economía basada en el régimen de plantaciones, por ejemplo, o fue el acicate que atemperó al conquistador en la exploración de nuevos territorios tal como aconteció con la búsqueda de El Dorado-.

I.2. Independencia de México

A finales del siglo XVIII, se inician tímidos movimientos independentistas. Con la ocupación napoleónica de España en 1808, se produce un vacío de poder que insta a una movilización de las estructuras en las colonias americanas. México no escapa a esta situación, así que en 1808, se forma una Junta de Gobierno, apoyada por el Virrey José de Iturrigaray. Aunque la conspiración es abortada con la restitución de las autoridades españolas y el encarcelamiento del antiguo Virrey, la sublevación continúa y dos años más tarde en 1810, Miguel Hidalgo y Costillá, cura párroco del pueblo de Dolores, insta a la insurrección con el llamado "Grito de Dolores". Hidalgo es asesinado, pero otro sacerdote, el mestizo José María Morelos, continúa la labor de secesión y en noviembre de 1813 declara la Independencia y promulga una Constitución. Morelos es arrestado y ejecutado y la Independencia debe esperar varios años más tarde, hasta el 28 de septiembre de 1821.

Lograda la independencia, los mexicanos deben enfrentar por un lado una pésima situación económica (los españoles se habían llevado sus capitales de México y las minas de oro y plata, antaño

orgullo de la corona española, estaban en ruinas) y por otro, un largo proceso de caudillaje que desembocará en una inestabilidad política permanente: desde 1821 hasta 1860, México tuvo más de 50 presidentes, cada uno con una duración media menor a un año. La mayoría de éstos eran oficiales del ejército y sus sucesiones estaban marcadas por los golpes militares. Es en este período cuando gobierna durante nueve veces distintas Antonio López de Santa Anna, famoso caudillo mexicano. Bajo su gobierno, Estados Unidos se apropia de Texas y se inicia una guerra entre ambos países que no se tradujo en la recuperación por parte de México del territorio perdido. En febrero de 1848, el tratado de Guadalupe Hidalgo consagra la cesión de todo el territorio comprendido entre Texas y California (casi la mitad del territorio mexicano de entonces) por la suma de 15 millones de dólares.

En 1863, las tropas francesas toman la capital; la acción es resultado de la respuesta francesa a la negativa del presidente Juárez de cancelar la deuda externa. Como efecto de la invasión, apoyada por británicos, franceses y españoles, México es convertido en Imperio y se nombra al Archiduque Austriaco Maximiliano de Habsburgo como Emperador. Pero el austriaco permanece pocos años en el poder y en 1867, es derrotado en Querétaro, hecho prisionero y fusilado. El 15 de julio de ese mismo

año, Benito Juárez entra triunfante en el Distrito Federal y se convierte en Presidente del país hasta su muerte acaecida en 1872.

I.3. Después de la Independencia: la revolución mexicana

A la muerte de Juárez, sigue una guerra civil. En 1877, Porfirio Díaz se hace proclamar presidente y se mantiene más de 30 años en el poder (entre su ejercicio directo de la presidencia y el de sus subalternos), hasta que en 1910 estalla la Revolución Mexicana. Para 1910, fecha de inicio del movimiento armado, Díaz se hace reelegir presidente de México por sexta vez consecutiva; cuenta entonces con 80 años de edad. De la sucesión, se habla desde años anteriores; ya en 1908, Francisco Madero publica el libro *La sucesión presidencial en 1910*. Tal como afirma el historiador Eduardo Blanquel, Madero:

[...] tomando como medida su propia perspectiva social, concluía que el pueblo mexicano estaba apto para la democracia. Por lo tanto, lo invitaba a organizarse en partidos para iniciar una auténtica vida institucional¹⁷.

Pero Díaz no obedece a la advertencia de Madero, pese a su tono conciliador. Madero organiza entonces el Partido

17. Eduardo Blanquel. "La revolución mexicana". En: *Historia mínima de México*. México : Fondo de Cultura Económica, 1981, pág. 137.

Antirreleccionista, y recorre todo el país, iniciando así la primera campaña electoral de México. Es apresado y el 4 de octubre de 1910, Porfirio Díaz es elegido presidente. Un día después, Madero es puesto en libertad y se muda a Estados Unidos, donde organiza la Revolución; mientras, Emiliano Zapata se alza en el sur de México. Después de seis meses, Díaz abandona el país y la revolución triunfa. Madero asume el poder, pero los jefes revolucionarios mantienen disensiones en todo el país.

Hay que acotar que tales cambios políticos contaron también con el apoyo de la intelectualidad mexicana, para quienes el régimen de Porfirio Díaz estaba en crisis desde hacía tiempo. Josefina Zoraida Velásquez lo detalla así:

[...] a los intelectuales les molestaba el inmovilismo de la cultura imperante. Los artistas comenzaron a arremeter contra el academicismo, los humanistas contra el positivismo y los escritores a exponer las injusticias sociales. Así, en 1906, al tiempo de las huelgas de Cananea, Río Blanco y del Ferrocarril Central, se inició la publicación de la revista *Savia Moderna*, 'que duró poco, pero lo bastante par dar la voz de un tiempo nuevo' [Alfonso Reyes, *Pasado inmediato y otros ensayos* (México : El Colegio de México, 1941) pp. 39,48,49] (...) Ese mismo año se iniciaron las reuniones de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y José Vasconcelos y otros para "leer a los clásicos"; a éstos se

unieron dos modernistas, Enrique González Martínez y Luis G. Urbina¹⁸.

La mayoría de los líderes de la revolución van a ocupar la presidencia de la República; pero son años violentos y muchos de ellos son asesinados: Francisco Madero, Emiliano Zapata, Álvaro Obregón, corren esta suerte. A partir de Plutarco Elías Calles, presidente entre 1924-1928, se produce la "institucionalización" de la Revolución. Hay que acotar que a pesar de la inestabilidad política de los primeros años de la Revolución, desde 1917 México contó con una nueva constitución que incluía los principios fundamentales del movimiento social, promulgada por Venustiano Carranza, una constitución muy avanzada para la época y que aún se mantiene vigente.

En 1929, Calles crea el Partido Nacional Revolucionario –en el que se unifican las diferentes corrientes de la Revolución-, llamado a partir de 1938 Partido de la Revolución Mexicana y desde 1946, Partido Revolucionario Institucional (PRI), nombre con el que se conoce actualmente y que se mantuvo en el poder en forma permanente hasta el año 2000, cuando resulta electo el candidato del PAN y actual presidente de México, Vicente Fox.

18. Josefina Zoraida Vásquez. "La revolución mexicana". En: *Revista Iberoamericana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana,

Es necesario hacer notar que aunque el movimiento de la Revolución Mexicana tenía como base el problema agrario, la desigual distribución de la tierra y por tanto la pobreza a la que estaba condenado el campesinado del país, las finanzas públicas y privadas durante el porfiriato no atravesaban la misma penuria económica; la inversión extranjera durante su gobierno había impulsado el desarrollo de la frontera norte del país, se construyeron numerosas vías ferroviarias que impulsaron el comercio y se impulsó el desarrollo minero, entre otros aspectos ligados al orden económico. Aguilar Camín y Meyer lo ejemplifican así:

Entre 1877 y 1911, la población de México creció a una tasa del 1.4 por ciento cuando desde principios del siglo XIX lo había hecho al 0.6 por ciento. La economía avanzó al 2.7 por ciento anual, cuando en los setenta años anteriores su promedio, fracturado aquí y allá, había sido negativo o de estancamiento. El ingreso nacional, de 50 millones en 1896, se duplicó en los siguientes diez años, y el ingreso per cápita, que en 1880 crecía al uno por ciento anual, alcanzó un ritmo de 5.1 por ciento entre 1893 y 1907. En ese mismo lapso, las exportaciones aumentaron más de seis veces mientras las importaciones sólo tres y media. La bancarrota crónica de las finanzas públicas llegó a su fin en 1895 en que por primera vez hubo superávit. México pudo colocar emisiones y bonos en los mercados internacionales y el presupuesto público, de 7 millones en 1896, llegó a casi de 24 en 1906¹⁹.

Universidad de Pittsburg, Vol. LV., enero -junio 1989, núms. 146-147, pág. 695.

¹⁹. Héctor Aguilar Camín, Lorenzo Meyer. *A la sombra de la revolución mexicana*. México : Cal y Arena, 1993, pág. 12-13.

Como explican los historiadores citados, es conveniente tener presentes estas cifras para "recordar que la revolución que Madero lideró no fue hija de la miseria y el estancamiento sino de los desarreglos que trajeron el auge y las clases medias"²⁰. En el México porfirista se generó riqueza, pero no desarrollo colectivo y social. En el campo, la precariedad se hizo más visible aún con la alianza que realizó el gobierno con los hacendados y así se incubó una revolución que encontró un líder proveniente de estos parajes: Emiliano Zapata.

En 1934, Lázaro Cárdenas asume la primera magistratura; durante su mandato tuvo lugar la reforma agraria, la nacionalización del petróleo –en 1938, cuando se crea PEMEX, Petróleos Mexicanos- y la universalización del sistema educativo. México se convierte así en el primer país del mundo en nacionalizar su industria petrolera, acto que impulsará la industrialización interna y contribuirá a una bonanza económica que se expresará en las décadas siguientes. Así, entre 1940 a 1968 se produce una "notoria estabilidad política y un notorio crecimiento económico"²¹; tal estabilidad estuvo cimentada en la política de la sucesión

²⁰. *Ibidem*, pág. 13.

²¹. *Ibidem*, pág. 239.

presidencial que se establece a partir de la institucionalización de la revolución, tal como ya hemos acotado.

Hay que recordar también que en la industrialización a la que aludimos actuó como catalizador la Segunda Guerra Mundial, que suscitó un ritmo fabril intenso en la joven nación. Durante este período, México vivió las sucesiones presidenciales de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), Miguel Alemán Valdez (1946-1952), Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), todos civiles, con excepción de Ávila Camacho.

En estas décadas, se produjo un cambio sustancial en la distribución de la población urbana y rural; ya que el crecimiento económico también se tradujo en una mayor concentración en las ciudades, por el desplazamiento de campesinos a los centros manufactureros. Este traslado masivo del campo a la ciudad se expresó a su vez en la conformación de una nueva clase media en torno a la cual comenzaron a gravitar nuevos escenarios políticos.

Durante los años sesenta, a la par de sus problemas de índole política, México:

[...] disfrutó de uno de sus periodos de crecimiento de mayor éxito para luego caer en una recesión en 1971. El PIB creció a una tasa promedio de 7.1% anualmente entre 1963 y 1971, cifra muy superior al de por sí muy rápido crecimiento de la población. Por tanto, el PIB por habitante aumentó en este período 3.6% anualmente²².

Entre 1960 y 1970, la ciudad de México pasó de 5.2 millones de habitantes a 8.9 millones, movimiento ascendente de la población urbana que se expresó igualmente en otras ciudades del país; a la par, el sector agropecuario se contrajo; el escenario rural aumentó sus penurias, lo que será expresado en los conflictos que estallarán en la década de los noventa.

I.4. Años 60: La fisura de Tlatelolco

Aunque no es sino hasta la Revolución Mexicana cuando el país entero se rebela ante la oligarquía del poder y se inicia la revisión de las estructuras políticas, tal proceso, en opinión de muchos, quedó truncado por la "institucionalización" de la revolución. Con más de 60 años en el poder²³, el PRI consagró

22. Enrique Cárdenas. *La política económica de México, 1950, 1994*. México: El Colegio de México; Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica, 1996, págs. 58-19.

23. A decir verdad, México fue gobernado desde 1910, año de la Revolución Mexicana, por el mismo partido, el de la Revolución, que ha sufrido diversas transformaciones y cambios de nombres, pero que en suma podríamos decir que es el mismo núcleo.

privilegios y exclusiones rígidas que retrasaron la modernización de la vida política de México.

Justo tal rigidez y escasa revisión del momento histórico fue lo que condujo en 1968 a la crisis que se desencadenó en la Plaza de las Tres Culturas o Plaza de Tlatelolco y que se expresó en el ajusticiamiento de cientos de estudiantes desarmados que estaban reunidos en ese lugar con motivo de una movilización. Para ese momento, el presidente de México era Gustavo Díaz Ordaz, quien gobierna el país entre 1964 y 1970 y para quien los trágicos sucesos no pasaron de ser un "acontecimiento sin importancia". Elena Poniatowska describe así los jóvenes que perdieron la vida en el lugar:

Son muchos. Vienen a pie, vienen riendo. Bajaron por Melchor Ocampo, la Reforma, Juárez, Cinco de mayo, muchachos y muchachas estudiantes que van del brazo en la manifestación con la misma alegría con que hace apenas unos días iban a la feria; jóvenes despreocupados que no saben que mañana, dentro de unos días, dentro de cuatro estarán allí hinchándose bajo la lluvia, después de una feria en donde el centro del tiro al blanco lo serán ellos, niños blanco, niños que todo lo maravilla, niños para quienes todos los días son días-de-fiesta, hasta que el dueño de la barraca del tiro al blanco les dejó que se formaran así el uno junto al otro como la tira de pollitos plateados que avanza en los juegos, click, click, click, click y pasa a la altura de los ojos,

¡Apunten, fuego!, y se doblan para atrás rozando la cortina de satín rojo²⁴.

La llamada "Noche de Tlatelolco", dividió en dos la historia contemporánea de México y condujo a la revisión de la joven clase política mexicana; así como de sus creadores e intelectuales, quienes a partir de ese momento declaran la crisis del imaginario de la revolución. Anclados en esa ruptura, surgen nuevas voces y nuevos estilos que se van a colocar al rojo vivo, en forma directa, la voz disidente de miles de mexicanos. Carlos Monsiváis escribe *Días de Guardar*, libro sobre los hechos de Tlatelolco y desarrolla a partir de entonces una escritura anclada en la cotidianidad urbana de México, desde la óptica del *voyeur* y va así a "cronicar" los cambios imperceptibles y también grandiosos de una sociedad cuyo modelo de revolución entró definitivamente en crisis, cuestionando a su vez las acepciones hasta ahora vigentes de tradición, nación y modernidad. En su empeño, no está solo. Con Monsiváis o vinculados a su propuesta, surge un fuerte movimiento intelectual de jóvenes escritores como Elena Poniatowska y José Joaquín Blanco, que van también a emplear la crónica como "modus literario", conformando así un corpus intelectual de muchas voces que "dan voz a los que no tienen voz", como lo quería Monsiváis.

24. Elena Poniatowska. *La noche de Tlatelolco*. México : Ediciones Era, 1975, pág. 13.

Llama la atención la vocación urbana de las crónicas de Carlos Monsiváis y si esto lo discutimos en este aparte histórico es por la relevancia que este tema tiene en su obra. Ciudad de México, desde que fue capital del imperio azteca, es uno de los lugares más poblados del mundo²⁵ y aún, hoy día, México es el "país más poblado de habla española"²⁶ (97.361.711 habitantes en el 2000)²⁷. De ahí que el imaginario del mexicano no esté jamás exento de la muchedumbre, del tumulto en cualquier lugar de la abigarrada ciudad, lo que permite escribir a Monsiváis en *Los rituales del caos*: "La Ciudad de México es, sobre todo, la demasiada gente"²⁸. Tradición horadada desde siempre por las masas y que hoy equivale a decir lo urbano.

Si la Revolución Mexicana significó la crisis de la sociedad rural y mostró las contradicciones incipientes entre una industrialización en ciernes y la existencia de un país agrario, la crisis de Tlatelolco fue el primer conflicto urbano de México, el que desveló que el México tradicional estaba cambiando; profesionales,

25. Población al inicio de la conquista: 7 millones de habitantes. En: *Encyclopedia Británica*. Barcelona : Encyclopaedia Britannica Publishersv, Inc, 1990. Vol 10, pág. 97.

26. *Ídem*.

27. Fuente: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, México, Censo del 14 de febrero del 2000, en: www.inegi.gob.mx

28. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos*. México : Ediciones Era, 1996, pág. 17.

intelectuales, estudiantes, una nueva clase política hizo irrupción en aquella cita histórica que no fue atendida por los gobernantes de entonces.

I.5. Los últimos años

Mientras Díaz Ordaz pasa a la historia como un presidente autoritario, el responsable de la muerte de los estudiantes el 2 de octubre de 1968, hecho que no sólo marca la vida intelectual de México, sino también la política – Luis Echeverría Álvarez, presidente durante 1970-1976, emprende una política de “apertura democrática” para diferenciarse de Díaz Ordaz y pide el “retorno a las raíces populares de la Revolución Mexicana y del cardenismo”²⁹. En lo económico, su gobierno atravesó una profunda crisis, acompañada por problemas sociales intensos; en 1975, casi al cierre de su mandato:

[...] el crecimiento de la producción por habitante fue cero, el salario real quedó por debajo del tenido en 1972, la inversión privada se contrajo por primera vez en cinco años, el déficit en la cuenta corriente de la balanza de pagos fue cuatro veces mayor que el de 1971, el del sector estatal siete veces

29. Gloria Delgado de Cantú. *Historia de México* : Alhambra Mexicana, 1994, pág. 287.

mayor y el subempleo tocó el 45% de la población económicamente activa³⁰.

Pese a tal pavoroso escenario, la burguesía industrial, financiera y agrícola de México no participó de la misma crisis y a cambio del deterioro de las cuentas del Estado y la situación social, para el sector privado significaron años de acumulación y monopolización.

A Luis Echeverría Álvarez le sigue en la presidencia de la República José López Portillo (1976-1982) a quien le toca gobernar en medio de una crisis generalizada del país, con un grave deterioro de las relaciones entre el gobierno y la empresa privada; además de la agudización de los conflictos políticos armados. Durante su mandato se descubren importantes yacimientos petrolíferos; la relación económica con Estados Unidos se estrecha y México pasa a ser el primer proveedor de petróleo a este país.

Entre 1982 y 1988, gobierna el país Miguel de la Madrid, tecnócrata formado en Harvard y Secretario de Programación y Presupuesto en el gabinete anterior. Poco antes de que pudiera asumir su cargo como presidente de la república, la economía

³⁰. Héctor Aguilar Camín, Lorenzo Meyer. *A la sombra de la revolución mexicana. Op. Cit.*, pág. 242.

mexicana fue sacudida por una crisis financiera; México carecía de dólares para cancelar su deuda externa y debió enfrentar a su vez la caída de los precios del petróleo en el mercado internacional del crudo.

De la Madrid recurre al Fondo Monetario Internacional, FMI, y aplica un "plan de ajustes" que implicó entre otras acciones la eliminación de subsidios sociales, el recorte del gasto público y el establecimiento de un tipo de cambio dual. Pese a la aplicación de la receta neoliberal, el país entra en una profunda recesión, acompañada de una inflación que crecía en 1987 a una tasa anualizada de 461,4 por ciento y la deuda había llegado a representar el 94.8 por ciento del producto³¹.

El descontento popular aumenta, así como el cuestionamiento al omnímodo partido gubernamental que sufre su primera derrota en las elecciones municipales de junio de 1983. Durante este sexenio, el 19 de septiembre de 1985, México también sufrió las graves consecuencias de un penoso terremoto, que acabó con más de 20 mil vidas y que agravó la ya difícil

31. Ver: Enrique Cárdenas. *La política económica de México, 1950-1994*. México: El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 153.

situación económica.

A Miguel de la Madrid sigue Carlos Salinas de Gortari (1988-1994); por primera vez el PRI debió enfrentar una oposición seria de la izquierda, en la persona de Cuauhtémoc Cárdenas, que encabezaba una fracción disidente del partido de gobierno, la Corriente Democrática, que luego pasó a denominarse Frente Democrático Nacional (FDN), una coalición que agrupaba a fuerzas de la centro izquierda como los partidos PPS, PARM, PST y el viejo Partido Comunista Mexicano, transformado entonces en Partido Mexicano Socialista.

Carlos Salinas de Gortari gana las elecciones, pero sólo reúne un 50,5 por ciento de los votos y por tanto la oposición habla de fraude electoral. Aún cuando el presidente posibilitó una cierta apertura política, los conflictos con los sectores en disensión no cesaron y sólo en 1990 se informó "del asesinato o 'desaparición' de al menos sesenta simpatizantes de Cárdenas"³². Durante su gobierno, las relaciones bilaterales con Estados Unidos tuvieron un fuerte afianzamiento; ambos países coincidieron por ejemplo en la

32. Thomas E. Skidmore, Peter H. Smith. *Historia contemporánea de América Latina. América Latina en el siglo XX*. Barcelona : Grijalbo Mondadori, 1996, pág. 274.

posición crítica frente al mandato del General Noriega en Panamá; tal estabilidad en su trato condujo a un apoyo por parte de la administración Bush para que la banca internacional recondujera el pago de la deuda externa del país, con el consiguiente efecto positivo en la maltratada economía mexicana. Tal como indican Camín y Meyer:

En el frente de la recuperación económica, el nuevo gobierno se planteó como prioridad reanudar el crecimiento. Para ello puso en el centro de su estrategia lo que era ya el clamor general del país en los años finales del gobierno de Miguel de la Madrid: una renegociación de la deuda que rebajara sustancialmente su servicio y liberara recursos frescos para el desarrollo y para atender sus rezagos dramáticos en todos los órdenes³³.

Salinas de Gortari enfrenta una dura crisis económica a la que hizo frente con varios proyectos a gran escala; el Pacto de Estabilidad y Crecimiento Económico, que congeló los precios a partir de enero de 1988, permitió reducir la inflación de un 150 por ciento en diciembre de 1987 a un 18 por ciento en junio de 1989 y más tarde el Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994 que se basaba en un Estado rector, no intervencionista y promotor más que nacionalizador. La premisa era liberar la economía y el mercado para atraer los capitales extranjeros y promover la captación de nuevos mercados para el sector nacional. Para enfrentar el "rezago

³³. Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer. *Op. Cit.*, pág. 288.

social acumulado", el Plan Nacional de Desarrollo incluía el "Acuerdo para el Mejoramiento Productivo del Nivel de Vida" y el "Acuerdo para la Ampliación de Nuestra Vida Democrática"; mientras el primer plan estaba dirigido a la inversión en la atención social, el segundo aludió a la necesidad de renovar la forma del quehacer político; una especie de autocrítica del propio PRI ante un evidente deterioro de su credibilidad como primera fuerza política del país.

Los conflictos en el interior del país no cesan y el primero de enero de 1994, justo el mismo día en que México ingresa al Tratado de Libre Comercio que agrupa a EUA, Canadá y México –que había sido firmado el 17 de diciembre de 1992- el Ejército Zapatista ocupa varias ciudades y pueblos del estado de Chiapas, una zona olvidada al extremo sur del país, limítrofe con Guatemala. El grupo armado compuesto por hombres y mujeres indígenas de las etnias tzotil, tzetal, chol, tojolabal y otros, tomó en forma sincronizada las poblaciones de San Cristóbal de las Casas, Altamirano, Las Margaritas, Ocosingo, Oxchuc, Huixtan y Chanal; en número de 800, debieron enfrentar con armas rudimentarias los más de 15 mil soldados enviados por el gobierno por tierra y aire, lo que ocasionó su repliegue posterior a zonas montañosas de difícil acceso. Demostraciones de solidaridad dentro y fuera de

México, así como una estratégica campaña de información difundida por medios como Internet³⁴ ocasionaron un cambio de táctica del gobierno en la presión hacia los rebeldes y en enero de ese mismo año se iniciaron las negociaciones para restablecer la paz en la zona.

Una figura importante del proceso, además del protagónico y carismático Sub-comandante Marcos, fue el obispo de San Cristóbal de las Casas, Samuel Ruiz, quien desde el inicio de las acciones del EZLN luchó por la concordia nacional y se convirtió a su vez en portavoz de los derechos de los indígenas. Alentado por su formación dentro de la teología de la liberación, Samuel Ruiz tuvo un papel importante en los reclamos de los zapatistas, por lo que recibió no pocas críticas de la propia jerarquía católica y de los conservadores.

Su propósito no era (ni es) tomar el poder, sino lograr el “reconocimiento”, mostrar al México gobernante y al mundo, una realidad escondida y más allá, negada. Así lo afirma el propio “Subcomandante Marcos”³⁵:

³⁴. Ver la página WEB: www.ezln.org, desarrollada por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

³⁵. La identidad del Subcomandante Marcos ha sido motivo de invención y mito. Lo primero que llama la atención es su condición subalterna: subcomandante y

El zapatismo no supone un repliegue comunitario ni un nacionalismo cerrado. Articula experiencias de comunidades heterogéneas, divididas y abiertas; la democracia nacional y el proyecto de una sociedad de sujetos, individuales y colectivos, que se *reconozcan* y puedan respetarse en su diversidad; lucha *por un mundo donde quepan muchos mundos*, un mundo que sea *uno y diverso*³⁶.

La experiencia aún no culmina, aunque el ejército zapatista (EZLN) permanezca confinado en la Selva Lacandona y las comunidades indígenas que lo forman y lo apoyan no cesan en su condición de marginadas; pero eso sí, con una voz que reitera su intento de ser escuchada y de ganar espacios en la vida nacional. Carlos Monsiváis, junto a otros periodistas, se trasladó a la zona de San Cristóbal de Las Casas, en la Selva Lacandona y habla así de su visión sobre el "Sub":

A estas alturas ya no sé el significado de "carismático", pero si tiene algo que ver con la mezcla de admiración, intriga, relajo, sorpresa, recelo, aturdimiento teórico y pasmo ante el logro, Marcos es definitivamente carismático. Y solidifica su actuación su manejo de los símbolos, su creencia en que los símbolos pueden cobrar sentido si se usan en el momento

no comandante, aunque se sabe que es el líder del movimiento. Su rostro nunca es mostrado porque lleva pasamontañas, así oculta su cara y el "Sub" puede ser cualquiera, aunque muera puede ser sustituido y el movimiento tiene para siempre su líder. Muchas son las hipótesis sobre su identidad: antiguo guerrillero de Centroamérica, periodista, abogado, antropólogo, hijo de un empresario, hijo de Rosario Ibarra (madre de un militante "desaparecido" en los años setenta); o como lo quiso el presidente Zedillo, Sebastián Guillén Vicente (1957), estudiante en un colegio jesuita en la secundaria, marxista en la adultez, ex-profesor de la UNAM; versión que el mismo Marcos a veces acepta y a veces desmiente. Ver: Subcomandante Marcos, Ivon Le Bot. *El sueño zapatista*. Barcelona : Editorial Anagrama, 1997.

36. *Ibidem*, pág. 22.

oportuno con el énfasis debido. Con Marcos lo simbólico, tan acosado por la posmodernidad, cobra para muchísimos el sentido transparente de que alguna vez dispuso³⁷.

Para el cronista, el "sueño zapatista" también habla de la posibilidad de que se "filtren" otras minorías culturales y sexuales, las perspectivas feministas y homosexuales, según sus propias palabras, que hace apenas unos diez años sonaban a utopía irrealizable. El propio Subcomandante Marcos alude así a este reconocimiento de la "diferencia" que tiene como principio el movimiento:

Lo fundamental de nuestra lucha es la demanda de los derechos y la cultura indígenas, porque eso somos. En torno a esto se da el reconocimiento a la diferencia. De allí nuestra liga con el movimiento homosexual y de lesbianas, y también con otros movimientos marginados. Por otro lado está el problema de una fuerza que no viene de la tradición de la clase política, sino que hereda de las comunidades indígenas sus planteamientos. El eje fundamental de nuestra lucha es lo indígena y sobre éste van los otros. [...] No necesitamos que nos den nada, sino garantías de que podemos ser parte de este país, según nuestro propio planteamiento. No queremos escisión ni hacer otro estado ni queremos crear la Unión de Repúblicas Socialistas de Centroamérica³⁸.

37. *EZLN: Documentos y comunicados* / Prólogo de Antonio García de León. Crónicas de Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska. México : Ediciones Era, 1996, pág. 321.

38. Subcomandante Marcos. "Marcos a Fox: "Queremos garantías; no nos tragamos eso de que todo cambió". Entrevista realizada por Carlos Monsiváis y Hermann Bellinghausen. *La Jornada*, 8 de enero del 2001. En: www.jornada.unam.mx

A casi siete años de la irrupción del EZLN en la sociedad mexicana, el cronista concluye que "el Ejército Zapatista de Liberación Nacional y Marcos, su líder, sí merecen el adjetivo: son históricos"³⁹, en tanto han logrado llevar a la palestra la cuestión indígena y convertirla en debate público, algo que hasta esa fecha no se había realizado sino marginalmente, además de su impacto en el imaginario colectivo de México:

[...] la breve toma de San Cristóbal, el 10. de enero de 1994, afecta al imaginario colectivo de México y, sectorialmente, de muchos otros países (la rebelión moderniza a indígenas que, además, tienen razón en su demanda de justicia!), y los medios nacionales e internacionales se lanzan en pos de lo impensable tras la caída del "socialismo real": una guerrilla a la antigua, con máscaras, pasamontañas o, según los zapatistas, "capuchones"⁴⁰.

A Salinas de Gortari lo sustituye Ernesto Zedillo en la primera magistratura del país en unas convulsas elecciones que atravesaron momentos álgidos como el asesinato en Tijuana del candidato presidencial del PRI, Luis Donaldo Colosio, hombre de confianza de la presidencia, en cuya desaparición se señaló la participación de las fuerzas de seguridad del Estado y el partido gubernamental –tres miembros de su guardia personal aparecieron entre los involucrados en el magnicidio-. Su asesinato, acaecido el

³⁹. Carlos Monsiváis. "Marcos, 'gran interlocutor' El diálogo persiste". *La Jornada*, 8 de enero del 2001. En: www.jornada.unam.mx.

⁴⁰. *Ibidem*.

23 de marzo de 1994 fue una muestra más de la necesidad de cambio que requería la política mexicana, del desgaste del PRI y la institucionalidad gubernamental. Muerto Colosio, lo sustituye como candidato del partido de gobierno Ernesto Zedillo, quien gobierna el país desde el 1 de diciembre de 1994 hasta diciembre del 2000.

Zedillo debe enfrentar los primeros días de su magistratura una grave coyuntura económica, el "efecto tequila"; la economía mexicana venía en ascenso como consecuencia de las políticas económicas neoliberales aplicadas, pero el 20 de diciembre de 1994, "por una rápida salida de capitales especulativos, el gobierno abandonó la política de depreciación gradual de la moneda. En pocos días el peso fue devaluado 42%, precipitando el colapso de las acciones en el mercado"⁴¹; tales hechos cuestionaron la aplicación de las recetas del Fondo Monetario Internacional y produjeron efectos negativos en otras economías de la región. El nuevo presidente respondió a la crisis con un plan de austeridad a lo que siguió una fuerte recesión interna; a su vez, la crisis del modelo sucesoral del PRI tampoco ayudaba a crear una atmósfera de consenso en torno al primer mandatario:

⁴¹. *Guía del mundo 1999/2000 : el mundo visto desde el sur*. Montevideo : Instituto del Tercer Mundo, 2000, pág. 410.

A medida que transcurría el primer tercio del gobierno de Zedillo, se fue tornando evidente que el ocaso de la Presidencia semi-imperial producía dos fenómenos contradictorios. Por un lado, se fue generalizando en muy diversos espacios de la sociedad mexicana la extensión de las demandas que reclamaban una reducción de los niveles de discrecionalidad presidencial.

[...]

Por otro lado, la evaporación de la autoridad política asociada a la represidencialización llevada adelante por Salinas creó un vacío parcial de autoridad, y generó renovadas amenazas al mantenimiento del orden político⁴².

La presidencia de Ernesto Zedillo estaba apoyada en un frágil equilibrio político; lejos estaban los tiempos en que el PRI obtenía altísimos porcentajes en la elección de la primera magistratura. Había operado una disminución progresiva de los votantes del partido de gobierno, otro síntoma de su pérdida de credibilidad; si Salinas de Gortari gana las elecciones con un 50.5 por ciento, porcentaje ya de por sí precario y que abre una acusación de fraude, Zedillo debe conformarse con un 49 por ciento. El cambio era inminente y un partido capitalizará esta crisis: El PAN, fuerza política de centro-derecha que:

[...] surgió en 1939 como conservador y contrario a la política cardenista, defensor de los intereses creados y apoyado en la doctrina social de la Iglesia. Su oposición tomó desde el principio un timbre marcadamente moral. Consideró

42. Marcelo Cavarozzi y Sergio Berensztein. "Post-scriptum". En: *México en el desfiladero: los años de Salinas* / Marcelo Cavarozzi (coordinador). México : Juan Pablos Editor, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1997, pág. 187.

ilegítima a la élite política surgida de la Revolución por haber atacado la posición de la Iglesia católica, a la cual pertenecía la mayoría del pueblo mexicano, como por su gran corrupción. El PAN defendió, asimismo, los derechos del individuo, en particular el de la propiedad, y apoyó un capitalismo ortodoxo en contra de uno que tenía en su seno formas híbridas de propiedad, como el ejido, y que permitía una excesiva intervención estatal en el proceso de producción y en el mercado⁴³.

Luego de conquistar en lo sucesivo diversas posiciones en la vida política del país, el PAN gana los comicios el 2 de julio del 2000 con un porcentaje de un 46% de los votantes. Vicente Fox Quesada, ranchero y ex gerente de Coca Cola, presentó un programa económico de corte neoliberal que garantizó el apoyo de los sectores medios de la población y la clase alta, pero lo que garantizó su victoria más que su propuesta fue el rechazo unánime a la continuidad del PRI en el poder. El candidato de PRI, Francisco Labastida, elegido por Ernesto Zedillo como su sucesor, "atravesó por unas muy amañadas elecciones internas, declaró el nacimiento del nuevo PRI y vio desvanecerse el sueño programático en unos cuantos días"⁴⁴, afirmó Carlos Monsiváis.

43. Lorenzo Meyer. "La encrucijada". Págs. 1273-1355. En: *Historia General de México / Obra preparada por el Centro de Estudios Históricos*. México : Colegio de México, 1981, pág. 1328.

44. Carlos Monsiváis. "Del hartazgo a la felicidad histórica". En: *La Vanguardia, Revista*, Domingo 9 de julio 2000, pág. 6.

Para el cronista, en la elección del "hombre Malboro", "el Producto", como califica al nuevo presidente de México, no se tomó en cuenta "su neoliberalismo, su certeza de que la nación es y sólo puede ser una empresa, su proclividad a encontrar fáciles las soluciones a los problemas más arduos ("Si hablo con el subcomandante Marcos, resuelvo lo de Chiapas en 15 minutos". Levantar estas objeciones resultó tiempo perdido"⁴⁵.

La "urgencia" histórica fue la responsable de su triunfo; no se votó por Fox, se votó en contra del PRI. Pero la unanimidad de la que gozó el PRI está muy lejos de la situación política de hoy; el México que gobernará Fox carece de consenso político: ningún partido tiene mayoría en el congreso y de las 32 gobernaciones alrededor de 20 están en manos del PRI por lo que la negociación será la clave de este sexenio.

Entre sus promesas de gobierno estaba la negociación con los zapatistas, las cuales se reiniciaron en los primeros días de su mandato, aunque hasta ahora (mayo 2001) no se ha llegado a ningún acuerdo sobre las reivindicaciones del movimiento, que emprendió una nueva estrategia de comunicación y presión como lo fue la marcha del 24 de febrero del 2001 de las comunidades

⁴⁵. *Ídem*.

indígenas de Chiapas a la capital del país, una movilización pacífica sin precedentes en la historia de México y en las organizaciones indígenas de América Latina.

23 comandantes del EZLN (entre ellos, cuatro mujeres: Esther, Fidelia, Susana y Yolanda), además del propio Subcomandante Marcos y el comandante Tacho junto al resto de miembros del EZLN y simpatizantes, recorrieron más de 3 mil kilómetros hasta llegar a la plaza del Zócalo donde los recibieron el 11 de marzo del 2001 más de 200 mil personas y el cierre no puede ser menos impactante: "desde los balcones aplauden, entre otros, Saramago y Vázquez Montalbán, Joaquín Sabina y Miguel Ríos, Danielle Mitterand y José Bové... Chomsky ha señalado hace poco que los zapatistas podrían cambiar el rumbo de la historia"⁴⁶. Las palabras del "Sub" dirigidas al presidente fueron claras y directas:

Es la hora de que el Fox y a quien sirve, escuche y nos escuche. Es la hora de que el Fox y quien lo manda, nos vea. Una sola cosa habla nuestra palabra. Una sola cosa mira nuestra mirada. El reconocimiento constitucional de los derechos y la cultura indígenas. Es la hora de los pueblos

⁴⁶. Jordi Pigem. "Un mundo donde quepan muchos mundos: crónica de la reivindicación zapatista de los derechos indígenas". En : *Integral*, Nro. 257, mayo 2001, pág. 25.

indios, del color de la tierra, de todos los colores que abajo somos y que colores somos a pesar del color del dinero⁴⁷.

Otra vuelta de tuerca en la posmodernidad donde los ejes binarios se bifurcan y lo "tradicional" a secas no existe; lo urbano se funde con lo rural o se intercambia; acontecen desterritorializaciones y territorializaciones. Marcos lidera una lucha por el respeto de las masas excluidas y para esto emplea las armas de la tecnología y la información. Como él mismo lo dijo en una entrevista a Carlos Monsiváis: "Ya ves, aprendemos rápido; ya usamos el argot de moda. Ahora vamos a firmar como EZLN.com"⁴⁸. Internet: convicción tutelar de las sociedades electrónicas.

Las últimas décadas han dado lugar a cambios que produjeron la salida del PRI de la silla presidencial en las elecciones generales del 2000. La oposición política llevaba bastante tiempo pidiendo mayor transparencia en los escrutinios electorales sobre los cuales pesaban todo tipo de dudas; el propio PRI se vio en la necesidad de renovar viejas "instituciones" democráticas como el

47. Jesús Ramírez Cuevas y Ramón Vera Herrera. "No somos quienes aspiran a hacerse en el poder, dice Marcos en el Zócalo". *La Jornada*, 12 de marzo del 2001. En: www.jornada.unam.mx

48. Subcomandante Marcos. "Marcos a Fox: "Queremos garantías; no nos tragamos eso de que todo cambió". Entrevista realizada por Carlos Monsiváis y

“tapado” - el candidato a presidente que en una fórmula de sucesión, se anunciaba (se “destapaba”) pocos días antes de las elecciones generales y que siempre era una “ficha” del PRI-. Lo cierto es que tras tantas décadas de mandato del Partido Institucional, aunque era un hecho la necesidad de renovación, los propios intelectuales participaban de la incertidumbre que igualmente guiaba al pueblo a la hora de elegir un nuevo mandatario, tal como afirmó Carlos Fuentes: “La verdad evidente sobre México... es que un sistema se derrumba sobre nosotros, pero no tenemos otro para poner en su lugar”⁴⁹. O como lo señaló Enrique Krauze en un lúcido e irónico ensayo sobre el presidencialismo mexicano:

Que a principios de 1997 México siga regido por un sistema antidemocrático cuyo origen data de la época del cine mudo es más que un arcaísmo: es una anomalía histórica. Pero el sistema, no cabe duda, tiene su tiempo contado⁵⁰.

Hoy, como hace casi un siglo, México es uno de los más importantes productores de petróleo del mundo; un valioso bien

Hermann Bellinghausen. *La Jornada*, 8 de enero del 2001. En: www.jornada.unam.mx

49. Thomas E. Skidmore y Peter H. Smith. *Op Cit*, pág. 279.

50. Enrique Krauze. *La presidencia imperial: ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)* Barcelona : Tusquets Editores, 1997, pág. 490. (1ª. Edición)

natural que sin embargo no ha producido bienestar social a la mayoría de sus ciudadanos. Con una población que supera los 97 millones de habitantes, como ya hemos señalado, la mayor parte concentrada en las grandes ciudades (un 76 por ciento de la población es urbana), el PIB per cápita apenas sobrepasa los 3.500 dólares; en parte porque los gastos públicos superan a los ingresos: 45.409 millones de dólares en gastos, frente a 43.782 millones de dólares en ingresos públicos⁵¹. Por otra parte, el servicio de la deuda también consume un porcentaje importante de las finanzas públicas; la deuda externa total (1998) se mantiene en 159.958,6 millones de dólares, lo que representa frente al PIB un porcentaje del 38 por ciento⁵², una cifra muy alta cuando se habla de países con una población desasistida de recursos económicos.

El nuevo presidente, que prometió resolver en 15 minutos el problema chiapaneco, tiene ante sí el reto de la transformación política de México y la apertura al diálogo con los actores hasta ahora excluidos por el PRI. Las fracturas de la historia aún se mantienen intactas. Ahora se ensaya la participación de las bases,

51. Datos extraídos de: United States Census Bureau, International Programs Center, 1998. En: www.census.gov y BIRD-Banco Mundial /base de datos del Banco Mundial, 1998. En: www.worldbank.org

52. Banco Interamericano de Desarrollo. Datos Básicos Socioeconómicos en el 21 de diciembre de 2000. Unidad de Estadística y Análisis Cuantitativo. En: www.bid.com

en un juego de representaciones, pero lo cierto es que las estructuras se han fracturado. Una mirada sobre estas fracturas y las transformaciones de lo arquetipal nacional; las resemantizaciones de lo popular y el desvelar de las tensiones que subyacen detrás de estos actos renovadores, y quizás también apocalípticos, es lo que propone Carlos Monsiváis.

II. CARLOS MONSIVÁIS: EL PERIODISMO COMO INSTRUMENTO CRÍTICO

II. 1. Apuntes biográficos

Carlos Monsiváis Aceves, su nombre completo, nace en México, Distrito Federal, el 4 de mayo de 1938. Realizó en la UNAM, México, DF, la carrera de Filosofía y Letras, entre los años 1955-59 y también hizo estudios en la Facultad de Economía de la UNAM.

Trabajó en Radio Universidad y fue director de la colección de discos "Voz Viva de México" de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Fue secretario de redacción de *Medio Siglo* y *Estaciones*; ha colaborado en *Proceso*, *Unomásuno*, *Nexos* y fue cofundador de *La Jornada* – en la que mantiene una columna semanal, "Por mi madre, bohemios", que aparece todos los lunes-, así como *La cultura en México*, publicación de la que fue cofundador y director. Igualmente se han publicado trabajos suyos en *México en la Cultura*, *El gallo ilustrado* y *Personas*, entre otras

publicaciones periódicas. Habría que acotar que es posible que ni el propio escritor guarde un registro de todo lo que escribe, por la dispersa, permanente e impredecible producción de artículos, crónicas y conferencias que ofrece tanto en México, como en América Latina, Estados Unidos y Europa.

Ligado desde el inicio de su carrera intelectual al periodismo, Carlos Monsiváis violenta el régimen clasificatorio del autor definido por el género que aborda; no sólo porque sus trabajos combinan ficción y realidad; crónica y narración; ensayo y crónica, sino también porque su personalidad mutante le hace cumplir a cabalidad tanto el papel del escritor solitario, tardo para el hablar, como la figura protagónica del show-man intelectual que vaticina apocalipsis⁵³, diserta sobre las telenovelas latinoamericanas, muestra al público que acude masivamente a su encuentro la forma en que acontecerá la destrucción de Ciudad de México o las hazañas del Santo, personaje importante en el ámbito de la lucha libre mexicana, o se convierte en interlocutor asiduo del

53. Es curioso como lo cita incluso un diccionario enciclopédico, que alude justamente a esa condición de éxito que lo mantiene entre lo culto y lo masivo, antípodas que desde luego no suscribo, pero que de seguro sí suscribe buena parte de la academia. Así lo refiere el texto: "Durante la segunda mitad de la década de los años sesenta, se convirtió en el cronista más exitoso de la sociedad mexicana y, al mismo tiempo, en el más crítico, tanto por su visión de México como por su función política, francamente progresista". En: *Enciclopedia de los personajes de México*. Barcelona : Ediciones Nauta, 1998, pág. 348.

Subcomandante Marcos, el líder del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

Los iconos de la cultura popular mexicana y de la Aldea Global a la cual dedica sus escritos están presentes en su vida cotidiana, tal vez como "objetos-fetiches" que le recuerdan un rasgo de las sociedades al cual siempre pretende volver la mirada:

Suena el teléfono. Con dificultad la tía del cronista mayor acude a contestar, Aprovecho para echar un rápido vistazo: sobre los libreros descansan diversos objetos de culto de Monsiváis, a saber: Tres docenas de luchadores de plástico. Un ring semidestartado en el que se enfrentan cuatro luchadores de llamativa vestimenta. El Santo en su capillita: ¡Santo... Santo... Santo! Un tribilín en un triciclo, E.T. El Gordo y el Flaco. Los personajes del mago de Oz. Garfield. Otra vez Garfield. La Virgen de Guadalupe. Batman. San Sebastián. La Virgen de Guadalupe en tercera dimensión. Toby y La Pequeña Lulú... Garfield⁵⁴.

Largo inventario de los fetiches de la cultura popular. Quizás escenario de juego anterior al "carnaval" de figuras que se darán cita en sus escritos y en sus conferencias.

⁵⁴. David Magaña Figueroa. *Humor y comicidad en México*. Universidad Pedagógica Nacional, 1991, pág. 51.

Su capacidad de construir personajes no lo excluye a sí mismo, y como señala Adolfo Castañón, "el vérsatil y ubicuo prosista se nos va de las manos dejándonos un azufrado olor a mito"⁵⁵ o se nos presenta también como un "personaje Pop", como lo quiere el escritor mexicano Juan Villoro. Presente en todos los actos de la "mexicanidad", Monsiváis "es el ajonjolí de todos los moles, la agencia de noticias de un sólo hombre, el opinionista-de-lo-que-sea, o el geógrafo de la vida sentimental de la nación"⁵⁶.

Una de las tareas fundamentales de Carlos Monsiváis en los últimos años ha sido la de acotar los cambios de la aldea global en las sociedades nacionales; colocar al descubierto las fracturas de los proyectos hegemónicos en América Latina; registrar la memoria colectiva del desencanto en un intento, no obstante, asido en la esperanza. Así lo declaraba en Caracas:

Todavía creo en el caos, pero sí estoy un tanto desesperanzado. El desplome de la economía a la que se somete la mayoría de las poblaciones no da mucho campo a la esperanza. Le da un campo a la posibilidad de habitar animadamente la desesperanza. La frase suena muy contradictoria, pero si no hay salidas, es preciso construir dentro de ese panorama opresivo, gris, tétrico, violento, que han generado los autoritarismos latinoamericanos; lo que

55. Adolfo Castañón. *Arbitrario de Literatura mexicana. Paseos 1*. México : Vuelta, 1993, pág. 366.

56. María Eugenia Mudrovic. "Monsiváis ante la sociedad de masas". En: *Hispanamérica: revista de Literatura*, año XXVII, número 79, 1998, pág. 29.

queda es construir espacios de resistencia; la esperanza dentro de la desesperanza⁵⁷.

Nacido en el seno de una familia protestante, Monsiváis aprende sus primeras letras con el auxilio de la versión de Casiodoro de Reyna y Cipriano de Valera de la *Biblia*, memoriza muchos de sus versículos y se conforma así una formación distante de los iconos tradicionales del mexicano en materia religiosa.

Asistente como *voyeur*, como él mismo lo declara, a los actos religiosos de la "mexicanidad", la distancia crítica del cronista le permite inmiscuirse con saña en tales actos del colectivo y elaborar un corpus teórico sobre las resemantizaciones de lo popular, en este caso ancladas en el hecho religioso. "La Guadalupe nunca ha estado en mis referencias religiosas o mitológicas, mi formación no lo consentía. El fenómeno me parece interesante y extraordinario, pero siempre lo he visto desde afuera", declaraba en 1997 a Elena Poniatowska⁵⁸, sin embargo, la virgen indígena ha sido uno de los

57. Carmen Isabel Maracara. "Como periodista uno está atado a la curiosidad". En: *El Universal / La Brújula*. Caracas, CONAC. Año 3, no. 116, mayo 29 a junio 4 1998, pág. 9.

58. Elena Poniatowska. "Los pecados de Carlos Monsiváis". Entrevista publicada en *La Jornada semanal*, 23 de febrero de 1997. (www.monsivais.com).

tópicos abordados por Monsiváis, y cómo no hacerlo si su culto forma parte “de las convicciones tutelares del pueblo mexicano”. A la Guadalupe se suman otros trabajos que ratifican su preocupación por el hecho religioso, ahora fuera de la oficialidad católica o protestante como las crónicas tituladas “La hora de las convicciones alternativas: ¡Una cita con el diablo!”, “Protagonista: el niño Fidencio: Todos los caminos llevan al éxtasis”; todas incluidas en *Los rituales del caos*. Y más allá, dentro de los recursos textuales, la utilización de las parábolas en el libro anteriormente citado, así como las recreaciones verbales a partir del *Antiguo Testamento*, muestran otro ámbito de influencias en su obra, marcado por la formación religiosa en la niñez y por una preocupación esencial en su vida adulta:

En lo tocante a la religión, el pasmo es tan inmenso que me impide pronunciamientos, pero los desafueros a nombre de esas creencias me han resultado desde niño muy divertidos, y me propuse atender ese mundo no tan marginal, pero nunca central, de las creencias católicas en México y examinarlo a la luz de la sátira. En cuanto al protestantismo, el tipo de supersticiones que ha provocado es distinto al católico, pero no por ello deja de parecerme divertido. Lo que pasa es que me llevaría más tiempo, y no sé si hay el conocimiento suficiente de estos prejuicios para que el resultado no fuese una querrela de gueto⁵⁹.

59. *Ídem*.

Su escuela intelectual está anclada en el periodismo, acto profesional que deliberadamente abandonó según afirma (pero en la práctica, nunca ha dejado de ser periodista) y por el que se autodefine: "Soy periodista antes que cualquier cosa. Y si un periodista no se interesa por la política, que ha sido el componente esencial de las sociedades, no se interesa por nada"⁶⁰. Afirmación rotunda que revela su preocupación por lo social lo que se expresa en lo que podríamos denominar como su "ars poética" o declaración de principios:

Hay un nuevo país que se empieza a cronicar y documentar: el México de masas y desempleo, de frustración y esperanza bajo la tierra. Todo está por escribirse, grabarse, registrarse. Entender, desplegar, reportear ese nuevo país es primordial para el periodismo escrito, televisivo, fílmico, radiofónico, lo que exige e irá exigiendo el crecimiento de una prensa marginal y el aprovechamiento inteligente y crítico de los recursos de la prensa establecida⁶¹.

Su propia obra ha sido escenario de esta personal y política posición frente a los acontecimientos que lo rodean, y aunque el cronista formule la necesidad de mirar hacia lo histórico y social en los procesos de México y América Latina, afirma que cada escritor debe decidir sobre su propia tarea: Monsiváis no cree que "los

60. "A Monsiváis le duele el fin del siglo", entrevista realizada por Francismar Ramírez B., *El Nacional*, Caracas, 12/09/99 (www.el-nacional.com).

61. Carlos Monsiváis. *A ustedes les consta : antología de la crónica en México*. México: Ediciones Era, 1993, pág. 76.

escritores deban estar relacionados con el mundo de la política. Eso es asunto de cada quien. La mayoría suele estarlo, pero podrían no hacerlo y ser escritores de primer orden. En cuestiones de respeto, cualquier intento de normatividad resulta funesto”⁶²; de esta manera se separa de aquellos para quienes el compromiso debe privar sobre la obra y postula en todo caso una ética personal que define en buena parte su producción intelectual. En fecha más reciente, definía esta adhesión a la crítica social como un acto no deliberado del que participa:

Cada quien decide. Pienso que cualquier dictamen es de lo más perjudicial y tonto. Yo tampoco me he propuesto enfrentarme al establishment –o a lo establecido, no se trata necesariamente del establishment literario sino todo el conjunto de lo establecido-. Ha sido esa mezcla de vida institucional y vida patriarcal lo que no permite que nadie apoye sensata o racionalmente algo que es represivo, autoritario, mezquino, corrupto⁶³.

No en vano el escritor mexicano ha participado del registro de los acontecimientos fundamentales que han marcado la sociedad mexicana desde la segunda mitad del siglo XX: la revolución mexicana, la masacre de Tlatelolco; las transformaciones sucesivas del partido oficial, el PRI y su ejercicio

62. Francismar Ramírez. *Op. Cit.* (www.el-nacional.com).

63. Raquel Luzárraga Alonso de Ilera. “Visión y revisión de América Latina. Entrevista a Carlos Monsiváis. En: *Quimera: revista de literatura*. Nro. 195, septiembre 2000, pág. 13.

de la política y más cerca, el giro radical que implicó la aparición en la escena política del Subcomandante Marcos, cabeza del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, que opera en la región hasta ese momento olvidada de Chiapas. Hasta la lejana población de San Cristóbal de las Casas, el cronista, entonces ataviado de su condición de periodista, se trasladó para registrar uno de los acontecimientos más importantes de la sociedad mexicana, que puso de relieve a la comunidad internacional la situación de las etnias indígenas, con el concurso de nuevas herramientas tecnológicas (el ejército zapatista dispone de página WEB y ha empleado Internet para la contraofensiva con el ejército), lo que supuso un cambio importante en la correlación indígenas-subalternos iletrados, por sólo mencionar una de las vueltas de tuerca que implicó el proceso.

Tal opción por registrar lo cotidiano, en una dimensión que alcance lo político y lo social, podría también estar anclado en el propio momento histórico que al escritor le tocó vivir, tal como advierte Castañón:

Nacido en 1938, Carlos Monsiváis pertenece, con José Emilio Pacheco y Sergio Pitol, a una generación que vivió su infancia en la guerra y su adolescencia en la Guerra Fría. La guerra es la madre que alimenta la imaginación de por lo menos dos de las novelas más importantes de este período, *Morirás lejos* de

José Emilio Pacheco y *El desfile del amor* de Sergio Pitol, y tal vez debiera enmarcarse bajo la sombra de la guerra el perfil ideológico de Carlos Monsiváis, la perseverancia de su dualismo, el clima de asedio que impregna su óptica y su visión de la cultura⁶⁴.

Martín Luis Guzmán y Salvador Novo, dos escritores en los que Monsiváis encontró una escuela, forman parte de sus referentes literarios; el primero definido por el propio Monsiváis como "el cronista del siglo", cuyo libro *El Águila y la Serpiente* lo considera como "el mejor libro de crónicas escrito en México" y el segundo, Novo, que le dio una importante lección: la de la transformación literaria de la noticia, según sus propias palabras.

Más allá de la escuela intelectual de México, en su obra se encuentran resonancias visibles de la narrativa norteamericana vinculada a la corriente del nuevo periodismo (Norman Mailer, Truman Capote) y otros escritores como Gore Vidal. Así describe Juan Villoro su empleo de la técnica nuevo-periodística:

De acuerdo con Tom Wolfe, el nuevo periodismo depende de la "voz de proscenio", de los testigos que comentan los sucesos como un equivalente contemporáneo del coro griego. Monsiváis se sirve con premiosa constancia del recurso: su relación de los hechos también es un retrato de la opinión pública, de cómo los protagonistas son percibidos por los testigos. [...] A Monsiváis, los sucesos le interesan justamente porque *ya fueron narrados*. A medio camino

64. Adolfo Castañón. *Op. Cit*, pág. 366.

entre el verismo del reportaje y la distancia irónica de la parodia, sus crónicas ofrecen la oportunidad de contar otra vez lo que se sabe, y de revivirlo con la tensa complicidad de los participantes⁶⁵.

La parodia, anclada en la ironía, ha sido no sólo un recurso que el escritor ha aplicado magistralmente en su prosa; el personaje también llamado Carlos Monsiváis, el show-man que induce a la reflexión por medio del humor, utiliza la figuración irónica como componente esencial de su lenguaje público ante las masas. Y el recurso, según cuenta él mismo, proviene también de su experiencia como periodista. En un programa de radio llamado "El cine y la crítica" (1960-1970), se encargó de fustigar el discurso oficial sobre los hechos de 1968 – en Tlatelolco- , a través de la parodia:

Había un cuadro de actores y comentábamos los hechos de actualidad con intención satírica. Su momento culminante fue en el 68: tomamos el partido del movimiento estudiantil y nos dedicamos a la parodia de las actitudes oficiales. Un ejercicio interesante que correspondió a una etapa de trabajo radiofónico a la que no pienso volver⁶⁶.

Su vinculación con los medios de comunicación contribuyó a la creación de un nuevo periodismo en México, más crítico y

65. Juan Villoro, "La cultura de masas imita a su profeta". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. No. 618-619, junio-julio 1998, pág. 28.

66. Francismar Ramírez. *Op. Cit.* (www.el-nacional.com).

también anclado en la literatura, tradición que han continuado cronistas más jóvenes como Elena Poniatowska y José Joaquín Blanco y como señala Enmanuel Carballo:

[...] a él se debe que ciertos jóvenes y ciertas obras hayan abandonado la pomposa, solemne y guadalupana manera que empleaban escritores de mayor edad para encararse con los acontecimientos que les tocó vivir o aquellos que por inmediatos tenían la obligación de juzgar⁶⁷.

Más allá de la crónica, Monsiváis es un renovador del ensayo, que gracias al empleo de lo "híbrido", posibilita un género nuevo que admite una nueva arquitectura verbal y donde "ha logrado colar, en el ámbito sacrosanto de la cultura, todo lo molesto, divertido, vulgar y efímero, que integran lo cotidiano, y ha recalcado, una y otra vez, que lo típico no es más que lo opuesto a lo real"⁶⁸. Ejemplo de esta afirmación es su último libro, *Aires de Familia*, donde hace uso de todos los recursos habituales en sus crónicas, la fragmentación, la incorporación de otros géneros, el paso de un tema a otro a través de los links, pero ya en una obra canónicamente definida como ensayo, más alejada de la ficción que sus trabajos habituales.

67. Enmanuel Carballo. *Notas de un Francotirador*. México : Instituto Politécnico Nacional, Sociedad General de Escritores de México; SESIME, 1996, pág. 242.

68. Juan Gustavo Cobo Borda. *La otra literatura latinoamericana*. Bogotá : El Áncora; Procultura-Colcultura, 1982, pág. 96.

Consumidor voraz de información, no cesa de opinar sobre los sucesos que le impactan, vocación que ha sido motivo de ironía por parte de otros escritores como Juan Villoro, para quien Monsiváis, más que un cronista; más que un escritor, es una agencia de noticias: "Carlos Monsiváis es un personaje ubicuo de la vida mexicana y una agencia de prensa de un solo hombre que ha escrito suficientes notas para saturar la autopista de la información"⁶⁹ y para mantener su inagotable producción: "hay quienes aseguran que, como Alejandro Dumas, subcontrata escritores y posee un sótano lleno de refugiados guatemaltecos que tratan de igualar su ingenio"⁷⁰. *Mr. Memory*, como lo llama Sergio Pitol, registra todo lo que acontece a su alrededor.

Pero se declara periodista, no reportero, en tanto la timidez le vence, según sus propias palabras. Monsiváis es entonces un periodista-voyeur, que acota lo que observa, lo que oye con el sigilo de quien se oculta tras una puerta; por eso puede narrar lo que no es posible que alcance las páginas de los grandes diarios: los sucesos cotidianos, los que se cuentan de boca en boca en el interior del metro de Ciudad de México, siempre abarrotado y siempre por tanto ahíto de historias que pueden ser escuchadas

69. Juan Villoro. *Op. Cit.*, pág. 27.

70. *Ídem*.

por cualquiera, sin tener que recurrir a la audacia del reportero. Tal timidez, contrastada con su batería verbal cuando escribe o dicta conferencias, ha sido acotada así por Enmanuel Carballo:

Si hoy día Carlos es tímido, a mediados de los años cincuenta daba la impresión de ser aspirante devoto a pastor presbiteriano. De pocas palabras, y de más escasos gestos, no me permitió suponer que con los años vencería, ante los ojos del público, la timidez y que su rostro, ahora conscientemente inexpresivo, le serviría para contrarrestar el fuego, la mordacidad y la gracia de sus palabras. Humorista a pesar suyo, lo es porque le resultó menos difícil expresarse como crítico que como panegirista del caos, el cinismo y las promesas que paran periódicamente en silencios definitivos⁷¹.

Los galardones y reconocimientos que ha recibido a lo largo de su vida no han sido pocos, aunque reconocen más su labor como periodista que como escritor. Ha sido becario del Centro Mexicano de Escritores, de 1962 a 1963, y de 1967 a 1968, y del Centro de Estudios Internacionales de la Universidad de Harvard, en 1965. Recibió en 1977 el Premio Nacional de Periodismo en Crónica; en 1986 el Premio Jorge Cuesta del Gobierno del estado de Veracruz y Ayuntamiento de Córdoba; en 1988 el Premio Manuel Buendía y el Premio Mazatlán de Literatura por su libro *Escenas de Pudor y liviandad*. Igualmente, en 1980, recibió un Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Sinaloa y el de

71. Enmanuel Carballo. *Op. Cit.*, pág. 241.

Maestro Honoris Causa, Universidad del Estado de México. En 1994 recibió el Premio de Periodismo del Club de Periodistas, el Primer Premio Nacional de Periodismo por su trabajo difundido en 1993, en el XXV Certamen Nacional de Periodismo del Club de Periodista de México, A.C., marzo de 1995. En 1995 le fue adjudicado el Doctorado Honoris Causa, por la Universidad Autónoma Metropolitana de México.

En marzo del año 2000 recibió el Premio Anual de Ensayo Literario Hispanoamericano "Lya Kostakowsky" que otorga la Fundación Cardoza y Aragón de México por su ensayo "El impacto de la telenovela en América Latina y en abril de ese mismo, le fue adjudicado el Premio Anagrama de Ensayo, por su libro *Aires de Familia* en Barcelona.

Carlos Monsiváis como sabemos, nació en México y allí permanece, aún cuando se traslade de un continente a otro, de una ciudad a otra, para dictar conferencias y participar en debates sobre la cultura de México y de América Latina. D.F., como es definida simplemente por los mexicanos, es el lugar seguro del apocalipsis mexicano, con sus millones de habitantes, que viven en precario equilibrio entre la modernidad y la pobreza, pero es el lugar donde el escritor Carlos Monsiváis prefiere permanecer.

II. 2. Obra de Carlos Monsiváis: crónicas

Antes de dilucidar y detenernos en las herramientas teóricas y en el funcionamiento de la trama intertextual en las crónicas de Carlos Monsiváis, quisimos hacer un breve repaso por la obra cronística del autor, de manera de tener una visión general de las estrategias que guían su producción desde sus primeros trabajos hasta sus títulos más reciente. Las líneas que siguen intentan cumplir esa premisa.

El primer libro de crónicas del escritor mexicano es *Días de Guardar*; con anticipación había publicado una *Antología de la poesía mexicana del siglo XX*⁷², una pronta y juvenil autobiografía⁷³ y un libro de cuentos breves⁷⁴; todos títulos de escasa circulación, con excepción de la compilación poética que ha sido reeditada en varias ocasiones.

Días de guardar se inicia con una secuencia fotográfica compuesta por 17 fotografías y dos reproducciones de páginas de

72. Carlos Monsiváis. *Antología de la poesía mexicana del siglo XX*. México : Empresas Editoriales, 1966.

73. *Carlos Monsiváis*. México : Empresas Editoriales, 1966. (Colección escritores mexicanos presentados por sí mismos)

74. Carlos Monsiváis. *Principados y potestades*. México : Imprenta Madero, 1968.

sociales de un diario. El grupo de imágenes está acompañado por una banda ubicada en la sección inferior de cada página, con un texto fragmentado, que en su conjunto puede leerse así:

Días de guardar:

No se engañe nadie, no, pensando que ha de durar lo que espera más que duró lo que vio: multitud en busca de ídolos en busca de multitud, rencor sin rostro y sin máscara, adhesión al orden, sombras gobernadas por frases, certidumbre del bien de pocos consuelo de todos (sólo podemos asomarnos al reflejo), fe en la durabilidad de la apariencia, orgullo y perjuicio, sentido y sensibilidad, estilo, tiernos sentimientos de demolición, imágenes que informan de una realidad donde significaban las imágenes, represión que garantiza la continuidad de la represión, voluntad de mocrática, renovación del lenguaje a partir del silencio, eternidad gastada por el uso, revelaciones convencionales sobre ti mismo, locura sin sueño, sueño sin olvido, historia de unos días⁷⁵.

“Sombras gobernadas por frases”, escribe Monsiváis, ratificando la condición transitoria de estos hechos que son sólo “sombras”; frases fragmentadas en abierta violación de las normas gramaticales que están cooperando con la ruptura histórica a la que se refiere el texto (“tiernos sentimientos de demolición”, “eternidad gastada por el uso”).

75. Carlos Monsiváis. *Días de Guardar*. México : Ediciones Era. (En páginas iniciales del libro, sin numerar)

La primera foto corresponde a una celebración juvenil, reproduce a jóvenes con indumentaria 'hippie', en actitud celebratoria, casi todos con las manos en alto, algunos muestran el símbolo de la victoria; en el centro, el grupo alza a un joven, lo que contribuye a crear una sensación de euforia en esta imagen, ánimo contrastado con la frase inicial de la secuencia: "No se engañe nadie, pensando que ha de durar"; a su vez, juego intertextual con un verso de Jorge Manrique de idénticas palabras. Sugerimos que se refiere al ambiente revolucionario de los años 60, época de escritura del libro, espíritu que fue objeto de una represión a gran escala en México como lo demuestran los hechos ocurridos en la Plaza de las Tres Culturas o de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 (ver capítulo I: Contexto histórico).

A esta fotografía de carácter festivo, siguen otras donde se retratan las multitudes, los estudiantes; la quinta imagen reproduce lo que parece ser el inicio de la intervención de la policía en una congregación de estudiantes; la séptima y octava contienen un facsímil de las páginas sociales de un diario. La décima foto es un inmenso pastel de cumpleaños con motivo del día de las madres (en su ángulo inferior se incluye la frase fragmentada: "tiernos sentimientos en demoli"). Sigue la reproducción de un militar con múltiples condecoraciones y luego dos imágenes de la revolución

mexicana. La estampa que ocupa el décimocuarto lugar – para nosotros el clímax de la secuencia- es a doble página, y representa a una multitud en una concentración; la foto es tomada en "picado", desde arriba, y por tanto logramos vislumbrar el máximo número de cuerpos pero diminutos; la imagen ocupa dos páginas sin conservar ningún margen a los lados. La fotografía ulterior muestra a un personaje con lentes oscuros; es repetida en seis ocasiones en la misma página y forma una especie de collage con otra secuencia también multiplicada de unas manos que aplauden; se trata del ex presidente Gustavo Díaz Ordaz, quien ordenó el ataque a los estudiantes en Tlatelolco.

La penúltima foto de la secuencia corresponde a una escenificación de un ballet clásico y, para concluir se muestran unos cantantes típicos, sentados en el piso, con dos imágenes de la Virgen de Guadalupe al fondo y la frase de cierre: "sueño, sueño sin olvido, historia de unos días". Insertamos a continuación la primera y última lámina de la secuencia para detenernos en la operación de contraste que opera entre ambas:

FOTO 1

FOTO 2

Como observamos, de la primera imagen optimista, triunfal, pasamos a esta última que habla de continuidad de la tradición, de la permanencia de los iconos religiosos. El tránsito es de la esperanza en las utopías a la certidumbre marcada por la fe, pero sin la voluntad del cambio.

Sólo al "leer" las imágenes, sin pasar al resto del contenido del libro, ya podemos intuir que en *Días de Guardar* encontraremos una visión de la historia reciente de México, pero en un ánimo desesperanzado, donde es posible seguir el hilo de los acontecimientos para hallar un presente que pareciera no tener posibilidad de traducirse en cambios. En otro orden, la presentación inicial de las fotografías nos prepara para una lectura distinta de un libro cuyo primer recurso no es la palabra sino lo icónico, anticipación de la intertextualidad que caracterizará a la obra de Carlos Monsiváis⁷⁶; no es casual que el libro se inicie con imágenes ya que como indican Eggins y Martin:

el reflejo lingüístico más importante de las diferencias de propósito es la estructura de las etapas mediante la cual se despliega el texto. La teoría de los géneros sugiere que los

76 . *Días de guardar* es el primer libro de crónicas de Carlos Monsiváis. En él se anuncian los recursos estilísticos que como observaremos caracterizarán su obra.

textos que cumplen diferentes tareas en la cultura se desplegarán de maneras distintas, a través de diferentes etapas y pasos⁷⁷.

También es posible hallar correlación entre tal secuencia inicial de instantáneas y el orden de los capítulos que aparecen, aunque sin todas las correspondencias. Como ejemplo tomaremos la primera foto, cuya descripción ya hemos realizado en líneas anteriores; podemos enlazar esta imagen con el segundo capítulo titulado 'Con címbalos de júbilo', una crónica sobre la representación de la ópera rock 'Hair' en el Teatro Acuario, Acapulco, 5 de enero de 1969. La estampa bien puede corresponder a esta escenificación y con tal inclusión establecer un 'link' entre ambos discursos. Lo mismo ocurre con otras como la del cantante Raphael, las concentraciones estudiantiles, el pastel de cumpleaños del día de las madres, etc., que entran en contacto con las crónicas insertas. Es como si estuviéramos ante dos libros con sus dos propuestas de contenido: en primer lugar el de imágenes, con un texto fragmentado que opera como guía del mismo y un segundo volumen, que también va a tener su propia iconografía (hay otras fotos complementando crónicas, esta vez al lado de ellas) pero cuya lectura va a estar orientada por la

77 . Suzanne Eggins y R. L. Martin. "Géneros y registros del discurso". En: *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: introducción*

existencia de una tabla de contenido ubicada al final de la secuencia visual.

Días de guardar realiza un juego intertextual con el género 'calendario', ya que el libro de crónicas está organizado según los meses del año, a partir de fechas emblemáticas pertenecientes unas a lo que podríamos llamar la tradición nacional o momentos álgidos de la historia de México y otras a celebraciones de carácter universal. Así, el primer capítulo se titula "PRIMERO DE ENERO / AÑO NUEVO" y el último: "31 DE DICIEMBRE DE 1970 /COLOFÓN"; entre ambos, otros como "14 DE FEBRERO / DÍA DE LA AMISTAD Y EL AMOR", "10 DE MAYO, DÍA DE LAS MADRES", "15 DE SEPTIEMBRE / LA INDEPENDENCIA NACIONAL", "2 DE OCTUBRE / 2 DE NOVIEMBRE / DÍA DE LOS MUERTOS" Y "12 DE DICIEMBRE / LA VIRGEN DE GUADALUPE", hitos de un trazado sobre la vida cotidiana de México a través de sus "días de guardar".

Asistimos en este conjunto de textos a un cambio de registro permanente que opera gracias a la combinación de las crónicas centrales con intertextos de carácter lúdico y ficcional o en palabras de Ekvist a una subvariedad del estilo que se corresponde

multidisciplinaria. / Teun A. Van Dijk (comp.) Barcelona : Gedisa, 2000, pág. 343.

“con los diferentes papeles sociales de un hablante dado o de un escritor”⁷⁸, y que pueden denominarse registros, marcados a su vez por la situación, el contexto social de empleo del lenguaje,⁷⁹ o como señalan Calsamiglia-Tusón por las variedades geográficas del hablante (diatópica) o sociales, “según la edad, el sexo, pertenencia a un grupo étnico, el origen de clase, el nivel económico y el grado de acceso a bienes culturales”⁸⁰ (variación diastrática).

Monsiváis rompe así la recepción estable de la escritura, al propiciar con la modificación de los registros el cuestionamiento del estatuto de la verdad en las páginas que ofrece, pues a la crónica formal, casi ensayística, le sigue un texto en clave irónica, desacralizador. Igualmente a trozos escritos desde la distancia de la tercera persona le siguen otros en primera persona, monólogos ficcionales, “encuestas”. Comprobamos así la propuesta de Eggins y Martin quienes desde la teoría de registro y género (R>) estudian la variada manera en que se expresan las similitudes y

78. Nils Erik Enkvist. “Para definir el estilo”. En: *Lingüística y estilo*. Madrid : Cátedra, 1976, pág. 62.

79. Ver Michael A. K. Halliday. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y su significado*, México : Fondo de Cultura Económica, 1982, pág. 46.

80. Helena Calsamiglia Blancafort, Amparo Tusón Valls. *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999, pág. 326

diferencias entre discursos y textos; para ellos el concepto de registro "es una explicación teórica de la observación de sentido común que indica que usamos el lenguaje de modos diferentes en situaciones diferentes"⁸¹.

Estos trabajos, que denominaremos complementarios, poseen un margen de mayor amplitud y una tipografía diferente a los capítulos centrales, con lo cual esta voluntad de quiebre se muestra aún más expresa. Observemos un capítulo y sus primeras líneas (texto A), junto a su complementario (texto B):

Texto A:

PRIMERO DE AGOSTO DE 1968

☆☆☆☆☆ La manifestación del Rector

“Por primera vez en sus vidas habían sido visitados por una apariencia de la libertad, no, para ser exactos, porque actuaran contra la tiranía y cosas peores que la tiranía, sino porque se habían vuelto ‘disidentes’, habían asumido la iniciativa y así, sin siquiera saberlo o advertirlo, habían creado entre ellos mismos ese espacio público donde la libertad puede aparecer.”

Hannah Arendt, *Between Past and Future*.

81 . Suzanne Eggins y R. L. Martin. "Géneros y registros del discurso". En: *El discurso como estructura y proceso. Op. Cit.*, pág. 340.

La manifestación sería democrática. Tal era el carácter del Movimiento Estudiantil y todo se ajustaba a ese designio. Allí estaban las autoridades de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Rector ingeniero Javier Barros Sierra y cientos de maestros y miles de estudiantes cohesionados por la convocatoria. (...) El acuerdo común era omnipresente: quienes habían acudido se negaban a la violación de la Autonomía Universitaria, a la ocupación militar de las escuelas, a la represión como diálogo.

● EL PASADO INMEDIATO ●

Unos días antes, el 22 de julio, dos pandillas, los Ciudadelos y los Arañas, obligaron al encuentro de estudiantes de las Vocacionales 2 y 5 con alumnos...

* RELACIÓN DE LOS HECHOS

Al principio, todas las manifestaciones de protesta son iguales. A la llegada, tensión y recelo, la inquietud de los creyentes que se sospechan abandonados en su fe⁸².

Texto B:

***Necrología de la
tradición: catálogo de
Instituciones mexicanas
recientemente fenecidas***



Uno
Las representaciones solemnes de Don Juan Tenorio. Al prescindir nuestra conducta cotidiana de la risa, cesa el paladeo acústico ante las

82 . Carlos Monsiváis. *Días de Guardar. Op. Cit.*, pág. 214.

espectrales y amorosas hazañas de quien a los palacios... etc. Los justos han dejado de preocuparse por la salvación de los grandes pecadores. Las interpretaciones analíticas vulneraron el resto de pretensiones del imperialismo erótico.

Dos

Los Judas vindicativos del Sábado de Gloria, encargados de simbolizar, para su quema, a las figuras odiadas del gobierno. Al morir las artesanías creativas y al vigorizarse censura y autocensura, los Judas estallan en el olvido sin el beneficio del mínimo cohete. Por lo demás, nadie cree en el linchamiento de los símbolos⁸³.

Ambos escritos participan del ánimo crítico sobre la cuestionada sociedad política mexicana, convulsionada por revueltas estudiantiles y una creciente represión a estas fuerzas que vivieron su clímax en la llamada matanza de Tlatelolco – 2 de octubre de 1968-; pero el primero de estos utiliza la descripción y narración cronológica en la elaboración de la crónica, mientras el segundo hace de la figuración irónica su principal instrumento para denotar tal quiebre.

En cuanto a los rasgos de estilo léxicos debemos acotar que en el primer texto se emplea un lenguaje informal y normal/estándar –"pandillas", "los Ciudadelos y los arañas"- con

83 . *Ibidem*, pág. 254.

numerosos sustantivos no acompañados de adjetivos –"movimiento estudiantil", "cientos de maestros", "miles de estudiantes"- ; mientras en el segundo ejemplo prevalece un discurso formal, "literario": "paladeo acústico", "Judas vindicativos", con estructuras de frases léxicamente densas⁸⁴, como: "Al prescindir nuestra conducta cotidiana de la risa", "Las interpretaciones analíticas vulneraron el resto de pretensiones del imperialismo erótico". Dos registros, dos estilos que expresan una actitud diferente del autor frente a la escritura y posibilitan una relación diferente con el destinatario del texto.

En la tabla de contenido de la obra, la relación de correspondencia o subordinación está indicada por su inclusión como aspectos de una misma fecha, así:

PRIMERO DE AGOSTO DE 1968
● *La manifestación del Rector*, 214

Necrología de la tradición: catálogo de instituciones mexicanas recientemente fenecidas, 254

Este procedimiento de intercambio y cambio de registro en textos que se complementan es empleado con recurrencia por este

84. *Ibidem*, pág. 337.

escritor en toda su obra; tal recurso enmascara la voz del autor a través de la polifonía que opera en esta variación modal.

Posterior a *Días de Guardar*, Carlos Monsiváis publica *Amor perdido*, crónicas de un catálogo de personajes y costumbres de México del siglo XX, organizados según su área de adscripción o temática. Tal como hemos de comprobar al analizar el resto de su obra, este autor se va a detener con prolijidad en las figuras del espectáculo: cantantes y compositores populares, animadores de televisión, actores y actrices renombrados, así como el espacio social y cultural de sus representaciones. *Amor perdido* no es la excepción a esta temática pero en sus páginas también van a estar incluidos artistas plásticos, poetas renombrados, políticos, dirigentes sindicales; propuesta que intenta así atender a la "configuración cronicada de un panorama 'de costumbres', 'de moral social' o de Figuras Sintomáticas y Fenómenos Significativos del México del siglo XX"⁸⁵.

Amor perdido está organizado en siete capítulos, además de un colofón:

85. "Colofón en modo alguno autocrítico". En: *Amor perdido. Op. Cit.*, pág. 347.

1. **"Alto contraste (a manera de foto fija)":** crónica-ensayo de acontecimientos y personajes relevantes de la vida política de México desde Porfirio Díaz (dictador mexicano que gobierna México desde 1876 hasta 1911) pasando por la Revolución Mexicana y la sucesión de presidentes del PRI hasta llegar a López Portillo.
2. **"Yo te bendigo, vida":** referido a dos compositores populares, Agustín Lara y José Alfredo Jiménez.
3. **"Señores, a orgullo tengo de ser antimperialista":** crónicas acerca de David Alfaro Siqueiros, José Revueltas y otro conjunto subtituladas: "Mártires, militantes y memoriosos", que incluyen trabajos sobre "La vieja izquierda", Benita Galeana, Joel Arriaga, Ramón Danzós Palomino e Hilario Moreno Aguirre.
4. **"La crema de la crema":** costumbres y cotidianidad de la burguesía y alta sociedad mexicana.
5. **"Mi personaje inolvidable":** Raúl Velasco (productor y animador de la serie televisiva *Siempre en Domingo* y de *También en Sábado*), Fidel Velásquez (Secretario General de la Confederación de Trabajadores de México) y Miss México (crónica relativa a la elección de Miss México 1975).

6. **"La naturaleza de la onda"**: movimiento juvenil mexicano, años 1966-1972; en su origen "características comunes a millones de jóvenes en todo el mundo: 'norteamericanización' cultural, devoción por el rock, gusto generacional' por la marihuana"⁸⁶.
7. **"Que si esto es escandaloso"**: textos acerca de Salvador Novo, Irma Serrano e Isela Vega.

Colofón en algún modo autocrítico: paratexto de cierre, incluye la información común a esta sección (fecha de publicación, por ejemplo) y a su vez texto metadiscursivo que revela claves de la obra y cierta intencionalidad el autor en sus propósitos de escritura.

Amor Perdido hace del registro fotográfico parte de su contrato de lectura, aunque sin la preeminencia que ocupa en otras obras de este escritor. Casi a la mitad del libro, se insertan 8 fotografías de los personajes sobre los cuales se refieren las crónicas, lo que permite construir una lectura visual de las mismas y posibilitar la presencia del hipertexto o de un texto multimodal, que "muestra una gama de modos de representación y

86. Carlos Monsiváis. *Amor perdido*, *Op. Cit.*, pág. 227.

comunicación"⁸⁷ por la disposición de nuevos elementos en este caso gráficos.

Sugerimos que el primero de los trabajos incluidos en este libro, "A manera de foto fija" es el que permite realizar conexiones entre todos los textos, pues está elaborado como una crónica-ensayo sobre la historia política y social de México, necesaria para comprender la galería de personajes e 'instituciones' que propone Monsiváis. Se inicia como hemos señalado anteriormente en la mención a Porfirio Díaz y alcanza hasta la presidencia de López Portillo, con la crónica sobre el nombramiento de Gustavo Díaz Ordaz como embajador de México en España (12 de abril de 1976). El texto comienza con la descripción de una figura autoritaria y finaliza con otra similar en esta característica; el título de "A manera de foto fija" funciona como ironía ante tal circunstancia, porque ratifica la inamovilidad del autoritarismo en el México de entonces. Contrastemos un párrafo de los iniciales con otro final:

El porfirismo: la elite y los trabajos forzados en Valle Nacional: las veladas literario musicales y Cananea y Río Blanco: Justo Sierra y Ricardo Flores Magón: el respeto ajeno y la persecución. Esplendor y miseria, rituales y crímenes: los

87. Gunther Kress, Regina Leite-García y Theo van Leeuwen. "Semiótica discursiva". En: *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*, pág. 374.

contrastes son obvios, pero sin la obviedad de los contrastes no hubiese habido revolución⁸⁸.

El Único Responsable, según declaración propia, de las acciones gubernamentales en el 68 ha brindado su veredicto (con transmisiones en televisión y reproducciones íntegras y elogios titánicos en los periódicos) no sólo sobre un acto homicida sino sobre las formas de gobierno que nos convienen y nos convendrán. El turno ahora es del México posterior a Tlatelolco⁸⁹.

Desesperanza en la rutina circular de la historia y sin embargo esperanza ante la posibilidad de las utopías (leamos de nuevo la frase "el turno ahora es del México posterior a Tlatelolco"), oscilación permanente en la obra de este escritor.

Escenas de pudor y liviandad es el libro que Carlos Monsiváis dedicó en forma entera a las figuras del espectáculo y tal como indica en la nota introductoria sus temas complementarios son:

[...] la liviandad promovida por la diligencia, el pudor a que incita la ausencia de público, la mudanza de costumbres que obligan la época y la demografía, y la cultura popular urbana, o como quiera llamarse a eso que es a la vez realidad viva para millones de personas, nostalgia inducida, efectos de las personalidades únicas sobre los modos de vida, industria cultural y respuestas colectivas al proceso de modernización. *Pudor y liviandad*, la dualidad feliz y funesta del espectáculo,

88. Carlos Monsiváis. *Amor perdido, Op. Cit.*, pág. 22

89. *Ibidem*, pág. 57.

las indicaciones escénicas en el campo de la moral y la diversión⁹⁰.

Tal “declaración de principios” es cumplida en las páginas que siguen, *Escenas de pudor y liviandad* es un libro-álbum no sólo por la presencia de la imagen fotográfica a la que Monsiváis recurre en prácticamente toda su obra, sino también por el empleo que en este caso tiene la imagen, que al acompañar esta especie de crónicas de sociales, funciona a su vez como los álbumes de fotos que elaboran los admiradores de sus artistas favoritos, con sus acotaciones al lado o sus recortes de las notas de prensa. El cronista nos ofrece así su cuaderno personal de anotaciones de las figuras del espectáculo en México.

Como es frecuente en los escritos de este autor, las crónicas pertenecientes a este libro fueron publicadas en primeras versiones en la prensa mexicana (*La Cultura en México de Siempre!*, *Proceso*, *Fem*, *Revista de Bellas Artes*, *Su Otro Yo* y *Diva*); en este caso *Escenas de Pudor y liviandad* recopila trabajos escritos entre 1977 y 1987.

90. Carlos Monsiváis. *Escenas de pudor y liviandad*. México : Grijalbo, 1988, pág. 19.

El libro está organizado en siete grandes capítulos, con numerosos apartes, cuya estructura se repite en todos los casos de la forma siguiente:

- I. **Instituciones:** textos sobre personalidades y figuras relevantes de la farándula: Cantinflas, Celia Montalván, Dolores del Río, Juan Gabriel o "instituciones mexicanas" como la nostalgia o la cursilería.
- II. **Dancing:** los espacios del baile, la fiesta; desde los bailes tradicionales y de salón hasta los reductos del "fonqui" y el "punk".
- III. **Mexicanerías:** crónicas sobre los lugares comunes del imaginario nacional mexicano: el machismo, la embriaguez.
- IV. **Crónica de sociales:** la ironía en primera persona, textos sobre los actos sociales en la sociedad del espectáculo.

Antes de iniciar cada capítulo, se inserta la reproducción de una postal; en todos los casos se trata de viejas postales eróticas de los años veinte, acompañadas por fragmentos de poemas o canciones populares, siempre de temática amorosa. Así, nuestro primer acercamiento a cada capítulo va a estar orientado por la alfabetidad visual y el texto se nos ofrece intertextual y polisémico. Tal insistencia en esta doble operación de lectura se va a expresar

también en la inserción a mitad del libro de otras fotografías, la mayoría más actuales que las de las postales ya descritas, cuyo diseño responde al típico de una postal – en este caso, al dorso de las imágenes se colocó el espacio para colocar la estampilla y las líneas para la dirección del destinatario- con lo cual se enfatiza el uso de la imagen en forma autónoma, que se enlaza con la escritura, pero que puede prescindir de él u operar en forma conjunta en un texto “multimodal”, definido como aquel que hace uso de una gama de modos de representación y comunicación, donde ninguno ocupa un lugar preeminente, puesto que en él “se utilizan simultáneamente dos modos para comunicar un mensaje complejo en una forma más apropiada”⁹¹.

En 1987 Carlos Monsiváis publica *Entrada Libre: crónicas de la sociedad que se organiza*, libro dividido en 7 grandes capítulos, además de un prólogo que sitúa al lector en la propuesta conceptual del cronista: “Lo marginal en el centro”. Temática de la subalternidad, de las resistencias y organización de aquellos que:

[...] ejercen la democracia desde abajo y sin pedir permiso, amplían sus derechos ejerciéndolos. Para estos grupos, la democracia es en lo fundamental el aprendizaje de la

91. Gunther Kress, Regina Leite-García y Theo van Leeuwen. *Semiótica discursiva. En: El discurso como estructura y proceso.* / Teun A. Van Dijk (comp.). *Op. Cit.*, pág. 394.

resistencia civil, que se inicia en la defensa de la legalidad, ante la ilegalidad practicada desde las esferas del poder político⁹².

Como tema principal, las consecuencias del terremoto de México del 19 de septiembre de 1985, que en opinión del cronista le otorgaron "al término *sociedad civil* una credibilidad inesperada"⁹³. Así, todas las crónicas del libro, con excepción de la titulada: "iiiGool!!! Somos el desmadre", se refieren a la actuación de la colectividad organizada frente al Estado en diversos acontecimientos de la vida política y social mexicana de entonces.

Tal como ocurre en sus otros libros de crónicas, los textos de este libro fueron publicados en varias revistas y diarios mexicanos; en esta ocasión *Proceso*, *Cuadernos Políticos* y *El Cotidiano*, con correcciones posteriores -a excepción de "Los días del terremoto", que es reproducido en forma idéntica, según aclara el autor-. Como podemos deducir luego de leer la lista de publicaciones en las cuales se insertan las crónicas, se trata de revistas de carácter político; hasta este libro, Monsiváis se ha dedicado con prolijidad a las figuras de la canción, del teatro, de la cultura popular y del espectáculo en México y por tanto ha insertado sus trabajos en

92. Carlos Monsiváis. *Entrada Libre : crónicas de la sociedad que se organiza*. México : Ediciones Era, 1995, pág. 11.

93. *Ibidem*, pág. 13.

otro tipo de publicaciones como *Eros, Fem, Él, La cultura en México*, entre otras. Podríamos hablar entonces de una variación de la “visión de mundo” del autor, donde lo político-social va a jugar un papel relevante en la concepción de su obra. Monsiváis lo explica así:

Con excepción de las notas dedicadas a las expresiones populares durante el mundial de fútbol (en lo básico reacciones de integración del público mexicano en un espíritu internacional normado por la pasión deportiva, los medios masivos y el comercio), en las crónicas de este libro me propuse acercarme a movimientos sociales, no para registrar toda la historia sino algunos **fragmentos significativos de entrada libre a la historia o al presente**⁹⁴.

La frase anterior explica como podemos comprobar el título del libro, voluntad del cronista de indicar las entradas, los “links” al gran hipertexto fragmentado de la historia mexicana; posibles caminos para hallar territorios más vastos.

La primera crónica “Los días del terremoto”, incluye fragmentos, textos ‘recortados’ de las voces de diferentes personas y su versión de los hechos, entrelazadas con lo que sería el texto primario del autor. Estos fragmentos están separados por un símbolo visual: □, lo que enfatiza la sensación de escritura

94. *Ibidem*, págs. 14-15. (Las negritas son nuestras)

interrumpida, de pertenecer al 'rizoma' de un libro-raíz, en palabras de Deleuze-Guattari⁹⁵, que se multiplica en varias direcciones.

A su vez, lo que correspondería a la voz de los testimonios de los sobrevivientes del terremoto está colocado en letras cursivas, marcando así el énfasis de la separación de estos textos con la voz del 'autor'. Tal vocación de discontinuidad también se expresa en el subtítulo de este trabajo: "*(collage de voces, sensaciones de un largo día)*"⁹⁶.

Las intervenciones en primera persona no se expresan de la misma forma a lo largo de toda la crónica ya que mientras la autoría de las correspondientes a las víctimas de la tragedia no está identificada, las que representan a la esfera de la autoridad sí poseen su referente. Veamos dos ejemplos:

□

-Era un infierno o una pesadilla, o lo que se te ocurra. Se derrumba la escuela, y quedan atrapados cientos de niños. Cuando llegué, ya había una multitud de padres de familia reclamando, rogando, rezando. Los papás estaban más enloquecidos que las mamás, y lloraban y se mesaban los

95. Gilles Deleuze, Felix Guattari. *Rizoma : introducción*. Pre-textos, 1977, pág. 12.

96. Carlos Monsiváis. *Entrada Libre : crónicas de la sociedad que se organiza*. Op. Cit., pág. 17.

*cabellos, con un egoísmo siniestro y entrañable cuando veían que su hijo no era ninguno de los rescatados*⁹⁷.

□ “Dentro de las desgracias que causó el terremoto, también produjo cosas buenas, y una de ellas es que cada día más católicos acuden a las iglesias principalmente los domingos. Por lo común pasábamos dos horas diarias en el confesionario. Ahora son siete horas, y por lo menos son tres minutos por penitente. La gente está asustada.” Cura José Reyes Chaparro, de la parroquia de San Antonio de las Huertas. *La Prensa*, 27 de octubre de 1985⁹⁸.

En el primer texto, sin comillas pero en cursivas, no se identifica el emisor, sería la voz enmascarada del autor prestando su espacio para el decir de aquellos que “no tienen voz”, los sujetos subalternos –en palabras de Jean Franco⁹⁹ –; pero la segunda cita si está plenamente identificada con el nombre del autor y el lugar de publicación de la declaración, énfasis que nos habla de relación del texto con la ‘verdad’ y del funcionamiento transversal de la ironía.

Esta crónica tiene numerosos apartes, enlaces que permiten el intercambio de voces y géneros. Reproducimos parte de su organización:

97. Carlos Monsiváis. *Entrada Libre : crónicas de la sociedad que se organiza*. *Op. Cit.*, pág. 22.

98. *Ibidem*, págs. 30-31.

99. Jean Franco. “Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo”. En: *Revista Casa de las Américas*, Nro. 177. La Habana, 1988. Pp. 88-95.

Los días del terremoto

La solidaridad de la población fue en realidad toma de poder

(Collage de voces, impresiones, sensaciones de un largo día)

Catálogo de las reacciones

NOTICIERO I ■ "¡ESTÁ TEMBLANDO!"

"Perdóname, Dios mío"

Paisaje declarativo. Cuando allá se pase lista

**EDITORIAL I ■ LA DEVOCIÓN POR LA VIDA
EXPEDIENTE I ■ LOS VOLUNTARIOS**

***El sistema de la solidaridad. Alejandro, estudiante
(27 de septiembre)***

NOTICIERO II ■ "TRAIGAN MÁS PALAS"

24 de septiembre. Identifíquese, ¿a qué viene?

EDITORIAL II ■ LA DEMANDA DE LA NORMALIZACIÓN

[...]

24 de septiembre. La búsqueda de "la normalización"

Los hospitales. De la tragedia a la resistencia

***26 de septiembre. El rescate: Mora, trabajador del
Hospital Juárez.***

ESCENAS DEL PAISAJE RECONSTRUIBLE

EXPEDIENTE II: EL EDIFICIO NUEVO LEÓN

***26 de septiembre. "De aquí no me muevo hasta no
hallar a mis parientes"***

¿Qué culpa tenemos del temblor?"

"Agrédannos pero a todos"

"Tiene la palabra el vecino".

3 de octubre. La organización desde abajo. (Laura, habitante del edificio Nuevo León de Tlatelolco)

[...]

NOTICIERO III ■ "EL CARÁCTER DEL PUEBLO¹⁰⁰"

Descripción, narración, cronología o testimonio, documento televisivo: voces entrelazadas que buscan problematizar un texto que acaso pueda mostrar el caos del acontecimiento, aludir a la trama compleja de la dialogía 'in situ', de los intercambios genéricos que supone el habla cotidiana.

La segunda crónica, "San Juanico, las interpretaciones, las mitologías", se refiere a un incendio de grandes dimensiones ocurrido en 1984 en un barrio con este nombre en México, adyacente a instalaciones de PEMEX (Petróleos Mexicanos. Como rasgo común a la crónica ya descrita sobre el terremoto, muestra un abanico de voces, con gran frecuencia en primera persona, interrumpidas por la crónica del autor; también es un texto de denuncia sobre la negligencia del Estado en el tratamiento de la tragedia y su posterior desarrollo. Muestra también el panorama de

100. Carlos Monsiváis. "Los días del terremoto". En: *Entrada Libre. Op. Cit.*, págs. 17-122.

las 'resistencias', el comportamiento nada pasivo de una sociedad civil que reacciona ante los hechos que la agreden:

La solidaridad, el término tan prodigado en relación a San Juanico, es fenómeno genuino, espontáneo, conmovedor, una respuesta inesperada para quienes veían (veíamos) en la crisis económica al gran potenciador del egoísmo. Luego algunos, afirmarán que se trata de una 'solidaridad manipulada' por Televisa. Nada más falso. [...]

En este orden de cosas, no tiene el menor sentido la tesis de la manipulación, que sólo reitera, con frases 'comunicológicas', la vieja idea del 'pueblo de borregos'¹⁰¹.

La crónica está dividida en dos partes; la primera, de carácter descriptivo, incluye también textos en primera persona, con un registro formal. La segunda, titulada: "De las consecuencias sociales", hace de la ironía y el humor su registro fundamental e incorpora, en forma de hipertexto, tres "antologías temáticas", recopilaciones de chistes de humor negro sobre la tragedia de San Juanico.

Antología temática A

1. *¿Cuál es el colmo de los habitantes de San Juanico?*
R: Pedir que les incineren a los muertos
2. *¿A qué juegan los niños de San Juanico?*
R: A las manitas calientes.
3. *¿Por qué se enojaron los de Tepito con los de San Juanico?*

101. *Ibidem*, pág. 128

R: Porque no los invitaron al reventón.

4. *Una señora va a adoptar un niño de San Juanico y le preguntan en qué término lo quiere*¹⁰².

Posterior a la primera antología temática, inserta como hemos señalado en la segunda sección de esta crónica, se encuentra un aparte dedicado al “insulto como diversión” donde el autor ahonda sobre la intención social del chiste, reflexión que podemos enmarcar dentro de los estudios culturales. El humor, la desacralización a la que induce es uno de los temas favoritos de Monsiváis, presente en crónicas como la referida a Isela Vega, por ejemplo (incluida en *Los rituales del caos*), donde el empleo del lenguaje como provocación es *leit motiv* del texto.

“Juchitán: ¡Ay zapoteco, zapoteco, lengua que nos das la vida!”, el tercer trabajo de este libro, posee un esquema más sencillo que los anteriores; son 8 secciones identificadas por números romanos, con un orden cercano a lo cronológico. Se trata de un texto motivado por la intención del PRI de desconocer la autoridad del Ayuntamiento de Juchitán, en manos del COCEI (Coalición Obrero-Campesino-Estudiantil del Istmo), como resultado de las elecciones para diputados de marzo de 1981.

102. *Ibidem*, pág. 143.

Asistimos en esta crónica a ciertas rupturas del género –en la mitad del texto se inserta una cronología-, a variaciones en los tiempos verbales; se interrumpe la descripción del acontecimiento central con detalles y datos complementarios; sin embargo el orden narrativo finalmente se recupera.

“La disidencia magisterial: los apóstoles se cansaron de serlo” es un texto cronológico, con tres momentos registrados en la historia del movimiento magisterial: 1981, 1986 y 1987, cuyo eje central descansa en la descripción de la figura de un profesor, Carlos Jonguitud Barrios, miembro de PRI. Aunque no se trata de una crónica prolija en elementos intertextuales, sí se mantiene el recurso de la fragmentación, la inclusión de otras voces y el empleo provocador de los títulos y subtítulos para la construcción del acto irónico. Así, uno de estos hace patente el recurso de enmascarar la voz del autor, volviendo precario el estatus de ‘verdad’: “*Contrapunto. ¿Qué se creen éstos? (Monólogo inventado pero no por ello menos verídico)*”¹⁰³

¿Qué es lo real, lo verdadero? ¿El testimonio ‘objetivo’ del

103 . *Ibidem*, pág. 182.

cronista, la palabra registrada en versión 'original' o la posible 'imitación' de la misma? Monsiváis defiende el uso de la palabra de los otros en su propia voz y son usuales en su obra estas secciones escritas en una paródica primera persona. Así lo defendía en una entrevista a propósito de la crónica "La Pareja que leía ¡HOLA!":

Yo creo que la crónica representa un proceso narrativo complicado. Crónica es narración; necesita independizarse con grados que parezcan de ficción, pero que en última instancia no pueden serlo. "La pareja que lee Hola", exclusivamente para imaginarse un destino en Marbella o un piso de lujo en Madrid, no es un producto de mi invención. Existe y se multiplica en toda América Latina. *Hola* no se vende nada más entre los duques de opereta de España; se vende entre todo el inmenso público que conoce perfectamente cualquier duque de opereta que será invitado al Palacio de la Zarzuela, y tendrá oportunidad de ir a la Boda de la enésima infanta, con el enésimo conde. *Hola* se vende a todos los *voyeuristas* sociales. No es propiamente ficción, es crónica idealizada¹⁰⁴.

O en forma más contundente y quizás más irónica, Monsiváis equipara el estatuto de la ficción con lo real y la sustitución de lo segundo por lo primero, cuando al interrogársele sobre la definición de la realidad afirma que:

Para mí, la realidad es ese momento en que cada persona se enfrenta a su presupuesto económico, y la ficción, el modo de

104. "Como periodista uno está atado a la curiosidad". Entrevista a Carlos Monsiváis / Carmen Isabel Maracara En: *El Universal / La Brújula*. Caracas, CONAC. Año 3, no. 116, mayo 29 a junio 4 1998, pág. 9.

situarse ante los niveles de ingreso. Es muy esquemático, pero es así. La realidad son los niveles de ingreso y la ficción el modo de aproximarse a estos ingresos¹⁰⁵.

Así, la crónica, tradicionalmente un género atado a la "historia", puede desligarse de ésta y convertirse en un "artefacto literario" que desde la ficción pueda resemantizar la noción de lo verdadero.

"iiiGool!!! Somos el desmadre" es como ya hemos acotado la única crónica de este libro cuya temática no es la de la reivindicación social o los movimientos político-sociales sino que está construida sobre la base de una expresión de la cotidianidad popular mexicana, como lo es la asistencia a un juego de fútbol. Constituye lo que podríamos denominar una 'clásica crónica hipertextual', por la abundancia de elementos que invitan a desplazar la lectura, links o enlaces que posibilitan una lectura descentrada y el intercambio de géneros¹⁰⁶. En lo temático, se trata de un texto sobre lo nacional en México, las múltiples representaciones del 'rosa mexicano' ahora expresadas en la

¹⁰⁵. Raquel Luzárraga Alonso de Ilera. *Op. Cit.*, pág. 13.

¹⁰⁶. Para una descripción más detallada de la misma, remitirse al capítulo IV. "Trazados en el papel" de este trabajo.

cancha de fútbol, lugar donde "el silencio ofende, el silencio es antipatriótico"¹⁰⁷.

El escritor alude a la fiesta bajtiniana donde es posible escuchar la polifonía y ninguna voz es la legítima. Pero el acudir a esta 'carnavalización' no está exento del distanciamiento irónico; el indagar si es la nación o su imitación lo que se expresa en la fiesta patria deportiva:

"Patria, te doy de tu dicha la clave: 2-0"

¿Ésta es una ocasión única, irrepetible? Evoco una vez más a Borges, el memorizable: "La inteligencia es económica y arregladora, y el milagro le parece una mala costumbre". Obligada por la buena costumbre, la multitud canta "Cielito lindo" y se entremezclan los lucky boys de la generación MTV (la vida experimentada como un video clip) y las bandas punk de la generación canal 2 (la vida como el salto imaginativo de un comercial a otro). El ánimo es de carnaval, de disfraces y máscaras, el oso encabeza una conga y el charro con la insignia patria se pasea seguido por los fantasmas del 15 de septiembre en el templete central, el locutor exige el himno el Mundial mientras se agitan las banderas¹⁰⁸.

Para el cronista, que se define a sí mismo como "intelectual orgánico de la prevención apocalíptica"¹⁰⁹, la nación es también

107. Carlos Monsiváis. *Entrada Libre. Op. Cit.* , pág. 217.

108. *Ibidem*, pág. 219.

109. *Ibidem*, pág. 222.

imitación en el espectáculo televisable; así se reconoce la tradición en la hora posmoderna.

La penúltima crónica de este libro, "Viñetas del Movimiento Popular Urbano" invita a realizar una lectura de la misma como si de una colección de imágenes se tratara, anclada en un lenguaje descriptivo sobre varias instantáneas de los nuevos habitantes de la urbe mexicana, su paso de la ruralidad al caos de la ciudad 'moderna'.

Posterior a *Entrada Libre: crónicas de la sociedad que se organiza*, Carlos Monsiváis publica en 1995 *Los rituales del caos*. Ritos y caos, palabras claves que anuncian una escritura alrededor de los ritos –en este caso, la fiesta, la carnavalización- a su vez configurados por el caos que, si bien puede conducir al apocalipsis, también a oportunidades sicalípticas, orgía de las multitudes, tema que ordena este libro. Monsiváis se ha referido así a esta oportunidad de trastocar lo apocalíptico en sicalíptico: "Lo apocalíptico se puede volver sicalíptico, mensajes destinados a anunciar el fin del mundo pueden transformarse en situaciones de orgías"¹¹⁰.

110. "Como periodista uno está atado a la curiosidad". Entrevista a Carlos Monsiváis / Carmen Isabel Maracara . *Op. Cit.*, pág. 10.

En esta obra se realiza a lo largo de todos sus capítulos una lectura paródica de textos bíblicos; parábolas reescritas en la modernidad multitudinaria del México de hoy. Parodia que se hace patente en las "Parábolas de las postrimerías: el apocalipsis en arresto domiciliario", penúltimo capítulo del libro cuya construcción y temática nos remite al Apocalipsis de San Juan¹¹¹ – así como a otras secciones de la *Biblia*- ahora en clave irónica. El apocalipsis ahora visto como espectáculo que a ningún mortal debe serle escamoteado:

Y me alarmé y pregunté: ¿qué ha sucedido con profecías y prospectivas? ¿Dónde almacenáis el lloro y crujir de dientes, y los leones con voz de trueno que esparcen víctimas como si fueran volantes, y el sol negro como un saco de cilicio, y la luna toda llena de sangre, y las estrellas caídas sobre la tierra? ¿Dónde se encuentran? ¡No pretendáis escamotearme el apocalipsis, he vivido en valle de sombra de agonía aguardando la revancha suprema de los justos, hice minuciosamente el bien con tal de ver a los fazedores del mal reprendidos a fuerza de fuego y tridentes y cesación del rostro de Dios!¹¹²

Ninguna imagen escapa de su visibilidad en el espectáculo, condición indispensable en una modernidad ordenada por la simulación mediática:

111. Volvemos sobre este tema, en el capítulo IV de este trabajo.

112. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos*. Op. Cit., pág. 249.

*Y en ese instante vi el apocalipsis cara a cara. [...] Y vi de reojo a la Bestia [...] Y la gente le aplaudía y le tomaba fotos y videos y grababa sus declaraciones exclusivas, mientras, con claridad que había de tornarse bruma dolorosa, llegaba a mí el conocimiento postrero: la pesadilla más atroz es la que nos excluye definitivamente*¹¹³.

El libro está organizado en un prólogo, diecinueve capítulos que se inician con la siguiente frase: "La hora de..." -recurso que remite a lo cronológico y que se vincula con la propuesta de *Días de Guardar*, cuyos capítulos responden a fechas emblemáticas de México-, tres apartes con el título de 'Protagonistas' -Jesús Helguera, el niño Fidencio y Gloria Trevi-, cinco "Parábolas de las postrimerías": "Teología de las multitudes", "Ocupación demográfica del sueño", "Donde por falta de señalización se confunden el Alfa y el Omega", "De las genealogías de la respetabilidad", "El apocalipsis en arresto domiciliario" y una "Parábola de las imágenes en vuelo".

Este texto -último en la tabla de contenido y primero en el libro- está incorporado a la sección de imágenes de esta obra. Tal aparte no está integrado en la numeración total de *Los rituales del caos* y por tanto lo fragmenta, posibilita una lectura descentrada del mismo. Es un conjunto de 16 imágenes que se relaciona con la temática de las crónicas, pero que al ser agrupadas en forma

113. *Ibidem*, pág. 250.

independiente, con una parábola introductoria, puede realizarse su propia recepción en el acto de lectura; hipertexto que incluso es identificado con un cambio en la tipografía: todas las parábolas, incluyendo la citada anteriormente, están en cursiva, a diferencia de los otros textos compuestos en letra normal.

Al finalizar esta parábola con su secuencia de fotos, sigue un capítulo en parte destinado a “explicar” este inserto visual, condición que ya se anuncia desde el título: “La hora de la identidad acumulativa ¿Qué fotos tomaría usted en la ciudad interminable?” Sus primeras líneas aludirán al tema que se repite en la propuesta visual, la multitud, asunto al que es imposible no referirse en uno de los lugares más densamente poblados del mundo, como lo es Ciudad de México:

En el terreno visual, la ciudad de México es, sobre todo, la demasiada gente. Se puede hacer abstracción del asunto, ver o fotografiar amaneceres desolados, gozar el poderío estético de muros y plazuelas, redescubrir la perfección del aislamiento. Pero en el Distrito Federal la obsesión permanente (el tema insoslayable) es la multitud que rodea a la multitud, la manera en que cada persona, así no lo sepa o no lo admita, se precave y atrinchera en el mínimo sitio que la ciudad le concede¹¹⁴.

114. *Ibidem*, pág. 17.

Multitud que invoca la destrucción o el apocalipsis, el otro tema de este libro que es vinculado al primero en estas primeras páginas:

Para muchos, el mayor encanto de la capital de la República Mexicana es su (verdadera y falsa) 'condición apocalíptica'. He aquí – presumiblemente- a la primera megalópolis que caerá víctima de su propia desmesura¹¹⁵.

A esta presunción, el cronista contrasta otra apreciación y declara que no es apocalíptica la vida entre millones de personas porque "la ciudad no es el gran peso opresivo (eso lo siguen siendo las regiones) sino la libertad posible a un costo muy alto"¹¹⁶.

En la crónica que sigue, "La hora del consumo de orgullos / Protagonista: Julio César Chávez", Monsiváis se detiene en la resemantización de la nación que opera a través de la adhesión a una figura del deporte, la transmutación de un acto televisable y mass-mediático a la expresión de la nación, la nueva versión de la 'patria' en formato de espectáculo deportivo. La escena: pelea entre Julio César Chávez y el norteamericano Greg Haugen. La

115. *Ibidem*, pág. 19.

116. *Ibidem*, págs. 20-21.

conclusión: "Este, y de manera certificada, es un acto de la Nación, la entidad que antecede y tal vez sucede al público televisivo"¹¹⁷.

Monsiváis, más que describir el combate, lo cual resulta totalmente accesorio en este caso, se refiere a las expresiones masivas de 'fervor' patrio que produce este acontecimiento. En registro irónico, detalla el empleo tecnológico de los símbolos de la tradición en aras de contribuir al sentimiento eufórico nacionalista, el "baño de mexicanidad" que supone el espectáculo: "La pelea no tiene mucho interés, al decir de los expertos. Pero el país goza de uno de esos ratos de esparcimiento en los cuales vuelve a ser, por un instante, la Nación"¹¹⁸.

La crónica que sigue, "La hora del consumo de emociones / Vámonos al Ángel", participa también de la propuesta que sobre espectáculo deportivo y nación elabora Monsiváis en la crónica anterior – recuérdese también el texto "iiiGooool!!! Somos el desmadre"- sólo que ahora asistimos a un cambio en la voz del texto. Ya no es solo el cronista que asiste como *voyeur* a este acto y acota las reacciones del público y las interpreta; ahora la palabra también la tiene un fanático del fútbol, Juan Gustavo, de quien

117. *Ibidem*, pág. 24.

118. *Ibidem*, pág. 30.

podemos escuchar sus reflexiones en voz alta sobre el sentido de su vinculación a este entretenimiento:

En esta semana los éxitos inesperados en el Mundial de la Selección Nacional, del Glorioso Tri, le infundieron a Juan Gustavo nuevos bríos, y la expresión es suya. "Son horas en que la Patria nos entra por los ojos y los oídos y se nos sale por la garganta". Y más si el escenario de las celebraciones vuelve a ser la columna del Ángel de la Independencia, adonde ya ha ido Juan Gustavo en otras ocasiones¹¹⁹.

Pero Juan Gustavo ve peligrar su disfrute sin preocupaciones, luego de escuchar un programa de radio donde profesionales de distintas áreas analizaban las razones que motivan a las personas a vincularse profundamente en las manifestaciones deportivas. Así, observamos como esta crónica busca contraponerse en clave irónica a la primera de este libro, donde se emplea un tono más serio para analizar las correspondencias entre nación y un espectáculo de esta naturaleza. Debemos también acotar que aún cuando este texto describa el diálogo interior de una personaje, sugerimos que se trata de un recurso ficcional: el autor enmascara su voz para crear una ilusión de realidad y desde esta impostura ironizar sobre el papel de los expertos en el análisis de las conductas sociales; autocrítica del propio cronista pues en sus trabajos participa del tal espíritu de análisis.

119. *Ibidem*, pág. 31.

Juan Gustavo, el sabio futbolero, es también un periodista como Carlos Monsiváis que acota en su "cuadernito" lo que observa:

Y él salta y salta, y pronto se detiene, y se aparta de la masa y anota en un cuadernito sus reacciones, y así sucesivamente, hasta llegar a la conclusión múltiple: el ángel es un símbolo freudiano, el juego del fútbol representa el ser nacional en abstracto, las reacciones ante el Tri son festejos del postnacionalismo, la tele empequeñece la realidad para engrandecer nuestro ánimo, y él mismo, el sabio futbolero, es una falsa demostración de la ley de gravedad¹²⁰.

En "La hora de la tradición / ¡Oh consuelo del mortal!" también circula la idea de lo nacional y la tradición, esta vez no relacionado con el deporte sino con un icono religioso de gran trascendencia: la Virgen de Guadalupe; no obstante, al igual que en las celebraciones deportivas, lo tradicional-religioso también va a ser descrito por el cronista desde la óptica del espectáculo. En la hora posmoderna, el show lo abarca todo:

¿Hasta qué punto es reverente a la antigua una muchedumbre cuyo alborozo también le viene de su condición televisable? Cómo saberlo, los tiempos devastan los usos de la piedad antigua, no es lo mismo rezar a secas que rezar ante la cámara, ni se vive igual en parroquias malamente iluminadas que en un control remoto pagado por Casa Domecq¹²¹.

120. *Ibidem*, pág. 37

121. *Ibidem*, pág. 43.

La crónica combina la descripción y el ensayo para luego incorporar los intercambios de las voces, indicados por la presencia de subtítulos o enlaces -links- hacia otros interlocutores o estilos de lenguaje.

Dos crónicas más abordan el tema de lo nacional: "Protagonista: Jesús Helguera / El encanto de las utopías en la pared" y "La hora cívica / De monumentos y sus espectadores", la primera referida a un pintor de calendarios populares, la cumbre del arte calendárico en México –según Monsiváis-, que reproduce en versión kitsch al México tradicional, la "estética de la mitomanía nacionalista"¹²². El segundo trabajo, sobre la estatutaria cívica en México, ofrece una visión histórica de estos símbolos del heroísmo y su significación dentro de la construcción de la identidad nacional.

Tal como hemos señalado, otros de los apartes de este libro son los correspondientes a las 'parábolas'. Éstas se refieren en su mayoría a las multitudes y al caos que conllevan, así como su apocalíptico y a su vez sicalíptico destino, a diferencia de las otras secciones que están orientadas hacia la cotidianidad urbana de

122. *Ibidem*, pág. 71.

México, las normas sociales de la posmodernidad (el ascenso social, las religiones de la nueva era, etc.), una lectura de algunas figuras del espectáculo y sobre nación y tradición; todos temas usuales en la obra de Carlos Monsiváis.

En *Los rituales del caos* el escritor transita entre la creación y la destrucción, entre el libro del Génesis y el Apocalipsis, pero en un mismo movimiento circular: el caos, generador según algunas teorías científicas del inicio de la vida y también responsable de la destrucción del planeta. Apocalipsis que es también como hemos acotado su cara contraria, en un transitar en el que no parece haber polos opuestos. Sus epígrafes son indicios paratextuales de esta propuesta; reproducimos a continuación los más explícitos:

Caos fue la primera fuerza que sopló sobre los
campos
hizo centro en la entrada de un hormiguero
para
hacer de una planicie
un remolino que en su centro hundía
● Ricardo Castillo, *La oruga* ●

...Como si existiese una eternidad de gentes, lo
mismo que hay una eternidad de tiempo y de
espacio.

● Charles Dickens ●
Historia de dos ciudades

Eternidad que niega entonces la muerte y remite a la metáfora del eterno retorno. Caos cuya tendencia al equilibrio puede anular la *alegría* del desorden, “en el caos se inicia el perfeccionamiento del orden”¹²³, acota el escritor, mas el carnaval subvierte en forma permanente esta posibilidad, porque “la diversión genuina escapa a los controles, descrea de las bendiciones del consumo”¹²⁴.

Las parábolas, dentro del gran hipertexto que supone este libro, pueden ser leídas en forma independiente ya que están elaboradas en diferente registro y constituyen un quiebre en la recepción lineal del mismo. Como textos en prosa ficcional, plenos de metáforas y figuras retóricas, contrastan con el tono ensayístico e histórico de las otras páginas. Su tipografía en cursiva –diferente al resto- y el enlace que permite un título común, ‘parábolas’, posibilitan la creación de otro libro o la lectura desjerarquizada del texto. Reproducimos a continuación el inicio de tres de ellas para constatar nuestra apreciación:

El primero que soñó distinto lo hizo con timidez, y apenas se atrevió, ya en la vigilia, a confesarse a sí mismo la novedad

123. *Ibidem*, pág. 15.

124. *Ibidem*, pág. 16.

*de una experiencia sin estrecheces físicas, ni símbolos descifrables, ni extrañeza ni sustos*¹²⁵.

*Esto era en el Principio, cuando el desorden y el vacío se combinaban para sugerir la unidad. Entonces el Relajo, único lenguaje a mano, fomentaba el estruendo y las formas imprevisibles para oponerlos a la perfección de la Nada*¹²⁶.

*Y Fluir Seminal engendró a Concupiscencia, y Concupiscencia engendró a Deseo Ferozmente Asfixiado, y Deseo Ferozmente Asfixiado engendró a Respetabilidad*¹²⁷.

¿Estamos frente a crónicas o a narraciones breves? Lo híbrido se impone, la intertextualidad propicia el intercambio genérico o la desclasificación de los mismos; la parodia de las parábolas es el instrumento para decir desde otro ángulo lo que el lenguaje del ensayo elude. A su vez, el libro realiza una mezcla de rasgos de estilo léxicos, donde las parábolas están escritas en un lenguaje figurado, propio del género religioso al que aluden, pero los demás textos están signados por la coloquialidad o la narración en un uso convencional del lenguaje. La palabra parábola, colocada al comienzo de los textos, anuncia un tipo específico de género discursivo, expectativa de lectura que como ya hemos indicado se cumple.

125. *Ibidem*, pág. 109.

126. *Ibidem*, pág. 134.

127. *Ibidem*, pág. 182.

Finalmente debemos acotar que *Los rituales del caos*, a diferencia de otros libros de este autor, no fue elaborado en forma fragmentada, sus crónicas no han sido publicadas anteriormente en publicaciones periódicas, rasgo relevante al hablar de su propuesta conceptual y temática; como ya lo hemos señalado este volumen gira alrededor de la idea del apocalipsis y el caos.

Posterior a *Los rituales del caos*, el escritor convirtió en materia de ensayo lo que hasta ahora había abordado como crónica al publicar *Aires de familia*. Es amplio el ámbito de aplicación de este libro, donde no sólo critica los modos de apropiación cultural en México y América Latina, sino que también relocaliza a escritores o "profetas" en palabras del mismo escritor como Porfirio Barba Jacob, Antonio Plaza, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo, Alfonsina Storni, Julián del Casal, José Guadalupe Posada; poetas todos que "combinan dos augurios: la libertad por el Espíritu (la cultura) y el estreno de sensaciones y actitudes, el *nouveau frisson* y la búsqueda de una plena occidentalización cultural"¹²⁸. Poetas visionarios que anticipan el registro de una sensorialidad o sensualidad inéditas y ocupan los espacios de la transgresión verbal y existencial.

¹²⁸. Carlos Monsiváis. *Aires de familia*. Barcelona : Anagrama, 2000, 1ª. Ed., pág. 181.

Aires de familia también se nos ofrece como clave para acercarnos a la obra del cronista mexicano, pues son justamente sus propios "motivos" en los que se detiene para analizar a los otros creadores. En su reflexión pareciera querer distanciarse de los procedimientos narrativos de la modernidad y de las "modas literarias" que combinan lo híbrido, migraciones y sujetos de los medios masivos o personajes, posición que resulta paradójica pues tales maneras circulan en su obra. Quizás tal posición sea entonces un guiño irónico a su condición de "autor".

Además de los capítulos sobre la "cultura letrada" y el recorrido crítico por la historia de los medios y los cambios que producen en nuestras sociedades (no olvida tampoco Internet), el cronista se detiene en los procesos de creación de las nacionalidades, la confirmación del imaginario de nación en América Latina y a su lado, el papel y transformación de la figura del "héroe". Un capítulo: "¿Pero hubo alguna vez once mil héroes? Si desenvainas, ¿Por qué no posas de una vez para el escultor?", muestra la cronología del proceso y el desplazamiento de las figuras patrias a los héroes deportivos o los sujetos de la cotidianidad, que desempeñan ahora el papel otrora reservado a los "patriotas". Cuestionamiento a su vez de la noción del heroísmo, los nuevos "valientes" ya no son héroes ya no se

asumen como afirma Monsiváis como “los guías de los redimibles” y como ejemplo coloca al Subcomandante Marcos.

Así habla del post-heroísmo, reino del *management*, espacio del neoliberalismo y la globalización donde el habla posible a la que se remite a la “eficacia”, puerilización del pensamiento empresarial, según sus propias palabras. A pesar de su distancia de estas formas del post-heroísmo, concluye: “a falta de héroes tendremos ciudadanos que ejercen como tales, a fin de cuentas lo fundamental”¹²⁹.

Movimientos de ida y de regreso, “esperanza dentro de la desesperanza”, la reflexión de Monsiváis contribuye de nuevo a no separar lo que sólo ha desligado cierto canon: creación y sociedad y, como contribución importante, la invitación al abandono de la concepción de América Latina como periferia cultural.

¹²⁹. *Ibidem*, pág. 111.

III.Trazados teóricos:

III. 1. Dialogía, intertextualidad, rizoma, hipertexto: el recorrido conceptual de una "escritura en colaboración"

Dialogía, intertextualidad, rizoma, hipertexto: términos todos que hablan de una "escritura en colaboración", donde es posible cuestionar ciertos autoritarismos encarnados, bien en la figura del autor, bien en la concepción de la escritura como un eje organizado que dispone de un comienzo y final en sí misma. Términos donde es posible atisbar las grietas del funcionamiento tradicional de la escritura y que hablan de un incorporar las voces del "otro", de la posibilidad de escuchar las voces de la calle, la polifonía del carnaval, como lo quería Bajtin.

No obstante sus evidentes puntos de contacto, la terminología posee sus dueños, celosos en algunos casos del ámbito al que quisieron dirigir sus estudios. Por eso, en este trazado con múltiples hitos, denominados *dialogía, intertextualidad, rizoma, hipertexto*, quisiéramos hallar cruces y encuentros, en

aras de una propuesta integradora en la que empleemos todas las herramientas teóricas posibles para desvelar las claves bajo las que operan las crónicas del escritor mexicano Carlos Monsiváis.

Hasta ahora nos hemos topado con caminos, si se quiere, paralelos: los de la teoría literaria y los pertenecientes al ámbito de la comunicación y la informática para el desarrollo de los denominados productos multimedia. Desde ambos podemos llegar a esta "escritura en colaboración" a la que hemos aludido, privilegiando en el segundo caso la presencia destacada de la imagen, en un interactuar con sonidos, voces audibles, registros que rebasan la unidimensionalidad de la letra escrita; y tanto en la esfera de lo literario como en lo informático, observar el desplazamiento de la figura del autor, una desjerarquización consciente del eje textual y el intercambio de saberes procedentes de diversos ámbitos.

Es importante acotar que los teóricos informáticos, por denominarlos de algún modo, no son ajenos a la problemática que se sigue desde los estudios literarios sobre las tramas interdiscursivas y que trabajan en forma incesante tanto con la tradición crítica como con las obras de creación que también entran

en circulación en el canon¹³⁰. Tomaremos el camino de las teorías literarias de cara al radio disciplinar en el cual se circunscriben nuestros estudios, pero retomaremos estos aportes, necesarios también para comprender el alcance o la posibilidad de una intertextualidad que podría presumir de hipertextualidad.

Partiremos entonces del crítico ruso Mijail Bajtin, en cuyos trabajos se incluye la primera aproximación crítica importante sobre el tema de la dialogía y la polifonía en la novela. Dos textos son, a nuestro entender, fundamentales: *Problemas de la poética de Dostoievski* y *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (sobre la obra de Rabelais) que muestran en forma clara su propuesta, aunque la publicación casi en bloque de toda su obra puede impedir, como lo señala Todorov en su trabajo sobre el crítico ruso, la percepción adecuada del proceso de sus hallazgos¹³¹. Igualmente, en la recopilación de varios trabajos suyos titulada *Teoría y estética de la novela* se plantean tales asuntos, pero sin la especificidad de las dos obras citadas

130. Ver los trabajos y recopilaciones de George Landow: *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona : Ediciones Paidós Ibérica, 1995; *Teoría del hipertexto*. Barcelona : Ediciones Paidós Ibérica, 1997, y en Núria Vouillamoz. *Teoría e hipermedia*. Barcelona : Paidós, 2000. En *Hipertexto...*, Landow realiza un acertado y completo trazado de la historia y actualidad del término.

131. Ver: Tzvetan Todorov. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. París : Éditions du Seuil, 1981.

anteriormente. Es preciso hacer notar que, pese a que los libros de Bajtin se publican a partir de 1975, sus propuestas teóricas se conocían gracias a la aparición de sus artículos en revistas especializadas en la década de los veinte.

Bajtin encontró en Dostoievski un hablar de las voces de su tiempo, polifonía que inauguraba la novela como género y que la acercaba de manera radical a su contexto; tal "dialogía", término que emplea Bajtin y que luego utilizarán sus seguidores, alude a esta capacidad de la obra de convocar toda la polifonía posible de voces alternas a las del autor. Sin abandonar la 'dialogía' fue más allá y encontró también que la polifonía convocaba al "carnaval" y en esta carnavalización se desacralizaba el concepto elitesco de la obra literaria.

Aunque el concepto de dialogía será empleado años más tarde por el estructuralismo para señalar casi a dedo las relaciones intertextuales, la propuesta bajtiniana deja bien sentada la condición de enunciados 'vivos' como partes posibles de una relación dialógica y no de simples 'textos', cerrados en su propia interpretación. Así lo afirma Bajtin en su trabajo sobre Dostoievski:

Las relaciones dialógicas tampoco se dan entre textos si se les da asimismo un enfoque estrictamente lingüístico. (...) Las relaciones dialógicas no se reducen a las relaciones lógicas y temático-semánticas que en *sí mismas* carecen de momento dialógico. Deben ser investidas en la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresados en las palabras, para que en ella puedan surgir dichas relaciones¹³².

Con la frase "llegar a ser posiciones de diferentes sujetos", Bajtin deja clara la necesidad de lo múltiple, polifonía que no es posible se cumpla si el autor impone su voz, o si construye su obra de espaldas a la heterogeneidad de su mundo. Los términos dialogía/polifonía se refieren por tanto a un lenguaje en conflicto, a escenarios mutantes y diversos, que pueden rebasar incluso el ámbito de lo textual para incluir "imágenes de otras artes", como lo vislumbró él mismo¹³³ y así adelantarse a las propuestas que vinculan texto e imagen como la que sostiene la hipertextualidad.

Una condición muy relevante que une Bajtin a su concepto de la polifonía es la libertad de estas voces, que no han de estar encadenadas a las del autor, con lo cual su teoría se desmarca de aquellos que han querido ver en su obra un discurso cercado por la

132. Mijail M. Bajtin. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Colombia : FCE, 1993, págs. 255-256.

133. *Ibidem*, pág. 258.

“ideología” del autor; Bajtin, en efecto, habla de voces autónomas, independientes, como ejemplo de la real polifonía:

Dostoievski, igual que el Prometeo de Goethe, no crea esclavos carentes de voz propia (como lo hace Zeus), sino personas libres, capaces de enfrentarse a su creador, de no estar de acuerdo con él y hasta de oponérsele¹³⁴.

En estos mismos términos, aclara que en Dostoievski la conciencia del héroe “aparece como otra, como una conciencia ajena”¹³⁵ que no deviene en la simple conciencia del autor, con lo cual el narrador se distancia de la novela tradicional. Nos detenemos en esta posibilidad de una conciencia que puede operar como autónoma a la del autor, porque creemos que también nos conduce a comprender el concepto que muchos años más tarde desarrollará el posestructuralismo con respecto a la presencia/desaparición de la voz del autor.

Esta libertad de las voces no es posible comprenderla sin detenerse a su vez en la posibilidad de la confrontación que halló Bajtin en la obra de Dostoievski, voces que no quieren dar la idea de uniformidad, sino justamente aludir al caos, a las diferencias, a la imposibilidad de la monología. Con estas palabras lo describe:

134. *Ibidem*, pág. 16.

135. *Ibidem*, pág. 17.

Todo aquello que parecía simple, en su mundo se convirtió en complejo. En cada voz, él sabía escuchar dos voces discutiendo, en cada expresión, oía una ruptura y la posibilidad de asumir en seguida una expresión contraria, en todo gesto captaba simultáneamente la seguridad y la incertidumbre a la vez, percibía la profunda ambivalencia y la polisemia¹³⁶.

En los trabajos reunidos en *Teoría y estética de la novela*, también aborda este tema. El crítico ruso se refiere aquí a las huellas que arroja la dialogía a su paso, así como a su inmenso poder transformador, capaz de producir un nuevo discurso; así considera que:

[...] de camino hacia su sentido y su expresión, pasa la palabra por el campo de las palabras y los acentos ajenos, en consonancia o en disonancia con sus distintos elementos; y en ese proceso dialogizante puede llegar a modular el aspecto y el tono estilísticos¹³⁷.

Para Bajtin, como podemos concluir luego de leer la cita anterior, es posible un distanciamiento del "autor o del narrador convencional con respecto al autor real y al horizonte literario

136. *Ibidem*, pág. 51.

137. Mijail M. Bajtin. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991, pág. 95.

normal”¹³⁸, que opera en diferentes grados y que relativiza la conciencia lingüística.

Es importante advertir que el crítico apunta hacia una dinámica de la literatura en “construcción” como enunciado vivo que se nutre de otros y se transforma en esta relación de intercambios y correspondencias, donde el autor en cualquier caso sería sólo un “punto de concentración de las voces disonantes”¹³⁹ en un collage de voces en las que por supuesto incluye la suya, pero que no es la única, ni la central.

Aclara Bajtin en su trabajo sobre Dostoievski que el novelista procedía del mundo periodístico, condición que desde su óptica lo ligaba cotidianamente a esta imposibilidad de concebir el mundo en estado de equilibrio y uniformidad – al igual que el autor objeto de nuestro estudio, Carlos Monsiváis- y más bien vivía al corriente de la permanente heterogeneidad. De esta manera, convierte a Dostoievski en paradigma de la polifonía, efecto ligado a su vez con la heterogeneidad inseparable que ejercía, fruto de su ejercicio como periodista; visión de mundo que fraguaba en sus novelas ‘polifónicas’.

138. *Ibidem*, pág. 130.

139. *Ibidem*, pág. 95.

Ligado a los conceptos de dialogía y polifonía, Bajtin también elabora su teoría sobre el carnaval y los géneros carnavalescos, desarrollos que resultarán vitales en la discusión posterior sobre intertextualidad, toda vez que es en los géneros “carnavalescos” como la parodia o el pastiche, donde una multitud de voces entran en contacto. No obstante, toda vez que este concepto también se vincula con una prolífica discusión alrededor de la figuración irónica y la creación de géneros denominados carnavalescos, hemos elaborado un aparte especial dentro de este trabajo para abordar el tema de la carnavalización con detenimiento.

Este trazado sobre la polifonía y la carnavalización va a conducir a nuevos postulados en el mundo literario a partir de los años sesenta. En 1967, Julia Kristeva aborda los términos de “intertextualidad” y “carnavalización” – nos referimos a “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, publicado en el número 239 de *Critique*. Dos años más tarde, en *Semiótica*¹⁴⁰, libro que reúne varios artículos suyos, regresa a la discusión sobre la

140. Aunque Kristeva toca el tema de la intertextualidad y la dialogía en varios puntos del libro, una nota del capítulo “La palabra, el diálogo y la novela” aclara que esta sección se escribe a partir de los libros de Bajtin titulados *Problemas de la poética de Dostoievski* y *La obra de Francois Rabelais*. Ver: *Semiótica 1*. Madrid : Editorial Fundamentos, 1978 y Julia Kristeva. *Semiótica 2*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978

intertextualidad, lo que impulsará la difusión del término en los círculos críticos de entonces.

Al contrario de lo que argumenta cierto sector de la crítica, Kristeva aludió al papel del contexto cultural en la relación intertextual; consideramos que su lectura de Bajtin le permite hallar relaciones de intercambio en la "palabra literaria", para utilizar un concepto suyo. Esto le lleva a afirmar que esta palabra literaria:

[...]no es un *punto* (un sentido fijo), sino un cruce de *superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), **del contexto cultural anterior o actual**¹⁴¹.

Como advertimos, Kristeva habla de contexto cultural, lo que nos remite a la historia; aunque es importante acotar que desde su óptica la única posibilidad de participar el escritor en la historia es justamente transgrediéndola mediante la operación de escritura-lectura ya que "la historia y la moral se escriben y se leen en la infraestructura de los textos"¹⁴²; afirmación que está amparada en la transformación de la diacronía en sincronía ya que en este proceso la historia lineal se vuelve una abstracción.

141. Julia Kristeva. *Semiótica 1. Op. Cit.*, pág. 188. (Las negritas son nuestras)

142. *Ídem*.

Siguiendo a Bajtin, la crítico afirma que "la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario"¹⁴³ pero este destinatario se vuelve discurso y se fusiona con el discurso del propio escritor. Así en el universo discursivo del libro existen dos ejes: uno horizontal (sujeto-destinatario) que equivale al diálogo y uno vertical (texto-contexto) que es ambivalente; ambos "coinciden para desvelar un hecho capital: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee al menos otra palabra (texto)¹⁴⁴. Visto de esta manera, la invocación a otros textos, la intertextualidad, sería común a toda la tradición literaria, pues siempre se leería "al menos otro texto" y el diálogo "es una escritura donde se lee el otro"¹⁴⁵.

La discusión sobre este eje vertical del discurso donde se halla la ambivalente historia o el texto-contexto la podemos enlazar con su cuestionamiento de lo verosímil; desde su óptica lo verosímil ligado a la literatura está inspirado por la razón logocéntrica y por tanto propone el funcionamiento de la literatura como máquina y no únicamente como espejo. Nos corresponde

143. *Ibidem*, pág. 190.

144. *Ídem*.

145. *Ibidem*, pág. 195.

desmistificar lo verosímil, arguye, que sólo ocupa el espacio del “querer decir” y sólo sería una simulación de lo real:

El sentido verosímil *simula* preocuparse por la realidad objetiva; lo que en realidad le preocupa es su relación con un discurso cuyo “aparentar-ser-una-verdad-objetiva” es reconocido, admitido, institucionalizado¹⁴⁶.

Kristeva no niega la existencia de lo verosímil pero insiste en que se admita su carácter polisémico ya que la palabra no tiene un sentido único sino que se desdobra “y designa al menos dos significados”¹⁴⁷, contenidos, interpretaciones, todos verosímiles. De nuevo diálogo y ambivalencia se sitúan en permanente interacción para romper los límites que impone la razón logocéntrica.

En este mismo transitar sobre la historia, la crítico se detiene en el “referente” de la palabra poética, cuya existencia participa por la misma perentoriedad de lo verosímil; ya que “el significado poético remite y no remite a un referente; existe y no existe, es al mismo tiempo un ser y no-ser”¹⁴⁸. El lenguaje poético es ambivalente y con él se forman tropos que designan desde la

146. Julia Kristeva. *Semiótica 2. Op. Cit.*, pág. 11.

147. *Ibidem*, pág. 24.

148. *Ibidem*. pág. 64.

afirmación pero también desde la negación, ya que no apoya según Kristeva a la lógica del habla, pues la subvierte.

Kristeva parte del dialoguismo de Bajtin para elaborar el concepto de intertextualidad, que “designaría la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad (...); frente a ese dialoguismo, la noción de ‘persona-sujeto de la escritura’ comienza a borrarse para ceder su lugar a otra, la de la ambivalencia de la escritura”¹⁴⁹. Como podemos comprobar en la lectura de la frase anterior, Kristeva prepara así la revisión de la figura del autor que realizarán algunos teóricos posestructuralistas para quienes su estatuto es borroso y ambivalente.

En su análisis del lenguaje poético también considera el funcionamiento de la intertextualidad; afirma que por excelencia la poesía admite el desdoblamiento, “remite a significados discursivos distintos”¹⁵⁰, múltiples y participa de un conjunto mayor de textos que conformaría lo que Kristeva define como contexto cultural. Contexto se referiría así a la tradición literaria y no a un referente histórico de carácter externo; sería la obra en relación con los otros artefactos literarios y no la realidad como espejo.

149. Julia Kristeva. *Semiótica 1, Op. Cit.*, pág. 195.

150. Julia Kristeva. *Semiótica 2, Op. Cit.*, pág. 66.

Los trabajos de Michel Foucault sobre el rol del autor¹⁵¹ también participan de este afán de cierta parte de la crítica de revisar la presencia del autor en la obra y por otro lado, la desaparición de la historia. Pero no hay que olvidar los estudios de Foucault sobre la vinculación del poder y el discurso, sus análisis de la "microhistoria" que pueden impedir tal recepción ahistórica de sus escritos.

En su libro *Arqueología del saber*, el filósofo puntualiza sobre algunos aspectos que, enlazados con la indagación sobre el libro, la obra y la atribución de un conjunto de textos a un autor, se conectan con la noción de la intertextualidad; a partir del cuestionamiento de los límites reales de una obra, Foucault alude al sistema de citas en el que está envuelto todo libro:

Y es porque los márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortados: más allá del título, de las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red¹⁵².

151. La discusión específica sobre la revisión de la figura del autor se incluye en el aparte III.3. "¿Qué importa quién habla?" Todas las voces, ninguna voz: la disolución del sujeto.

152. Michel Foucault. *Arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1979, pág. 37.

Así, desde su óptica, un libro no puede ser encerrado más allá que como objeto físico, sus límites se expanden, resulta inaprensible en cuanto es una red que se extiende infinitamente; un libro se construye "a partir de un campo complejo de discursos"¹⁵³ y nunca resulta "original" pues todo comienzo guardaría un origen secreto:

[...] todo discurso manifiesto reposaría secretamente sobre un "ya dicho", y ese "ya dicho" no sería simplemente una frase ya pronunciada, un texto ya escrito, sino un "jamás dicho", un discurso sin cuerpo, una voz tan silenciosa como un soplo, una escritura que no es más que el hueco de sus propios trazos¹⁵⁴.

Manifestación permanente de discursos previos, que lo anteceden, de intertextualidades ajenas, un discurso pleno de tal relatividad no puede sino engendrar un autor precario, que organiza el discurso pero que no constituye la única voz; en cualquier caso, un ente que "ordena" citas a menudo incorpóreas, sin sujeto aparente, pero en cualquier caso participantes de las huellas del otro.

Roland Barthes también aporta teoría sobre el funcionamiento de la intertextualidad y es fundamental su

153. *Ídem*.

154. *Ibidem*, pág. 40.

indagación sobre la figura del autor. Los vínculos entre intertextualidad y la dialogía bajtiniana también son visibles; Roman Selden lo explica así: "Sin embargo, Bakhtin se parece a Barthes en ese 'privilegiar' la novela polifónica, ambos prefieren la libertad y el placer a la autoridad"¹⁵⁵. Recordemos que en 1968, el crítico francés anunciaba la muerte del autor, vaticinio que implicaba a su vez la presencia insoslayable del lector, aunque concebido como una presencia impersonal, no verificable históricamente; "el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor"¹⁵⁶, concluía enfáticamente.

Al igual que Foucault, Barthes se pregunta sobre la atribución de la autoridad en un discurso dado; en este caso su reflexión se origina en el *Sarrasine* de Balzac:

Balzac, en su novela *Sarrasine*, hablando de un castrado disfrazado de mujer, escribe lo siguiente: "Era la mujer, con sus miedos repentinos, sus caprichos irracionales, sus instintivas turbaciones, sus audacias sin causa, sus bravatas y su exquisita delicadeza de sentimientos". ¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas "literarias" sobre la feminidad? ¿La sabiduría

155. Roman Selden. *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona : Editorial Ariel, 1987, 1ª. edición, pág. 28

156. Roland Barthes. "La muerte del autor", Manteia, 1968. En: *El susurro del lenguaje*, pág. 71.

universal? ¿La psicología romántica? Nunca jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen¹⁵⁷.

Para Barthes, ya no es posible concebir a este Autor en mayúsculas, por cuanto es la escritura y no el autor en el que habla en los textos, textos que además estaban traspasados por las huellas de otras palabras, con lo cual el crítico dirige su mirada al concepto de la intertextualidad. Desde su óptica, la condición intertextual pertenece a todos los textos, lugar depositario de todas las citas posibles:

...un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo **todas las huellas que constituyen el escrito**¹⁵⁸.

Subrayamos la palabra "huellas" en la cita anterior, denominación que designaría el rastro de los otros textos que debe seguir el lector en su acto de lectura, de recepción del discurso. No

157. *Ibidem*, pág. 65.

158. *Ibidem*, pág. 71. (Las negritas son nuestras)

obstante, sería una apropiación de un sujeto sin historia, sin nombre, sin biografía, como arguye Barthes. El lector es el que estará a cargo de desvelar el trazado de las marcas intertextuales, papel que le otorga buena parte de la crítica estructuralista.

Barthes concibe un texto "en construcción" que espera en cada secuencia el avance de su devenir y así es capaz de completar su carga de sentido en una acción "viva" y que no se detiene; así emplea también la imagen del encaje -de bolillos- o de una "trenza" para referirse al texto. Esta trenza estaría compuesta por un conjunto de códigos. "Texto, tejido y trenza son la misma cosa"¹⁵⁹, aclara y así su lectura será siempre polisémica pues aludirá sin cesar a la multiplicidad. Cada hilo de esa trenza sería una voz -afirmación que nos lleva a la polifonía de Bajtin-.

Estas voces trenzadas -o trenzantes- forman la escritura: cuando está sola la voz no trabaja, no transforma nada, *expresa*; pero desde el momento en que interviene la mano para reunir y entremezclar los hilos inertes, hay trabajo, hay transformación¹⁶⁰.

De esta manera, una voz convocaría en este hilado a otras voces y así el texto se desdoblaría en forma permanente; se

159. Roland Barthes. *S/Z*. México : Siglo XXI de España Editores, 1989, pág. 134.

160. *Ídem*.

transformaría en un texto sin fin en su eterna alusión a las huellas que contiene. De aquí que Barthes se resista a considerar en el relato una sola estructura, niega que éste pueda ser interpretado a través del descubrimiento de su "modelo". Al concebirlo como trenza, cruce de hilos, propone un texto plural cuya recepción carezca de pasado y se instale en el presente, noción que se acerca al modelo intertextual que propone Kristeva:

En este texto ideal, las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan *hasta perderse de vista*, son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar): los sistemas de sentido pueden apoderarse de un texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje¹⁶¹.

Abandonar la lógica del relato, resistirse a la "connotación"; tal es la solicitud de Barthes que conduce a comparar el texto sólo consigo mismo, a negar el análisis o a su apropiación por la vía de la simple y descompleja comparación.

161. *Ibidem*, pág. 3.

Este texto plural, con huellas presentes de otros textos, debe ser sometido a un proceso de lectura no inocente; pero ahora la pluralidad absoluta no sólo estaría en la obra sino en el propio yo del lector que también es necesariamente plural; “ese ‘yo’ que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos (cuyo origen se pierde)”¹⁶². La mirada del lector, su competencia lectora, su propia *vraisemblance* en palabras de Culler, es lo que permitiría a su vez la existencia de la pluralidad del texto, pues es el mecanismo que la hace aparecer, que la convierte en visible. Como veremos más adelante, esta idea de la infinidad de significados, no asibles en número ni mediables en la dimensión de su multiplicidad, amplía la trama intertextual e hipertextual que propone Genette, quien habla de uno o dos textos en copresencia que se intercambian, más ambos enfoques parten de la multiplicidad de los cruces intertextuales, que es lo que nos interesa en este caso.

Volviendo a Barthes, podemos decir que aún cuando esta concepción del texto plural se asocie a la idea de la obra abierta, cuyos hilos intertextuales o lexias definidos por el crítico como “serie de cortos fragmentos contiguos”¹⁶³, que podrían

162. *Ibidem*, pág. 6.

163. *Ibidem*, pág. 9.

multiplicarse hasta el infinito, el crítico coloca límites al concepto y así se distancia de propuestas como el rizoma de Deleuze y Guattari o la diseminación de Derrida. En efecto, propone un "significante tutor" que es dividido en lexias; estas lexias no podrán disponer de más de tres o cuatro sentidos que enumerar. Mientras Deleuze y Guattari hablan de un rizoma cuyas raicillas podrían no encontrarse jamás, Barthes concibe a un texto-tutor que aunque será continuamente quebrado podrá recobrar su "construcción final"¹⁶⁴.

Pero quien desarrolla toda una serie compleja de categorías sobre la intertextualidad, y quien a su vez constituirá la base sobre la que se desarrollarán los trabajos destinados a la elaboración y comprensión del hipertexto, es el crítico Gérard Genette. Su aporte es definitivo, porque permite al estudioso ir paso por paso en la delicada red intertextual, definiendo un lugar preciso a los diferentes componentes de la "arquitectura" del texto. Genette se basa también en Bajtin pero no comparte su mismo énfasis en las implicaciones que en cuanto al contexto tenía la ideología; opción que responde a la preocupación de este aparato disciplinario por el texto en sí mismo.

164. *Ibidem*, págs. 9-10.

Genette define 5 relaciones transtextuales, a saber:

- 1) La intertextualidad, "relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro"¹⁶⁵.
Relación visible en la práctica de la cita.
- 2) El paratexto, compuesto por elementos 'accesorios' como el título, subtítulo, prefacio, epílogo, advertencia, ilustraciones, notas a pie de página, "que procuran un entorno variable al texto"¹⁶⁶.
- 3) La metatextualidad, en la que no necesariamente se cita ni se nombra al texto, pero en la que sí existe una relación de correspondencia; la metatextualidad "es por excelencia la relación crítica"¹⁶⁷, ejercida por el crítico literario.
- 4) El hipertexto. Al igual que la relación anterior, no está basada en el comentario y es definida como "toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto

165. Gérard Genette. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid : Taurus, 1989, pág. 10

166. *Ibidem*, pág. 11

167. *Ibidem*, pág. 13.

anterior A (al que llamaré *hipotexto*)”¹⁶⁸. Se diferencia del metatexto en tanto que no entraña la relación crítica sino la propiamente literaria, en palabras de Genette; acoge a las obras de ficción. La transformación de un texto en otro opera en dos formas: la *transformación simple o directa* y la imitación o transformación indirecta, esta última más compleja que la primera. El crítico se detiene con minuciosidad en el hipertexto, por tanto luego volveremos a esta definición, que es además la que mejor se acerca a nuestras búsquedas.

- 5) La architextualidad, que atiende a la cualidad genérica de la obra, la encontramos en la identificación taxonómica en la tapa del libro o los subtítulos, así sabemos que uno u otro texto se adscribe a la convención de lo que llamamos novela, poesía o ensayo, lo que de entrada orienta al lector en su apropiación de la obra.

Para Genette entre todas estas relaciones transtextuales la más importante es la cuarta, la correspondiente al hipertexto, definición que como notamos no se asimila a la clásica propuesta elaborada desde el lenguaje informático, ya que describe al

168. *Ibidem*, pág. 14

hipertexto como texto derivado de un hipotexto mientras que desde la informática es definido por su invocación a otros sistemas de 'escritura', fundamentalmente pertenecientes al ámbito de lo visual, que se unen por medio de eslabones denominados 'links'. No obstante, ambas concepciones plantean la transformación de un texto en otro en una trama intertextual. Y es crucial aludir a este cruce, pues sugerimos que nuestro autor estudiado, Carlos Monsiváis, elabora hipertextos en ambas direcciones.

Volvamos a Genette. En su definición encontramos que el hipertexto por transformación simple se define en una relación con el hipotexto expresada en un cambio formal, que bien podría ser simplemente una eliminación de una letra o una palabra o de un episodio; el crítico lo ejemplifica con la transformación que opera de la *Odisea* al *Ulises*, "que consiste en transponer la acción de la *Odisea* al Dublín del siglo XX"¹⁶⁹, mientras que en el paso de *La Odisea* a *La Eneida* estaríamos en presencia de una transformación compleja o imitación, pues no se trasladan acciones sino se narra una historia distinta; Genette lo explica claramente así:

Virgilio cuenta una historia completamente distinta (las aventuras de Eneas, y no de Ulises), aunque inspirándose para hacerlo en el tipo (genérico, es decir, a la vez formal y

169. *Ibidem*, pág. 15.

temático) establecido por Homero en *La Odisea* (y, de hecho, igualmente en *La Ilíada*), o como se ha dicho justamente durante siglos, *imitando* a Homero¹⁷⁰.

Es en este tipo de relación hipertextual compleja en el que se inscribe la parodia y el pastiche, los géneros llamados carnavalescos por Bajtin; procedimientos que no dan lugar al metatexto ya que como hemos acotado éste se refiere a la relación crítica, sino a una ficción paródica que da lugar al hipertexto.

Sabemos que en el hipertexto hay transformación simple o compleja de un hipotexto, de un texto digamos "origen" o "primario" que da origen a otro; no obstante Genette avanza aún más en su propuesta conceptual y en una definición más amplia postula que la hipertextualidad "como clase de obras, es en sí misma un architexto genérico, o mejor *transgenérico*: entiendo por esto una clase de textos que engloba enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia, el *travestimiento*, y que atraviesa otros -probablemente todos los otros-"¹⁷¹.

170. *Ídem*.

171. *Ibidem*, pág. 18.

Como podemos afirmar luego de leer la cita anterior, lo importante de esta definición es que ya la cualidad genérica es considerada hipertextual en si misma, cuando se trata en primer lugar de géneros que desde su concepción inicial están marcados por la alusión a un hipotexto o a varios hipotextos. Aunque el crítico habla siempre de un único texto matriz, creemos que en la práctica las parodias o más concretamente los pastiches, pueden ser architextos de varios textos; es posible que se refiera en singular al hipotexto sólo por delimitación metodológica.

El crítico también alude al hecho de que con frecuencia la transformación que opera en el hipertexto es anunciada al lector mediante un paratexto, lo que ejemplifica con el *Ulyses y el Virgile travesti* cuyos títulos paratextuales anuncian al hipertexto; operación que encontramos con frecuencia en la obra del escritor mexicano Carlos Monsiváis, fundamentalmente en *Los rituales del caos*, libro que está atravesado por paratextos que invocan a textos de *La Biblia* y por tanto preparan para una lectura paródica de los mismos.

En sus extensas consideraciones sobre el hipertexto, Genette se detiene con prolijidad en el tema de la parodia, el pastiche y el travestimiento, tema al que volveremos en otra sección, ya que

tales géneros están a su vez emparentados con la "figuración irónica", -término empleado por Pere Ballart- y también porque una multitud de autores abordan estas consideraciones, sin necesariamente vincularlas al tema de la intertextualidad o la hipertextualidad tal como lo concibe el crítico francés.

Mucho más allá fueron Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes no se refirieron en concreto a la intertextualidad pero sí a un procedimiento que puede adscribirse a su funcionamiento como es el "rizoma", al que hemos aludido líneas atrás. Deleuze y Guattari invitaron a través de esta fórmula a hacer del libro un rizoma, lugar para la escenificación de lo múltiple donde no hay ejes pivotantes sino ramificaciones que se definen por sus puntos de fuga:

Un rizoma como tronco subterráneo se distingue absolutamente de las raíces y raicillas. Los bulbos, los tubérculos son rizomas. Las plantas de raíz o raicillas pueden ser rizomorfas para todos los demás efectos: es cuestión de saber si la botánica, en su especificidad, no es totalmente rizomórfica. Hay animales que lo son, bajo su forma de madriguera, las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son bajo todas sus funciones de hábitat, de previsión, de desplazamiento, de evasión y de ruptura. El rizoma en sí mismo tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos sus sentidos, hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos¹⁷².

172. Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Rizoma (Introducción)*. *Op. Cit.*, pág. 15-16.

Como leemos en la cita anterior, Deleuze y Guattari, a través de ejemplos de las ciencias naturales, buscan definir la idea de rizoma, opuesta a un eje jerárquico, central; a partir de la idea de un árbol con raíz desarrollan su antípoda, el libro como sistema raicilla o raíz "fasciculada" en el que es posible detectar o verificar el funcionamiento de la intertextualidad, que se manifiesta como el "plegado de un texto sobre otro, constitutivo de raíces múltiples e incluso adventicias"¹⁷³.

A diferencia de quienes consideran a la obra sin relación con otro objeto que sí misma, Deleuze y Guattari asumen que el libro-rizoma se define en primer y segundo lugar por la posibilidad de la conexión y la heterogeneidad, mas aclaran que cada rasgo en el rizoma no remitiría necesariamente a una particularidad lingüística:

[...] eslabones semióticos de todas las naturalezas son conectados a formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no solamente regímenes de signos diferentes, sino también estatutos de estados de cosas¹⁷⁴.

El rizoma sería una máquina abstracta que realiza conexiones tanto "con contenidos semánticos y pragmáticos de los enunciados,

173. *Ibidem*, pág. 13.

174. *Ibidem*, pág. 16.

con las composiciones colectivas de enunciación, con toda una micropolítica del campo social”¹⁷⁵. Esta dimensión del rizoma es posible porque conciben al libro como obra abierta, que puede exponer todo un trazado, el mapa de una búsqueda; el libro hace rizoma con el mundo, pero también puede prescindir de él.

Aunque Deleuze y Guattari proponen un mapa y no el calco del mapa, aceptan que esta operación puede no ser simplemente una reproducción y así se podría “acoplar los calcos sobre el mapa, llevar las raíces o los árboles a un rizoma”¹⁷⁶. El libro vendría forzosamente a cumplir con esta “imitación”, idea que de nuevo nos remite a lo intertextual:

Cultural, el libro es forzosamente un calco: calco de sí mismo, calco del libro precedente del mismo autor, calco de otros libros cualquiera que sean las diferencias, calco interminable de conceptos y palabras empleadas, calcado del mundo presente, pasado o por venir¹⁷⁷.

Esta idea del rizoma, del libro que permite desplazamientos desjerarquizados, fue expresada en *Mil mesetas: capitalismo y*

175. *Ibidem*, pág. 17.

176. *Ibidem*, pág. 35.

177. *Ibidem*, pág. 57.

*esquizofrenia*¹⁷⁸, dispuesto no en capítulos sino en “mesetas” que pueden leerse en forma fragmentaria, aleatoria, salvo la conclusión que proponen sus autores que no sea leída hasta el final. La primera de estas mesetas es *Rizoma*, que ya había sido publicada en 1976.

Dentro de este recorrido que se elabora a partir del posestructuralismo es importante detenernos en Jacques Derrida, quien desarrolla el concepto de “injerto” y que se refiere a esa posibilidad de cruces de los textos, trazado en el que se arrojan marcas, “huellas” – denominación que hemos encontrado en Deleuze y Guattari- en palabras del filósofo:

Esta vinculación significa que cada ‘elemento’ –fonema o grafema- está constituido por la referencia de la huella que tiene de los otros elementos de la secuencia o sistema. Esta vinculación, esta interconexión, es el *texto*, que se produce sólo por medio de la transformación de otro texto. Nada, ni en los elementos ni en el sistema, está nunca sólo presente o sólo ausente. Hay únicamente, siempre, diferencias y huellas de huellas (*Positions*, págs. 37-38/35-36)¹⁷⁹.

178. Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000.

179. Citado por Jonathan Culler. *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid : Cátedra, 1984, pág. 91

La idea expresada en la cita anterior la podemos a su vez vincular con la noción de "desencadenamiento" de Jacques Derrida, esbozada en *La diseminación*, que sugiere la circularidad del proceso de relación de unos textos con otros y que por tanto se hacen infinitos en la repetición. Toda huella puede aparecer o desaparecer en la "maquinaria textual":

Nacido en su primera vez de una repetición ("palabra... repetida..."), el texto reproduce maquinalmente, mortalmente, cada vez "más muerto" y "más fuerte", el proceso de su desencadenamiento. Nadie entrará en esos parajes si tiene miedo de las máquinas y si cree aún que la literatura, el pensamiento quizá, debe, no teniendo nada que ver con ella, exorcizar a la máquina¹⁸⁰.

Si el texto nace de una repetición, si no es original, entonces es el depositario de los cruces, de las huellas, de su intertextualidad, de las recurrencias. Espacio sin principio ni fin de "citas" en permanente diáspora, "ningún enunciado se ve libre, tal un fetiche,[...] de esos efectos de espejo mediante los cuales el texto cita, se cita, se pone a sí mismo en movimiento"¹⁸¹. Para Derrida, todo texto comienza en el "pliegue" de la cita y así el interior del texto es externo, debe buscarse fuera de él.

180. Jacques Derrida. *La diseminación*. Madrid : Editorial Fundamentos, 1997, pág. 435.

181. *Ibidem*, pág. 472.

Como deducimos de la cita anterior, la intertextualidad sería una condición inherente al texto, ya que en este siempre se mantienen las huellas de los otros; concepto que resulta muy abarcador a la hora de definir lo que llamaríamos escritura intertextual. A su vez, Derrida al describir la repetitividad del lenguaje habla sobre la necesidad de elaborar un trazado del 'injerto textual', que intentaría "clasificar varios tipos de introducción del propio discurso en otro o de intervención en el discurso que se está interpretando"¹⁸². Mapa de la intertextualidad, tránsito de los injertos o las voces en el discurso que conlleva a re-trazar las huellas de los otros.

Escribir e injertar serían dos puntas de un mismo eje para Derrida, lo que niega la existencia de un texto original pues siempre estaría recorrido por estos injertos, por estas huellas de otros. Como resultado tiene lugar la contaminación y la transformación de un texto en otro lo que da lugar a un "sobrehilado", así "cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su toma, lo transforma así al afectar el nuevo terreno"¹⁸³. Este sobrehilado tomará finalmente la forma de un rizoma, o de

182. Jonathan Culler. *Sobre la deconstrucción. Op. Cit.*, pág. 121.

183. Jacques Derrida. *La diseminación, Op. Cit.*, pág. 534.

una planta parásita que se reinserta en sí misma, intertextualidad de la intertextualidad:

Injertado en varios lugares, modificado en cada ocasión por la exportación, el retoño acaba por injertarse a sí mismo. Árbol finalmente sin raíz. Igualmente en ese árbol de los números y de las raíces cuadradas, todo es raíz, puesto que los propios injertos componen el todo del cuerpo propio, del árbol que se llama presente: cantera del sujeto¹⁸⁴.

Para el filósofo, la heterogeneidad es condición inherente a la escritura, siempre se está ante un "tejido" textual. A su vez, es tarea del lector desvelar el palimpsesto que circula detrás de las palabras, "rascar esta materia textual, que parece hecha aquí de palabras, habladas o escritas"¹⁸⁵, a la manera de las radiografías hechas a obras pictóricas mediante las cuales se descubre un cuadro anterior, según explica el propio Derrida.

Derrida no sólo elaboró como ya hemos visto categorías vinculadas a la intertextualidad; su propia obra es símbolo de este discurso. *Glas*,¹⁸⁶ publicado en 1974, sería un protohipertexto¹⁸⁷, un incunable hipertextual. Texto sin principio ni fin; su frase inicial

184. *Ibidem*, pág. 534.

185. *Ibidem*, pág. 536.

186. Jacques Derrida. *Glas*. París : Éditions Galilée, 1974.

187. La definición la tomamos de Stuart Moulthrop. "Rizoma y resistencia: el hipertexto y el soñar con una nueva cultura. En: George P. Landow (comp.). *Teoría del hipertexto. Op. Cit.*, pág. 341.

ha sido comenzada en alguna otra página y el cierre tampoco posee un punto y final, la frase se entrecorta y no concluye, lo que sugiere la idea del libro sin fin. En cada página de *Glas* conviven diversos textos, con distintos comienzos, temas y tipografías diferentes, cuya lectura en algunos casos puede ser seguida en forma lineal y en otros casos se interrumpe abruptamente – a la manera del rizoma de Deleuze y Guattari, cuyas raicillas no necesariamente se encuentran en algún punto-. El juego visual se intensifica por la disposición en columnas de cada página, que no se mantiene estable, a lo que se suma como ya hemos señalado la variación tipográfica de cada apartado. Anticipación del hipertexto informático, tal como indica Landow:

Cuando los diseñadores de programas informáticos examinan las páginas de *Glas* o de *Of Grammatology (De la gramatología)*, se encuentran con un Derrida digitalizado e hipertextual; y, cuando los teóricos literarios hojean *Literary Machines*, se encuentran con un Nelson posestructuralista o desconstruccionista¹⁸⁸.

Literatura e informática comparten así una búsqueda común: lo intertextual rebasó el ámbito de lo estrictamente literario y no sólo de cara a los recientes avances en formato multimedia e Internet. Desde los años sesenta, a la par de los desarrollos

188. George P. Landow. *Hipertexto... Op. Cit.*, pág. 14.

informáticos que combinaban texto e imagen, surge la preocupación por el procedimiento y se inicia el diseño de los primeros modelos que permitían el interactuar de diversos textos, como respuesta a la necesidad de los investigadores de disponer al mismo tiempo y en un mismo lugar de material de diversa índole. Estos incipientes hipertextos aún no combinaban otros "media" como lo lograrán desarrollos posteriores – que desembocarán en los materiales multimedia y más allá, de uso interactivo-, sino cumplían en cualquier caso con el paradigma de la intertextualidad lineal de los textos escritos.

En esta fragmentación que permite el intercambio de voces y de géneros, aparece el recurso del "hipertexto", que con sus enlaces o "links"¹⁸⁹, permite el paso de una voz a otra, de un género a otro. Ya hemos leído como Genette define el hipertexto como la relación que une un texto B (*hipertexto*) a un texto anterior A (*hipotexto*), en una relación no crítica -como sí ocurre con el metatexto- sino propiamente literaria. Al hipertexto, recordemos, se llega por medio de una transformación simple o

189. La denominación de "link", que traducida al español significa "enlace", procede de la informática y fue utilizada por primera vez por Theodor Nelson en los años sesenta, según refiere Lourdes Sifontes Greco en: *Mas allá de la metaficcionalidad: representación e hiperficción en la narrativa deneviana*, Caracas : Universidad Simón Bolívar; Maestría de Literatura Latinoamericana; Tesis doctoral, 1997, pág. 61.

compleja, esta última representada por géneros carnavalescos como la parodia y el pastiche.

Los especialistas que buscan enlazar los desarrollos de los lenguajes multimedia con la crítica literaria reconocen el importante aporte del estructuralismo y el posestructuralismo para la definición del hipertexto, pero no debemos obviar que su discurso sobre la relación transtextual está más definido por la existencia de los enlaces -links- y la posibilidad de una lectura no secuencial. No obstante, como ya hemos indicado, ambos 'hipertextos' están condicionados por la intertextualidad, ya que convocan a otros textos, tradiciones y saberes; cuestionan o revisan el estatuto del Autor e inducen a una desjerarquización del discurso. Landow describe muy bien estas rutas en cruce:

El enlazamiento electrónico, que es una de las características definidoras del hipertexto, encarna además las nociones de intertextualidad de Julia Kristeva, el énfasis de Mikhail Bakhtin en la diversidad de voces, las nociones de redes de poder de Michel Foucault y las ideas de <pensamiento nómada> de rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari¹⁹⁰.

Un paso más adelante en la definición de la vinculación del hipertexto con el rizoma lo da Stuart Moulthrop, que coloca el

190. George P. Landow. "¿Qué puede hacer el crítico?: la teoría crítica en la edad del hipertexto". En: *Teoría del hipertexto, Op. Cit.*, pág. 17.

punto de mira en lo imprevisible y discontinuo de este "artefacto", cuya responsabilidad de ser 'operativo' descansa en las manos del lector. Stuart sugiere que:

Los hipertextos se componen de nodos y enlaces, coherencias locales y linealidades interrumpidas en el intervalo o sinopsis de transición, un espacio que el receptor debe, de algún modo, llenar de significado. Al describir el rizoma como modelo de discurso, Deleuze y Guattari invocan 'el principio de ruptura asignificante', una tendencia fundamental hacia lo imprevisible y la discontinuidad. Así pues, puede que el hipertexto y los hipermedios representen la expresión del rizoma en el espacio social de la escritura¹⁹¹.

Expresión del "rizoma" que en el caso de hipertexto se hace a través de una marca aún más visible que en la intertextualidad, ya que los 'links' y sus referencias dejan al descubierto otro u otros caminos de lectura que puede seguir el lector. El hipertexto provee marcas visibles de su diálogo con otros textos, ofrece señales tangibles de su polifonía.

Si retomamos la historia del hipertexto en el área de la informática, encontramos que el primero en aludir al término es Teodor Nelson quien advierte sobre la 'hiperfiction' lo que traducido al castellano se convertirá en hipertexto, entendido

191. Stuart Moulthrop "Rizoma y resistencia: el hipertexto y el soñar con una nueva cultura". En: *Teoría del hipertexto, Op. Cit.*, pág. 344.

entonces como escritura no-secuencial. Nelson también es el precursor del término "link", que usamos ampliamente en nuestra investigación y que es definido por su condición de enlace: "como se concibe popularmente, estas son una serie de trozos de textos conectados por eslabones (links) que ofrecen al lector diferentes caminos"¹⁹² en su lectura.

Aunque no se refirió directamente al hipertexto, un antecesor de Nelson es el científico Vannevar Bush¹⁹³, director de la U.S. Government's Office of Scientific Research and Development, quien en el artículo "As We May Think", publicado en *Atlantic Monthly*, 1945, advierte sobre la necesidad de diseñar "máquinas de procesamiento de información mecánicamente conectadas para ayudar a los estudiosos y ejecutivos frente a lo que se estaba convirtiendo en una explosión de la información"¹⁹⁴. Bush estaba pensando así en su 'Memex' (MEMory EXTension), definido por él mismo como "un dispositivo en el que una persona guarda sus libros, archivos y comunicaciones, dotado de mecanismos que

192. Theodor Nelson. *Literary Machines*. Swarthmore : edición del autor, 1981, pág. 2. Citado por Lourdes Sifontes Greco. *Op. Cit.*, pág. 61.

193. A su vez, también se identifica como otro antecesor, más remoto en el tiempo y en su proyecto técnico a H.G. Wells, quien en los años 30 realiza estudios sobre la interacción hombre-máquina. La referencia se encuentra en: Núria Vouillamoz. *Literatura e hipermedia*. *Op. Cit.*, pág. 38.

194. George P. Landow. *Hipertexto*, *Op. Cit.*, pág. 26.

permiten la consulta con gran rapidez y flexibilidad”¹⁹⁵. Como podemos deducir luego de leer la cita anterior, el científico no estaba pensando en un texto ficcional que vinculaba otros textos, pero sí proyectaba la posibilidad de una especie de “archivo” – o la gran Biblioteca- que contuviera todos los textos, todas las lexias y que permitiera hacer una lectura no lineal, amparada por la necesidad de búsqueda de información del lector.

Al diseñar su Memex buscaba emular el proceso convencional de la mente humana, que cuando emplea los datos disponibles en su ‘base de datos’ que es la memoria, va de un fragmento a otro, realiza vinculaciones entre una y otra idea, en una asociación permanente de datos de diversas procedencias. Desde su óptica:

[La mente humana] opera por asociación. Desde un concepto, salta instantáneamente hacia el siguiente que es sugerido por la asociación de pensamientos, de acuerdo con alguna intrincada trama de caminos trazada por las células del cerebro¹⁹⁶.

En el hipertexto informático se va a expresar esta autonomía asociativa, sistema intertextual que posibilita una lectura

195. *Ibidem*, págs. 27-28.

196. Vannevar Bush, “As We May Think”, en T.H. Nelson, *Literary Machines*, Sausalito, 1992, págs.1/49-1/50. (Citado por Núria Vouillamoz. *Literatura e hipermedia. Op. Cit.*, pág. 39)

fragmentada, descentrada, derridiana, anti-logocéntrica, “con una consecuente desjerarquización de los principios de autoridad textual”¹⁹⁷. A este punto, habría también que agregar la transformación en el proceso de recepción del texto: el lector, en presencia del hipertexto, “se adjudica un aura de libertad total en el proceso de recepción”¹⁹⁸, ya que puede elegir sólo partes del texto para leerlas; movilizarse hacia adelante o hacia atrás; cambiar del código escrito al visual, superponiéndolos e incluso, en medios electrónicos, intervenir el texto.

Por otro lado, el uso del “hipertexto” induce, a su vez, a la parodización de los medios electrónicos de información, como lo es el Internet con las páginas WEB o de programas interactivos en CD-ROM, que permiten desplazarse a diversos puntos dentro de la pantalla, gracias a las “ventanas” o “links”, en el caso de las páginas WEB; todos amparados en los procedimientos multimedia y en la interactividad.

Carlos Monsiváis emplea la imagen en combinación con el texto en una propuesta que se nos presenta como intertextual, de base en un hipertexto escrito. Como ejemplo de este uso de la

197. Lourdes Sifontes. *Op. Cit.*, pág. 62.

198. *Ibidem*, pág. 65.

imagen, el libro *Los rituales del caos* se inicia con una secuencia fotográfica, titulada "Parábola de las imágenes en vuelo"; dichas imágenes anticipan y legitiman a su vez las crónicas que les siguen y, otorgan una primacía al lenguaje de la imagen por su lugar al inicio del libro; a su vez, preparan al lector para la lectura hipertextual que se producirá páginas adentro.

Una operación similar se registra en el libro *Barthes por Barthes*; el crítico francés inicia la obra con fotografías de su infancia, acompañadas por textos breves, hasta llegar a una sección final exclusivamente escritural. Barthes justifica así su propuesta:

El imaginario hecho de imágenes se detendrá entonces en el umbral de la vida productiva (que para mí fue la salida del sanatorio). Y aparecerá un imaginario distinto: el de la escritura. Y para que este imaginario pueda desplegarse (ya que tal es la intención de este libro) sin ser nunca retenido, asegurado o justificado por la representación de un individuo civil, para que sea libre respecto a sus signos propios, nunca figurativos, el texto seguirá adelante sin imágenes, a no ser por las de la mano que va trazando¹⁹⁹.

Volvamos a los terrenos de la informática. Bush no logró ver cristalizado su proyecto, pero los ensayos en el hipertexto informático han dado pasos inimaginables desde su 'Memex'. De

199. Roland Barthes. *Barthes por Barthes*. Caracas : Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992, pág. 16.

este cambio de paradigma también participó Douglas Engelbarth quien en los años sesenta y desde el Stanford Research Institute, “desarrolla el primer modelo informático siguiendo el esquema sugerido por Bush”²⁰⁰, diseño que no llegó a ser operativo como el de su antecesor pero que implicó un paso adelante en esta búsqueda. A finales de la década de los sesenta, los laboratorios de este instituto elaboran el sistema NLS, “que después evolucionará al ‘NSL/Augment’ (oNLine Systems/A Conceptual Framework for the Argumentation of Man’s Intellect (...)) que incorpora un interfaz interactivo y ofrece el acceso simultáneo a una base de datos”²⁰¹, así como la posibilidad de envío de correo electrónico. Pero finalmente es Ted Nelson quien recoge los frutos de todos estos ensayos y propone el modelo de hipertexto tal como se concibe actualmente.

El proyecto de Nelson dio lugar a la creación de un sistema hipermedia denominado Xanadu – lugar de la memoria literaria, descrito en el poema “Kubla Khan”, escrito por Samuel Coleridge-, cuyo propósito era crear una biblioteca virtual a escala mundial que dispusiera de infinitos puntos de acceso para muchos usuarios. El proyecto se inicia en 1967 –el mismo año en que Kristeva publica

200. Núria Vouillamoz. *Op. Cit.*, pág. 40

201. *Ibidem*, pág. 40.

su trabajo sobre Bajtin e introduce el término de intertextualidad-, es diseñado en 1981 por un equipo de investigadores y en 1988, la compañía Autodesk, Inc lo compra. En la década siguiente y hasta nuestros días, Xanadu continúa su evolución²⁰².

Y ya para cerrar este breve recorrido de los antecedentes del hipertexto informático nos referiremos a uno de sus teóricos más importantes, George P. Landow, quien trabajó en la aplicación a la enseñanza de la literatura de un nuevo producto, más sofisticado, denominado 'Intermedia', desarrollado por el Institute for Research in Information and Scholarship (IRIS) de la Universidad de Brown, centro hoy desaparecido – cerró sus puertas en junio de 1994-.

Landow, además de su importante labor en el campo de la enseñanza, ha dedicado también sus esfuerzos a sistematizar la teoría sobre el hipertexto, así como a describir sus vínculos con otras disciplinas, desde la teoría crítica hasta la física. Referencias indispensables son su trabajo titulado *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología* y la compilación a su cargo que lleva el nombre de *Teoría del hipertexto*.

202. Las referencias son tomadas de Núria Vouillamoz. *Op. Cit.*, págs. 51-52.

En 1992, publica *Hipertexto...* libro que sistematiza la información que hasta ese momento se reúne sobre el hipertexto y es referencia indispensable para las obras que se elaborarán sobre el tema. Aunque Landow procede de la informática, sus esfuerzos se orientan hacia los vínculos de la tecnología con la literatura; produce así un libro destinado a desvelar estas conexiones y no pierde de vista a estructuralistas y posestructuralistas que buscaron ampliar los límites del libro y señalar sus vínculos, sus "links" a toda una tradición literaria o a la red de referencias implícitas o explícitas de cada texto.

Posterior a *Hipertexto...*, Landow publica *Teoría del hipertexto*, compilación que busca atender a través de la mirada de diversos autores temas como la no linealidad de este "artefacto" tecnológico, la política del hipertexto y una visión de futuro sobre lo que sería el avance de esta "nueva escritura". El libro reúne trabajos de Espen Aarseth, Gunnar Liestol, Mireille Rosello, Yellowlees Douglas, Terence Harpold, Charles Ess, Martin E. Rosenberb, Stuart Moulthrop, David Kolb y Gregory L. Ulmer y del propio George P. Landow.

Luego de examinar los vínculos entre el hipertexto y la teoría crítica, este conjunto de autores se preguntan sobre la definición

del texto y sus límites; la reconfiguración del autor, la concepción de la narrativa y de la educación literaria y finalmente se detienen en la "política" del texto, los mecanismos de control que se ejercen en el mismo, fundamentalmente en el ámbito de los sistemas hipertextuales tecnológicos.

En el momento actual, el hipertexto construido sobre la base de tecnología multimedia ya no sólo convoca al lector especializado que requiere información científica o de orden estrictamente pragmático. Lo ficcional tampoco está fuera de su ámbito, por lo que cada día se ensayan nuevas obras en estos soportes, que incluyen textos de reconocidas figuras del canon literario, que si bien no escribieron sus libros pensando en ediciones multimedia, hacen posible su conversión a estos lenguajes por su abierto juego intertextual y los innumerables "links" sugeridos en su escritura original.

Tal como hemos sugerido líneas más atrás, el proyecto del Memex que desembocó en el hipertexto es también una metáfora de la biblioteca laberíntica e interminable de Jorge Luis Borges o, como advierte Antonio Rodríguez de las Heras, un émulo tecnológico del artefacto diseñado en 1598 por Agostino Ramelli, descrito como "una noria en la que cada cangilón contiene un libro

abierto. El lector, sentado frente a la noria, puede pasar rápidamente de un texto a otro con la ayuda de palancas y engranajes”²⁰³, una especie de biblioteca giratoria personal, amparada también en el uso de la tecnología.

Posteriormente a la aparición del hipertexto se desarrollan los productos multimedia; desde el punto de vista de la informática el término multimedia o hipermedia es prácticamente un sinónimo del hipertexto, pero recalca sus componentes no textuales, como animaciones, sonido y vídeo. Aunque los trabajos en formato multimedia son en su mayoría orientados a materiales de divulgación, no faltan quienes en un afán de transitar por caminos dobles empleen estas herramientas para crear o transmitir obras literarias y entonces sí que es plausible colocar a estos productos el nombre de hipertextos desde la óptica de la literatura, susceptibles de ser apropiados en una lectura desjerarquizada, que cuestiona las convenciones de principio y fin y llenos del espíritu más importante

203. Antonio R. De las Heras. "Hipertexto y libro electrónico". En José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (Eds.) *Literatura y multimedia: Actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid : Visor Libros, 1997, pág. 83

del hipertexto: la posibilidad de que la obra se reescriba en forma continua gracias al aporte del lector²⁰⁴.

204. No es nuestra tarea profundizar en las obras de ficción interactiva que se encuentran en la red u obras de referencia; la lista sería inmensa. No obstante, indicaremos algunas direcciones electrónicas: www.iua.upf.es/literatura-interactiva; www.altx.com/thebody; www.ctc.qc.ca/pangee/index.html o la tradicional obra electrónica de Michael Joyce, *Afternoon, a story*, que se puede leer (previo pago) en: www.eastgate.com/ entre otras. Una interesante dirección es la de la revista *Espéculo*: www.ucm.es/otros/especulo; la edición electrónica del Quijote: cervantes.virtual.com o la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra: cervantesvirtual.com. El proyecto de Nelson, *Xanadu*, se puede consultar en la red: www.xanadu.net. El buscador español de Altavista: www.es-es.altavista.com muestra interesantes links; igualmente el libro de Núria Vouillamoz posee una extensa lista de direcciones en Internet.

III. Trazados teóricos:

III.2. Escuchar las “voces” del carnaval: ironía y parodia carnavalesca

Aunque es en su libro sobre Rabelais donde Mijail Bajtin se detiene con prolijidad sobre el tema del carnaval y los géneros carnavalescos, ya en *Problemas de la poética...* el crítico atisba los rasgos principales que guiarán su propuesta. En el capítulo IV: “El género, el argumento y la estructura”, propone por lo menos 3 características identificables de los géneros carnavalescos:

1. Nueva actitud hacia la realidad, realidad amparada en una actualidad “viva y cotidiana”.
2. “No se apoyan en la tradición ni se consagran por ella, sino que se fundamentan *conscientemente* en la *experiencia* y en la libre invención”. Actitud cínica y crítica hacia la tradición.
3. “**Deliberada heterogeneidad de estilos y de voces.** Niegan la unidad de estilo (estrictamente, la unidad artística)[...] Los caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo,

utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de los géneros altos, citas con acentuación paródica, etc.); en algunos de estos géneros se observa una mezcla de prosa y de verso, se introducen los dialectos y las jergas vivas (en la literatura romana, aparece ya un bilingüismo directo), **aparecen diversas máscaras para el autor**"²⁰⁵.

Como podemos concluir luego de leer la extensa cita, que insertamos a fin de disponer con claridad los antecedentes de lo que será su teoría sobre los géneros carnavalescos, para Bajtin sólo en la heterogeneidad es posible hallar los enunciados vivos, en una actitud francamente transgresora hacia la tradición, y por esto se detiene en los géneros cómicos, como detonantes de una forma alterna de expresión.

Considera aquí entonces el desarrollo del diálogo socrático y la sátira menipea; el primero posibilita la confrontación de diversos puntos de vista y la segunda combina "la libre fantasía, el simbolismo y a veces de un elemento místico con un *naturalismo*

205. Mijail M. Bajtin. *Problemas de la poética de Dostoievski* . Op. Cit., págs. 152-153. (Las negritas son nuestras)

de bajos fondos sumamente extremo y grosero”²⁰⁶. En síntesis, para el Bajtin de *Poética...*, la carnavalización literaria es la “transposición del carnaval al lenguaje de la literatura”²⁰⁷, carnaval donde no hay una sino muchas voces enmascaradas. Carnaval atado a un plurilingüismo, donde es radical la necesidad de violar las normas de la tradición, “orientado, de manera paródica y polémica, contra los lenguajes oficiales de la contemporaneidad”²⁰⁸.

Tal papel de la risa y el humor en la creación de un plurilingüismo carnavalesco también fue vislumbrado por el autor en *Teoría y estética...*, donde se detenía en los exponentes de la denominada ‘novela humorística’, a saber Fielding, Smollett, Sterne, Dickens, Tackeray, etc., en Inglaterra y Jean-Paul en Alemania. Para Bajtin, “en la novela humorística inglesa encontramos la reproducción humorística-paródica de casi todos los estratos del lenguaje literario, hablado y escrito, de ese tiempo”²⁰⁹.

206. *Ibidem*, pág. 162.

207. *Ibidem*, pág. 172.

208. Mijail M. Bajtin. *Teoría y estética de la novela. Op. Cit.*, pág. 91.

209. *Ibidem*, pág. 118.

En el escritor mexicano Carlos Monsiváis, la ironía es el provocador por excelencia del texto paródico. De principio a fin de toda su obra, la mirada irónica provoca no sólo el cuestionamiento del género crónica, sino que a través de la intertextualidad paródica y el hipertexto se desplaza la autoridad del "autor". El estatuto de verdad se relativiza en sus páginas, proponiendo una mirada oblicua sobre la "nación" mexicana, tema además no alejado por tradición de la esfera del poder.

A través de una variada revisión conceptual, no exhaustiva pero que pretendemos válida, nos detendremos en algunas de las claves que guían el funcionamiento de la ironía y la parodia en la obra del cronista mexicano. No pocos autores se han detenido en el carácter de la ironía; desde Aristóteles, pasando por Friedrich Schlegel, hasta nuestros días, el término ha sido motivo de discusión y ensayo; mas sólo recurriremos a algunos nombres de la crítica contemporánea, que a su vez vinculan la ironía con el funcionamiento de la intertextualidad, el pastiche y el hipertexto.

El primer aporte sobre el que vamos a detenernos es el de Jonathan Culler, quien en su trabajo titulado *Poética Estructuralista* dedica un capítulo a las convenciones y naturalizaciones de un texto. Sin perder de vista la posible pero frágil "libertad" de la

escritura, Culler se detiene en el poderoso papel que en la interpelación de los textos tienen las convenciones o contratos de lectura e insiste en que buena parte del desvelar las claves de un texto está en la marca de los géneros. Tales postulados se desarrollan en la primera parte de este capítulo, para luego desembocar en lo que nos interesa en forma particular: la ironía como acto deliberado del autor que requiere, no obstante, un lector que decodifique el acto irónico.

En este tema de las "convenciones" de lectura, resulta útil recurrir a Foucault, quien en *El orden del discurso* se detiene en el papel que tales mecanismos ejercen en la recepción de los textos. Para el filósofo francés, en tanto el discurso está ordenado por su propia microhistoria, por los modos de recepción que inducen los mecanismos de poder, se condiciona su lectura. Estas "convenciones de lectura" permiten la apropiación de los textos según las marcas establecidas previamente. Siguiendo de nuevo a Culler, cumplido este proceso que requiere de las convenciones o contratos para alcanzar su objetivo, se procede a salvar la *diferencia* que media entre el texto y el lector; es decir, se recupera o naturaliza lo que hasta entonces era extraño, formal, ficticio. Para iniciar tal proceso de naturalización, el primer paso es

“convertir la propia *écriture* en un concepto genérico y de época”²¹⁰. Líneas más abajo aclara aún más esta posición: “Entender el lenguaje de un texto es reconocer el mundo a que se refiere”²¹¹, para lo cual, y aquí se remite a Barthes, se requiere la presencia por parte del lector de “estrategias interpretativas”.

Esta voluntad de naturalizar el texto y conferirle un lugar en el mundo que nuestra cultura define o “introducirlo dentro de los modos de orden que la cultura pone a nuestra disposición” se corresponde con un proceso definido por varios nombres en la escritura estructuralista: recuperación, naturalización, motivación, *vraisemblation*. Culler examina los 4 términos y opta por el último, traducido como “verosimilización”. El orden y la coherencia que supone tal proceso es lo que nos permite interpretar un texto; a su vez esta *vraisemblance* es considerada por Culler como imprescindible en el funcionamiento de la ironía.

Corresponder, contextualizar, ubicar el texto dentro del imaginario en el que ha sido producido, es lo que según este crítico permitiría realizar la apropiación de los textos, hacerlos legibles. Y

210. Jonathan Culler. *La poética estructuralista*. Barcelona : Anagrama, 1978, pág. 192.

211. *Ibidem*, pág. 193.

aquí es importante la noción de contexto o tradición, con lo cual estaríamos frente a una teoría que privilegia la relación del texto con la realidad, lo cual se enlaza con la función comunicacional de la escritura enfatizada por Culler. Es esta noción de correspondencia la que le permite al crítico vincular su propuesta con la intertextualidad de la que habla Julia Kristeva, al considerar la obra en relación con otros textos de su género. Culler nos dice:

Así, la *vraisemblance* es la base del importante concepto estructuralista de *intertextualité*; la relación de un texto particular con otros textos. Julia Kristeva escribe que "todos los textos son una absorción y transformación de otros textos. La noción de intertextualidad pasa a ocupar el lugar de la noción de intersubjetividad" (*Semiotiké*, p. 146) Una obra sólo puede leerse en conexión con otros textos o en contraste con ellos, lo que proporciona una rejilla a través de la cual se le lee y estructura estableciendo expectativas que nos permiten seleccionar los rasgos sobresalientes y conferirles una estructura²¹².

Este contacto o correspondencia entre los textos que permite su recepción, el volverse inteligible, opera mediante cinco niveles de *vraisemblance*:

1. Texto dado socialmente, en el mundo real (lenguaje oral, familiar).
2. Texto cultural general: "conocimiento compartido que los participantes reconocerían como parte de la cultura" (estereotipos culturales, generalizaciones, discurso social).

212. *Ibidem*, pág. 199.

3. Textos o convenciones de género, "una *vraisemblance* específicamente literaria o artificial ("inteligibilidad específicamente literaria: un conjunto de normas con las que puede ponerse en relación los textos y en virtud de las cuales se vuelven significativos y coherentes", convenciones de géneros literarios.
4. Textos que exponen o citan *vraisemblance* del tercer tipo para reforzar su propia autoridad: actitud natural hacia lo artificial (intertextualidad "simple" de las citas): lo natural de modo convencional. "El cuarto nivel entraña una afirmación implícita o explícita de que no estamos siguiendo la convención literaria ni produciendo textos que encuentren su inteligibilidad en el nivel de la *vraisemblance* genérica. Pero naturalmente, como se acostumbra a decir en relación con esto, las formas que semejantes tesis adoptan son también convenciones literarias"²¹³.
5. *Vraisemblance* compleja de las intertextualidades específicas: parodia, en que "una obra toma otra como base o punto de partida y que debe asimilarse en relación con ella". Variante del anterior nivel: "Si bien hay que tener presentes al mismo tiempo dos órdenes –el orden original y el punto de vista que socava el original –, eso no conduce necesariamente a la síntesis ni a la naturalización en otro nivel sino a una exploración de la diferencia y la semejanza"²¹⁴.

Como observamos, Culler define la parodia como procedimiento intertextual, cruce de textos que va a permitir la carnavalización de la que habla Kristeva refiriéndose a Bajtin. La parodia no pretende satirizar un texto, ni burlarse de él; "debe captar parte del espíritu del original así como imitar sus recursos formales y producir mediante una ligera variación –habitualmente

213. *Ibidem*. pág. 211.

214. *Ibidem*, pág. 217.

de elementos léxicos- una distancia entre la *vraisemblance* del original y la suya propia”²¹⁵. Esta distancia, a nuestro entender, es fundamental porque es la que convierte el acto paródico en creación, no en mera recreación o lectura del texto original. La parodia, a su vez, promueve la *différance* derridiana, un juego de diferencias dentro del plano; al parecer estable, de la escritura más convencional, amparada en la *vraisemblance* real.

Aún cuando la parodia depende de una inversión de las normas de los géneros, requiere a su vez de las convenciones de lectura; del convencimiento por parte del lector del funcionamiento de los géneros e incluso de la *vraisemblance* cultural y literaria. Al trabajar con un poema dado que es parodiado, es necesario que el lector descubra, en palabras de Culler, la facilidad con que su carácter y efectos son imitados, lo que revelaría una fragilidad de sus logros.

Sin conocer en primer lugar las convenciones que guían la lectura de una obra lírica, es imposible la tarea de naturalizar un texto irónico o paródico, ya que nada nos indicaría que hay una “violación de registro”, en palabras del crítico, que indique que se está resemantizando una obra literaria.

215. *Ídem*.

Desde su óptica, los elementos que caracterizan la parodia serían los siguientes:

- Imitación y exageración del original, pero no lo burlesco.
- Imitación de sus recursos formales.
- Distancia entre la *vraisemblance* del original y la suya gracias a las variaciones producidas por elementos léxicos.
- Predominio de la *vraisemblance* del propio autor de la parodia, característica que comparte con la ironía.

La ironía se diferencia de la parodia en tanto depende de "efectos semánticos más que formales"²¹⁶. Digamos que mientras en la parodia se suele partir de una referencia textual explícita, en la ironía las fuentes precisas de la *vraisemblance* pueden no ser localizadas fácilmente, lo que complejiza la operación y puede convertir en ininteligible la ironía propuesta.

Esta trama de relaciones entre parodia e ironía es acotada también por Pere Ballart, quien, al detenerse en el aporte de Culler, puntualiza también sobre el carácter intertextual de la primera e intratextual de la segunda:

216. *Ídem*.

La ironía es así un fenómeno claramente intratextual, que en el seno del universo de ficción creado por el escritor goza de una absoluta libertad, pudiendo llegar a convertirse en el engranaje que mueve la gran máquina de la obra(...) La parodia, en definitiva, vuelve a presentar, como la ironía, un acusado carácter de molde artístico que puede ser colmado en respuesta a muy diferentes fines; lo que la distingue de aquella es, sin duda, su mecanismo, que descansa de modo casi exclusivo en las relaciones intertextuales, a través de la cita y la alusión de unos discursos en otros. Con todo, la estructura dual característica de la parodia – que abraza tanto al texto aparente como al sugerido- acerca mucho esta modalidad a la ironía, cuyas figuraciones suelen superponerse a intenciones paródicas²¹⁷.

Para Ballart la intertextualidad es un fenómeno “primordialmente literario”, que, en un pacto con la ironía, puede engendrar la parodia. Pero en el escritor Carlos Monsiváis, donde la “figuración irónica” atraviesa toda la obra, la parodia que se registra gracias a la operación de la intertextualidad no es mero artificio literario o una técnica más, sino que junto a la ironía, la parodia revela aquí una “forma de discurso”, para decirlo con sus palabras.

Ironía y parodia están íntimamente relacionadas y la primera es considerada como provocadora de la segunda. Linda Hutcheon también advierte sobre esta relación. Según Hutcheon, la ironía, incluida en géneros como la parodia y la sátira, está caracterizada

217. Pere Ballart. *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona : Quaderns Crema, 1994, pág. 422.

por una inversión semántica como antifrase y por su carácter intertextual:

La parodia no es una figura retórica como la ironía: ella se define normalmente no en tanto fenómeno intratextual sino como modalidad del canon de la intertextualidad. Como las otras formas intertextuales (tales como la alusión, el pastiche, la cita, la imitación), la parodia efectúa una superposición de textos. Al nivel de su estructura formal, un texto parodiado es la articulación de una síntesis, de la incorporación de una parodia (en último término) en un texto parodiante, de una intercalación de un texto viejo en uno nuevo²¹⁸.

Para Hutcheon, mientras la ironía excluye una univocidad semántica, la parodia excluye la unitextualidad estructural, permitiendo así la polifonía carnavalesca de la que habla Kristeva a partir de las consideraciones de Bajtin y que encontramos en la multiplicidad de textos que nos presenta Monsiváis para construir las crónicas en la multivocidad. A su vez, Hutcheon asume la parodia como una relación entre dos textos, "en términos de Bakhtin, eso es una forma de dialoguismo textual"²¹⁹.

Esta polifonía textual supone un intercambio de voces que incluye la del autor mismo y que es una característica de la parodia

218. Linda Hutcheon. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". En: *Poétique*, 45 (1981), pág. 140.

219. Linda Hutcheon. *A theory of parodie*. Cambridge : University Printing House, 1991, pág. 22.

en la modernidad. Hutcheon habla de la parodia como una de las mejores formas de la *auto-reflexividad* moderna, que contribuye a desmitificar el nombre del autor²²⁰.

Al igual que la parodia, la ironía introduce también la relativización de los conceptos emitidos por el autor, aún cuando “los topoi más caros a la figuración son aquellos que inciden en ámbitos como la moral, la política o la historia”²²¹, condición que también se cumple en la obra de Monsiváis. En sus crónicas, luego de asistir al funcionamiento irónico del discurso que presenta, el lector no encuentra conclusiones moralizantes, sino que el narrador recurre más bien, -gracias en muchos casos a las operaciones intertextuales- a la presentación de diversas visiones de un hecho, y sólo a través de las “violaciones de registro”, término que emplea Culler, apela al conocimiento por parte del lector de un referente que debe suponer, sin más, una figuración irónica. Ofrece así un texto abierto, ambiguo, que gracias a la intertextualidad abole el estatuto autoritario del autor, en la “carnavalización” de los textos.

Es precisamente la operación descrita por Kristeva como “carnavalización”, siguiendo a Bajtin, la que induce en el texto la

220. *Ibidem*, pág. 2.

221. Pere Ballart. *Op. Cit.*, pág. 411.

posibilidad de la parodia, ya que "en el escenario generalizado del carnaval el lenguaje se parodia y se relativiza, repudiando su papel de representación (lo que provoca la risa), sin llegar empero a desprenderse de él"²²². El carnaval permite el intercambio, en un movimiento de afirmación y negación de un texto en otro, escapando ambos de una lectura lineal y omnipotente, gracias también a la carnavalización del autor.

Por su parte, para la crítico Jean Franco, la parodia tiene cierto parentesco con la ironía y como ella, juega a esconderse en el texto:

Existe una zona muy ambigua entre esta forma (la parodia) y la burla y la imitación, de forma que la imitación persistente se transforma fácilmente en parodia. Como la ironía con quien tiene un parentesco cercano, la parodia no es siempre evidente²²³.

Este "esconderse" en el texto del que habla Franco se encuentra relacionado con la capacidad de la ironía de hablar desde un modo, pero proponer desde el metalenguaje otro significado que permita, en palabras de Linda Hutcheon, confrontar el discurso

222. Julia Kristeva. *Semiótica 1. Op. Cit.*, pág. 210.

223. Jean Franco. "La parodié, le grotesque et le carnivalesque". En: *Idéologies, littérature et société en Amérique Latine*, Bruxelles : Université de Bruxelles, 1975, pág. 60.

oficial. Para Hutcheon, la ironía "igual en el sentido simple de decir una cosa y significar otra- es también un modo de 'hablar' (en algún modo) y admitir la procedencia de ese hablante y al mismo tiempo, confrontar un discurso oficial"²²⁴, sin la evasión que podría suponer esta "admisión del hablante".

Wayne C. Booth, por su parte, advierte sobre el papel clarificador de la ironía, su posibilidad de iluminar zonas oscurecidas por el caos y su facultad de abolir todo dogma por medio del desvelar las negaciones que contienen en el fondo las afirmaciones. Este papel de la ironía de mostrar lo oculto es lo que propone Monsiváis como declaración de principios en su obra: "destruye por lo menos mis puntos de vista más obvios sobre las turbas"²²⁵. Se trata, como señala Booth, de descubrir los "mecanismos verbales que 'dicen' una cosa e 'intentan' expresar otra, invitando de esta manera al lector a reconstruir significados sobreentendidos"²²⁶, o de verificar desplazamientos entre las dicotomías de falso y verdadero, ficción y realidad.

224. Linda Hutcheon. *Splitting images*. Toronto : Oxford University Press, 1991, pág. 2.

225. Carlos Monsiváis. "iiiGool!!! Somos el desmadre". En: *Entrada libre. Op. Cit.*, pág. 202.

226. Wayne C. Booth. *Retórica de la ironía*. Madrid : Taurus, 1989, pág. 33.

Hutcheon hace referencia a la brecha que existe entre los significados que permite la ironía, lo que la acerca a las propuestas críticas de los teóricos de la *différance* como Jacques Derrida y Paul de Man. En su recorrido teórico incluye también a Michel Foucault, para quien el discurso no puede ser tomado como grupos de signos:

[...] pero sí como `prácticas que forman sistemáticamente a los objetos de los que ellos hablan', entonces la ironía es un primer ejemplo de un discurso cuyos signos no pueden designar solamente cosas, ya que hacen mucho más: ellos crean dobles sentidos específicos. Los términos de Foucault que describen su idea de polisemia también definen la ironía²²⁷.

La ironía posmoderna, en un acto engañoso, según Hutcheon, puede ser subversiva y a la vez autoritaria; incluir y excluir; abrir el texto a la interpretación u "oscurecerlo" en tanto se oculta en el discurso y requiere de "competencia lectora" para ser ubicada y decodificada, en una muestra de su inmenso poder. Tal funcionamiento también opera en la parodia, que "puede ser usada para satirizar la recepción o la creación de ciertos tipos de arte"²²⁸.

227. Linda Hutcheon. *Splitting images, Op. Cit.*, págs.10-11.

228. Linda Hutcheon. *A theory of parody, Op. Cit.*, pág. 16.

El ofrecimiento de ruptura de las formas convencionales de la escritura que posibilita la parodia, y que verificamos como una propuesta en Monsiváis, conformaría entonces un discurso carnavalesco, en palabras de Kristeva, que "quiebra las leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, y por ese movimiento es una contestación social y política"²²⁹. El discurso carnavalesco sería entonces el anti-discurso, que permite como señala Jesús Martín Barbero la hibridación e intercambio de los géneros y del autor, espacio "donde autor, lector y personajes intercambian constantemente de posición. Intercambio que es confusión entre relato y vida, entre lo que hace el actor y lo que le acontece al espectador, señal de identidad de una experiencia literaria que se mantiene abierta a las reacciones, deseos y motivaciones del público"²³⁰.

La hibridación de géneros que supone la parodia puede también articularse con la tradición de las contraliteraturas²³¹ o las llamadas literaturas de cordel, que permitían "la mezcla de

229. Alan Pauls. "Tres aproximaciones al concepto de parodia". En: *Lecturas críticas: revista de investigación y teoría literarias*. Buenos Aires. Año 1. No. 1, diciembre 1980, pág. 13.

230. Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona : Ediciones G. Gili, 1993, pág. 246.

231. Término utilizado por Bernard Mouralis. En: *Las contraliteraturas*. Buenos Aires : Librería El Ateneo Editorial, 1978, pág. 78.

suceso y tragedia, de fábula y milagro, de sátira y blasfemia”²³², operación no descabellada para un escritor como Monsiviáis, que invoca en su obra a los sistemas literarios procedentes de la tradición popular como serían en este caso las denominadas literaturas de cordel o *colportage* como se denominaban en Francia. La parodia sería a su vez también el resultado de la carnavalización de las formas, ya que en palabras de Bajtin:

[...] todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca están impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la rueda) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos²³³.

El crítico Affonso Romano de Sant’Anna también se detiene en el carácter “provocador” y multívoco de la parodia, antiguo efecto de lenguaje que se halla cada vez más presente en obras contemporáneas, y que descentra a los discursos homogéneos, lineales. Para Romano, la parodia es un efecto metalingüístico, cuya recepción está destinada a pocos, en tanto es un discurso que

232. Jesús Martín Barbero. *Op. Cit*, pág. 112.

233. Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona : Barral Editores, 1974, pág. 16.

contiene una alquimia de materiales estilísticos, que forman un código que sólo un “iniciado” puede decodificar:

Los conceptos de parodia, paráfrasis y estilización son relativos al lector. Esto es: dependen del receptor (...) Esto equivale a decir, en otros términos: estilización, paráfrasis y parodia (y la apropiación) son recursos percibidos por un lector informado. Es preciso poseer un repertorio de memoria cultural para decodificar los textos superpuestos²³⁴.

Como observamos en la cita anterior, la posición de Romano dista de los modelos que al concebir la ironía como fenómeno intratextual en contraposición a la intertextualidad de la parodia y, sobre la base de la condición de “escondarse en el texto” de la figuración irónica, asumen a la parodia como objeto fácil de recepción. Es evidente que Romano se refiere aquí a enunciados más complejos en la parodia, que aún poseyendo marcas visibles, intertextuales, pueden, al igual que en la ironía, pasar por alto para el lector no informado.

A esta competencia del lector requerida por el hipertexto alude también Castro Matellán, quien afirma que el texto paródico es recibido como tal, “sólo en la medida en que el lector (o espectador) reconoce o descubre a través de él ese segundo plano

234. Affonso Romano de Sant’Anna. *Paródia, paráfrase & Cía*. Sao Paulo: Editora Ática, 1985, pág. 26.

parodiado al que implícita o explícitamente hace referencia”²³⁵. En Monsiváis, no se comprueba tan fácilmente el aserto anterior, en la medida que su obra está aludiendo en forma permanente a géneros discursivos populares como la canción, dichos, comentarios simples de interlocutores cotidianos, lo que podría suponer una lectura no complicada. Pero a su vez, no resulta así en tanto la red de superposiciones visuales y escriturales requiere un lector avezado, o que por lo menos, ostente pericia en la lectura no secuencial del hipertexto, lo que supone de nuevo una especialización.

La parodia instala el conflicto, desacraliza una obra; desacralización que encontramos permanentemente en la obra del cronista mexicano. Romano aduce en este sentido:

Trabajamos con una noción de desvío. Consideramos que los juegos establecidos en las relaciones intra y extratextuales son desvíos mayores o menores en relación con un original. De este modo, la paráfrasis surge como un desvío mínimo, la estilización como un desvío tolerable y la parodia como un desvío total²³⁶.

Ironía y parodia, ambas convocan la participación del otro en la obra y así instan a un autor múltiple. Podemos decir que toda

235. Salvador Castro Matellán. *Op. Cit.*, pág. 183.

236. *Ibidem*, pág. 39.

parodia hace uso del acto irónico, más toda ironía no precisa de la parodia para su funcionamiento. Y aunque Jean Franco postule que la parodia se esconde en el texto, su carácter es más intertextual, posee casi siempre marcas más visibles que la ironía; la ironía provoca el acto paródico porque es el primer paso para la desacralización del texto original.

Al concebir la crónica periodística como el texto central, que experimenta “desvíos totales” en los aportes intra y extratextuales, en palabras del crítico citado anteriormente, Monsiváis construye un texto paródico, siempre en conflicto; conflicto que se instaura no sólo porque se produce un desvío en la concepción tradicional del género de la crónica, sino ante la confrontación del texto con su lector en tanto el autor presenta un palimpsesto que debe ser descubierto.

En este conflicto, la crónica se convierte en *pastiche*, efecto que, en palabras de Romano, constituye un universo lingüístico-ideológico, más cerca de una obra conceptual que de creación, lo que se aproxima a los textos de Monsiváis: más que simples crónicas, los textos realizan postulados, están articulados con posturas conceptuales, derivadas de ideologías, y proponen, en su forma de decir, lo que defienden. La ironía presente en estas

crónicas, su reelaboración lúdica, en palabras de Canclini, sería a su vez, un rasgo de las prácticas culturales modernas “en relación con los desafíos premodernos y con la industrialización de los campos simbólicos”²³⁷.

Como ejemplo de la reelaboración conceptual que realizan las crónicas de Monsiváis y que la acercan a la noción de pastiche que elabora Romano, se encuentra la recurrencia permanente que en *Los rituales del caos* se hace de la obra de Bajtin, en cuanto a la carnavalización de las formas y el lenguaje. La crónica es interrumpida por una acotación crítica, que nos revela el funcionamiento de un universo lingüístico-ideológico, universo que puede ser mostrado también desde la ironía, como la reflexión que supuestamente hace un fanático del fútbol, en una crónica ya citada: “Pero en este instante Juan Gustavo se siente acosado. ¿Qué pasa? ¿Efectivamente, como se dijo en el programa, esta multitud y por ende el país entero, ha mecanizado su proceso de carnavalización?”²³⁸.

A su vez, en el prólogo de este libro, Monsiváis se refiere al

237. Néstor García Canclini. *Op. Cit.*, pág. 108.

238. Ver “La hora del consumo de emociones. Vámonos al ángel”. En: *Los rituales del caos*, *Op. Cit.*, pág. 33.

“feroz desorden” de estas formas divertidas o grotescas que permiten los “carnavales previstos e imprevistos”, así como a los valores de la diversión en cuanto pertenecen al “lenguaje fluido de la anti-ideología, con lo cual nos anuncia el postulado teórico que acompaña todas las páginas de este libro: el carnaval. También teoriza en forma permanente sobre la tradición, el rol de los medios masivos, el comportamiento de las audiencias, no sólo en *Los rituales del caos*, sino en toda su obra. Sus textos no encarnan la crónica descriptiva y cronológica, más bien conforman una propuesta hipertextual e intertextual que articula creación y ensayo.

III. Trazados teóricos:

III.3. “¿Qué importa quien habla?” Todas las voces, ninguna voz: la disolución del sujeto

Como obra importante sobre las consideraciones sobre el autor, y antecesora a muchas que enumeraremos, se encuentra la *Estética de la Creación verbal*, de Mijail Bajtin. En el capítulo titulado “El problema el texto en la lingüística”, el crítico ruso aborda la descripción del texto escrito y oral, como dato primario de todas las disciplinas, y analiza la imagen del autor, que considera contradictoria. Para Bajtin, el autor puede ser una *representación*, en tanto que:

[...] la supuesta imagen del autor, a pesar de ser una imagen especial, diferente de las demás imágenes de una obra, es siempre una imagen que tiene un autor que la había creado. La imagen del narrador en primera persona, la imagen del protagonista en las obras de carácter autobiográfico (autobiografías, memorias, confesiones, diarios, etc.), personaje autobiográfico, héroe lírico. Todos ellos se miden y se determinan por su actitud frente al autor como persona real (siendo este objeto específico de representación), pero todas ellas son imágenes representadas que tienen un autor como principio puramente representativo²³⁹.

239. Mijail Bajtin. *Estética de la creación verbal*. México : Siglo XXI, 1997, págs. 300-301.

Aunque Bajtin atiende a las relaciones entre el autor del enunciado y el autor como persona real, aclara que el autor real está en su obra como una totalidad, pero "nunca puede formar parte" de ella. Asume el autor como un dramaturgo, "en el sentido de que cualquier discurso aparece en su obra distribuido entre las voces ajenas"²⁴⁰, formulando así su teoría de la polifonía o dialoguicidad del discurso.

También en su obra sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, el crítico ruso identifica las relaciones entre carnaval y desaparición del yo del Autor. Desde su óptica, el carnaval invita a la parodización de los sujetos y los géneros, e "ignora la distinción entre actores y espectadores"²⁴¹, al abolir en su catarsis las distinciones sociales, culturales y económicas, como condición para la fiesta participativa.

En esta discusión sobre el autor también participó Roland Barthes. Tal como hemos indicado líneas más arriba, en 1968 el crítico "certificaba" la muerte del autor bajo la premisa de que la escritura es la destrucción de toda voz y por tanto nunca se sabía a

240. *Ibidem*, pág. 301.

241. Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. Op. Cit.*, pág. 12.

ciencia cierta quién era el sujeto que hablaba detrás de las páginas; además la transformación de un relato en escritura y símbolo, en la medida en que no responde a la necesidad de actuar directamente sobre lo real, produce una ruptura donde ya se pierde el origen del texto y conlleva a su vez a la muerte del autor.

Al igual que Foucault, cuyo pensamiento examinaremos más adelante, es menester no confundir la persona, el sujeto real que escribe, con el autor; ataca así "la objetividad castrada del novelista realista"²⁴² contrastada con el juego con la realidad del surrealismo que gracias también a la creación de la escritura colectiva contribuyó a desacralizar el nombre del autor. Desde su óptica, el texto no tiene más origen que el mismo lenguaje, no se desplaza hacia ningún origen pues está escrito eternamente en el aquí y el ahora.

Escritura colectiva o suma de voces, Barthes también aborda a partir de esta revisión del autor la noción de intertextualidad toda vez que concibe que el texto sería el depositario de miles de textos:

242. Roland Barthes. *El susurro del lenguaje*, Op. Cit., pág. 67.

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. [...] el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras²⁴³.

Si recordamos a Genette en su teoría sobre la transtextualidad que él mismo vincula con la noción de intertextualidad, sabremos que la imitación es uno de los rasgos que identifica al hipertexto, que se obtendría de dos maneras: por transformación simple o directa o por imitación o transformación indirecta; a su vez la imitación también ha sido vinculada con la parodia, otro de los procedimientos intertextuales. De esta manera, la propuesta de Barthes se enlaza con otros teóricos que vieron en la intertextualidad el cruce de varias huellas de textos.

Para el crítico, la voz del autor "no es el auténtico lugar de la escritura"²⁴⁴ sino la lectura, lugar depositario de la mirada que es capaz de unir todas las huellas que constituyen el escrito, destino del diálogo de las escrituras múltiples; podemos deducir de esta frase que Barthes no busca la unidad del texto en su origen sino en

243. *Ibidem*, pág. 69.

244. *Ibidem*, pág. 70.

su destino final, la recepción por parte del lector. Al aludir a la intertextualidad, es más enfático aún:

La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las "fuentes", las "influencias" de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado²⁴⁵.

En su afán de demostrar el "aquí y ahora" del texto, Barthes enuncia una intertextualidad sin marcas y sin filiación; un texto sería el entretexto de otro pero lo que denomina Genette el hipotexto sería ilocalizable. No obstante, sugerimos que estas "marcas" en tanto no abandonan el texto y guían en algunos casos la apropiación por parte del lector continúan como señales de una escritura múltiple y su polifonía.

En un camino similar al de Foucault, para quien se debe distinguir entre el sujeto escritor y el autor, Barthes propone separar la escritura del origen y por tanto no perder de vista que el autor sólo aparece en su obra como "invitado" y no es más que un *yo* de papel, según sus propias palabras, "su vida ya no está en el origen de sus fábulas, sino que es una fábula concurrente con su

245. *Ibidem*, pág. 78.

obra; hay una reversión de la obra sobre la vida (y no al contrario); es la obra de Proust, de Genet, lo que permite leer su vida como un texto”²⁴⁶; papel activo de la escritura como texto que es capaz de “inventar” a su autor que en esta operación pierde su autoridad.

En 1969, Michel Foucault presenta una conferencia en la Sociedad Francesa de Filosofía, bajo el título de “¿Qué es un autor?”; explica previamente que su disertación ha sido concebida a modo de indagación y por tanto aclara que no ofrecerá hallazgos definitivos ni conclusiones en cuanto al tema. El filósofo francés se preguntaba entonces sobre los lugares donde se ejerce la “función autor” y aunque considera no esencial “constatar una vez más su desaparición”²⁴⁷ su discurso está orientado a enumerar las marcas de esta “ausencia”:

Tomo de Beckett la formulación del tema del que quisiera partir: “Qué importa quien habla, dijo alguien, qué importa quien habla”. En esta indiferencia, creo que hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea. Digo “ética” porque esta indiferencia no es tanto un rasgo que caracteriza la manera en que se habla o en que se escribe; es más bien una especie de regla inmanente, retomada sin cesar, nunca aplicada completamente, un principio que no marca la escritura como

246. *Ibidem*, pág. 79.

247. Michel Foucault. “¿Qué es un autor?”. En: *Dialéctica*. Nro. 16, 1984, pág. 51.

resultado sino que la domina como práctica. [...] En la escritura no se trata de la manifestación o la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto escritor no deja de desaparecer²⁴⁸.

Foucault habla de indiferencia y no de disolución aunque el movimiento que traza el lugar del autor conduzca a un espacio vacío u ocupado por la obra misma, según sus propias palabras. Más que postular que el autor no existe, cuando retoma la frase de Beckett alude a una indiferencia de atribución de la escritura inherente al autor como productor de transcurdisividad en virtud de las muchas voces anónimas, del murmullo que puebla su "propio" discurso. En la discusión que siguió al cierre de esta conferencia, el pensador fue aún más enfático a fin de dejar clara su posición: "yo no dije que el autor no existe; [...] el autor debe borrarse o ser borrado en beneficio de las formas propias del discurso"²⁴⁹. Como leemos en la cita, Foucault afirma que el autor "debe" ser borrado; por lo tanto, como ya hemos señalado, su formulación está en las esferas de lo posible y no de lo que efectivamente acontece.

Por otro lado, el filósofo insiste a lo largo de toda su disertación en la necesidad de distanciar el nombre propio y el

248. *Ibidem*, págs. 54-55.

249. *Ibidem*, pág. 78.

nombre de autor, ya que si bien tienen un nexo reconocido no significan lo mismo, ya que: "El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto tipo de discurso y su modo de ser singular"²⁵⁰; a su vez, diversos géneros están desprovistos de esta función, aún cuando sean discursos producidos por un signatario "real", tal como sucede con las cartas privadas, un menú o los graffitis; todos textos cuyo funcionamiento opera de manera muy diferente a la escritura de un sujeto al que pueda atribuírsele la función "autor".

Pareciera que la presencia del autor se muestra ambivalente o por lo menos no es inalterable ya que el "sujeto escritor no cesa de desaparecer"²⁵¹, estableciendo así los vínculos actuales de la escritura con la muerte, en contraposición con la tradición literaria, donde las palabras conjuraban la muerte, podrían postergarla –Sherezada o los relatos épicos que perpetuaban al héroe–, mientras que en la actualidad:

La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor. Vean a Flaubert, a Proust, a Kafka. Pero hay algo más: esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también

250. *Ibidem*, pág. 60.

251. *Ibidem*, pág. 55.

en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardidés que establece entre él y lo que escribe, **el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia**; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura²⁵².

El acto de la desaparición de las marcas de individualidad particular del escritor estaría a cargo del propio sujeto, pero ante tal evento Foucault advierte sobre la posibilidad de un simple trasvase de privilegios: el de sustituir el lugar sacrosanto del autor por la noción de obra y la de escritura; ambas impedirían la constatación de la muerte del autor.

Es necesario acotar que a la par de su revisión del estatuto del autor, Foucault, al elaborar su propuesta sobre la transdiscursividad, a la que ya hemos hecho mención, establece nexos con la noción de dialogía de Bajtin y la de intertextualidad de Kristeva toda vez que considera la existencia de ciertos autores que han funcionado como "fundadores de discursividad". Fundadores en la medida en que más allá de sus libros produjeron "la posibilidad y la formación de otros textos" y por tanto serían escrituras productoras de intertextualidad – Foucault se refiere a autores como Homero, Aristóteles o los Padres de la Iglesia-. No

252 . *Ibidem*, pág. 56. (Las negritas son nuestras)

obstante, desde nuestra óptica, a pesar de que su pensamiento busca cuestionar el autoritarismo de la figura del autor, la postulación de la existencia de los fundadores de la transdiscursividad retoma el autoritarismo que se quiere negar puesto que equivale a identificar a una elite del canon en contraposición a su aspiración teórica.

El análisis de Foucault nos permite observar cómo la función autor no se ha mantenido inalterable a lo largo de la historia, permutando significados de una época a otra; planteamiento ya realizado en *El orden del discurso*. Para él, la frase de Beckett de "Qué importa quien habla, dijo alguien, qué importa quien habla", revela una indiferencia, en la que habría que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea. Desde su óptica, si la función autor ha registrado estos cambios a lo largo de la historia sería también posible imaginar "una cultura en donde los discursos circularían y serían recibidos sin que nunca aparezca la función autor, se desarrollarían en el anonimato del murmullo"²⁵³; afirmación que revela que la desaparición del autor más que una constatación es una aspiración

253. *Ibidem*, pág. 73.

en su propuesta.

Para Deleuze-Guattari la noción de la desaparición del autor real, objetivo, está también ligada a la existencia de escrituras múltiples; la intertextualidad que es posible por el cruce de las diversas texturas que lo componen:

Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes, desde el momento que se atribuye el libro a un sujeto, se descuida ese trabajo de las materias y de la exterioridad de sus relaciones. [...] En un libro, como en todas las cosas, hay líneas de articulación o de segmentariedad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de destratificación²⁵⁴.

El libro sería una construcción maquínica, término que nos recuerda la formulación de Kristeva de que se debe concebir la literatura como máquina y no como "espejo", concepto que está a su vez ligado a la autonomía de la escritura que postula la crítica estructuralista. Toda vez que el libro es una máquina –sus partes son piezas independientes– no debe ser interpretado, "sólo se preguntará con qué funciona, con qué conexiones hace o no pasar intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la

254. Gilles Deleuze / Félix Guattari. *Rizoma (Introducción)*. Op. Cit., pág. 8.

suya. [...] Un libro sólo existe por lo exterior y en el exterior”²⁵⁵. Al igual que para Barthes, el origen y la filiación de una obra es irrelevante y proclaman la desvinculación absoluta entre literatura e ideología, en tanto una obra es sólo una composición.

Para Jacques Derrida también hay una imposibilidad de definir al autor, afirmación basada en el artificio que tal acepción encierra, pues el autor es difuso en tanto el discurso del yo constituye un simulacro; sería “supuestamente verdadero, en lugar de enunciar la verdad del relato en curso, simula y ‘os’ engaña fingiendo transformar punto por punto el imperfecto en presente, operación que sabe imposible”²⁵⁶; realizar esta operación sería quitarle dominio al discurso. El filósofo fragiliza la relación de atribución texto-autor cuando proclama la imposibilidad de “un nombre único, ni siquiera el del ser”²⁵⁷. La polifonía, las voces múltiples son la única posibilidad:

Ésta es la cuestión: la alianza de la palabra y del ser en una palabra única, en el nombre por fin propio. Ésta es la cuestión que se inscribe en la afirmación desarrollada de la *différance*. Esta cuestión descansa (sobre) cada uno de los

255. *Ibidem*, pág. 10.

256. Jacques Derrida. *La diseminación*, *Op. Cit.*, pág. 489.

257. Jacques Derrida. *La Différance*. En: *Tel Quel : teoría de conjunto*. Barcelona : Seix Barral, 1971, pág. 78.

miembros de esta frase: "El ser / habla / en todas partes y siempre / a través de / todas / las lenguas"²⁵⁸.

En el escritor Carlos Monsiváis, reconocemos esta "indiferencia" postulada por Foucault ante quien habla en la crónica, porque desplaza la autoría de los textos en forma permanente, a través del uso del "hipertexto". En el hipertexto, arguye Landow, se reconfigura la figura del autor al acercarla a la del lector y ello permite una escritura en colaboración²⁵⁹. No obstante, hay que acotar, tal como lo hemos advertido en líneas anteriores, tal reconfiguración del autor presente en la obra del cronista mexicano conlleva sus matices puesto que por un lado Monsiváis no renuncia en forma absoluta al lugar del autor y por otro, en su incorporación de otros saberes tanto del canon como de lo popular se escuchan voces alternas que si bien permiten la escritura en colaboración de la que habla Landow igualmente se generan en un lugar concreto de la enunciación y participan así de cierta autoridad. A su vez, insistimos en que en este intercambio de voces es posible escuchar las "voces subalternas", los sujetos excluidos a los que Monsiváis presta su voz, tal como postulan los estudios culturales y los teóricos de la postcolonialidad.

258. *Ibidem*, pág. 79.

259. George Landow. *Hipertexto*, pág. 116.

Tal indiferencia por parte del cronista en la autoría de los textos que ofrece al lector estaría también apoyada en la tradición de géneros masivos como el folletín, el cual interactúa con la obra de Monsiváis. En el folletín, la figura del escritor era difusa, ya que se confundía con los repartidores callejeros de los folletines. Según nos explica Barbero, el público lector creía que estos repartidores eran quienes escribían las novelas que vendían²⁶⁰, lo que evidencia el desplazamiento jerárquico del autor.

Como lo hemos señalado, el "hipertexto" nos permite realizar una lectura no lineal, "con una consecuente desjerarquización de los principios de autoridad textual"²⁶¹, con lo que volvemos a la frase de Beckett "qué importa quien habla", de la que parte Foucault para cuestionar la noción de autor. Tal cuestionamiento de la figura del autor construye un nuevo yo, el yo de la modernidad, donde el texto crea a su autor y a su lector, en una relación compleja de subjetividad y de conciencia, en palabras de Thiebaut²⁶².

Monsiváis parodia en forma permanente: al autor, a los

260. Jesús Martín Barbero. *Op. Cit.*, pág. 140.

261. Lourdes Sifontes. *Op. Cit.*, pág. 62.

262. Carlos Thiebaut. *Historia del nombrar*. Madrid : Visor, 1990, pág. 25.

personajes emblemáticos de la cultura urbana y al género, porque se admiten toda clase de cruces y disyunciones en él. El autor se parodia a sí mismo al circular en sus crónicas un intercambio permanente en la voz de quien escribe: un cronista, un periodista, un anunciador de televisión, o un pastor de la "tribu", según sus propias palabras.

III. Trazados teóricos:

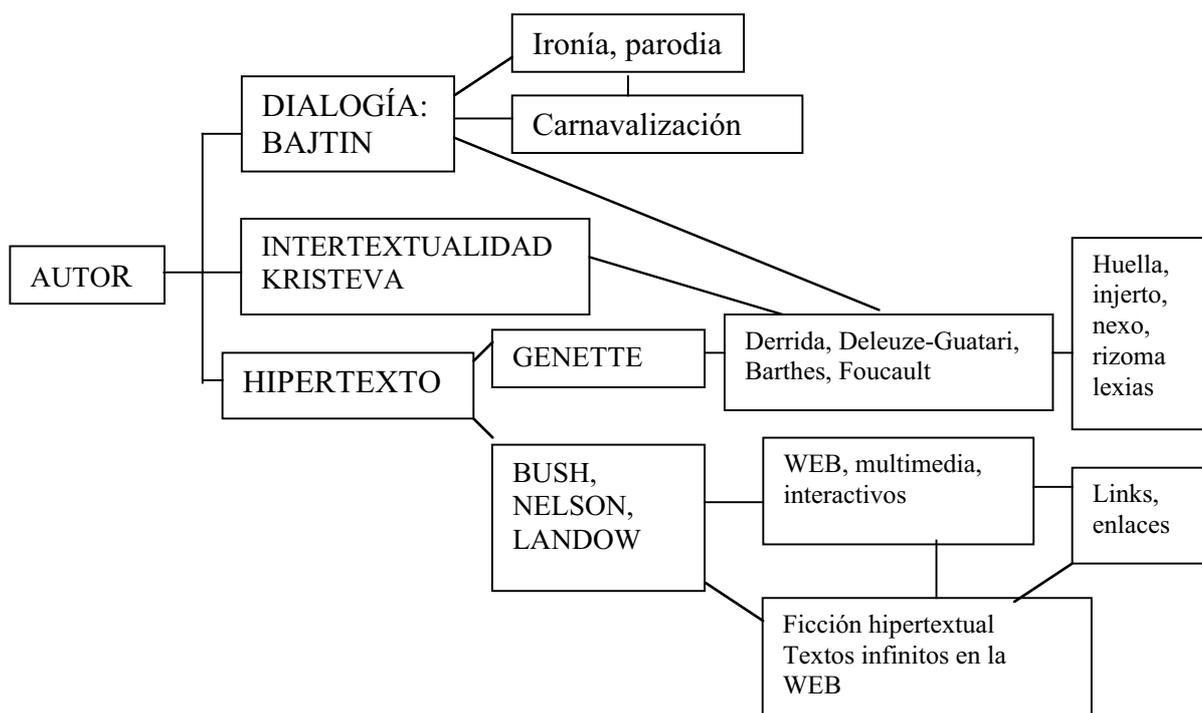
III.4. A modo de propuesta:

intertextualidad/interdiscursividad: intercambios simbólicos

Hemos intentado acercarnos en una forma ordenada al desarrollo del concepto de intertextualidad y a sus vínculos con otras nociones que se desprenden de su aplicación en el campo literario, tal como es la descripción de los términos de ironía, parodia y carnavalización. Nuestra intención ha sido en primer lugar dejar lo más claro posible el alcance de nuestra tesis, así algunas de las "raicillas" de este corpus rizomático que se inició en los primeros veinte años del siglo XX con las búsquedas del crítico de origen ruso Mijail Bajtin y su círculo, y que ha encontrado desarrollos muy recientes tanto en la teoría literaria como en los terrenos de la informática, concretamente en la llamada "red de red", el World Wide Web y en las aplicaciones multimedia.

Podríamos tomar en "préstamo" la jerga informática e imaginarnos la página WEB de la intertextualidad, cuyo "click" incesante nos llevaría a "links" cada vez más cercanos a nuestros

días. El esquema de nuestra WEB tal vez podría acercarse al siguiente:



Este ensayo de "rizoma" que acabamos de presentar daría lugar a diversos puntos de fuga; sus raicillas podrían ya no encontrarse jamás aunque provengan del mismo árbol-rizoma, que en nuestro caso es Bajtin. Nos detenemos entonces a mitad de camino y tomamos el concepto de intertextualidad de Kristeva en tanto alude al cruce de texto sin perderse aún por los caminos rizomáticos posteriores que en cualquier caso emplearemos cuando nos acerquemos al ámbito visual, para explicar así las posteriores resemantizaciones de este procedimiento.

La noción de hipertexto podría hacernos tropezar con una trasgresión terminológica, aunque hemos intentando demostrar aquí que el término hipertexto no está referido solamente a los materiales multimedia; lo hipertextual podemos hallarlo por un lado como aquello que rebasa los límites de un único texto, de un texto en singular, un discurso "original" – imposible para Bajtin- ahora "contaminado" por otros discursos; este acto estaría señalado por puntos de cruce, "links" o violaciones de registro. En segundo lugar, el hipertexto tal como lo define Genette, "toda relación que une un texto B (al que llamaré hipertexto) a un texto

anterior A (al que llamaré hipotexto)²⁶³, relación de copresencia que se vincula con la intertextualidad que definió Julia Kristeva; hipertexto ahora artefacto literario, si quisiéramos colocar límites entre la teoría crítica y la informática. Ambos conceptos se “contaminan”, se vuelven permeables uno al otro en el acto de invocación a lo que hasta entonces era ajeno o estaba disgregado en el interminable espacio de lo dicho y lo no dicho.

Hablamos así de la obra de Carlos Monsiváis, siempre en clave intertextual, interactuando o bien con otros textos, con otras voces, otros registros o con otros discursos como los referidos a lo visual -las fotografías, el juego tipográfico u otro tipo de imagen- e incluso lo auditivo -su inserción de canciones populares, como discurso que podemos “escuchar” al leer sus páginas. Sus crónicas pueden a la vez ser consideradas como “proto-hipertextos”, para emplear la terminología que Stuart Moulthrop utilizó para describir *La gramatología* de Jacques Derrida, susceptibles de ser convertidas en hipertexto informático, pues muchas ya poseen la organización fragmentaria que daría lugar a un texto enlazado con links. Carlos Monsiváis se nos presenta como un autor proto-hipertextual que dispone de una página WEB, la identificada con el

263. Gérard Genette. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Op. Cit., pág. 10.

nombre: www.monsivais.com; página no elaborada por él mismo pero de la que participa como show-man de la intelectualidad mexicana.

La intertextualidad a la que aludimos en nuestro caso particular de estudio, la obra de Carlos Monsiváis, sugiere intercambios simbólicos pues es la "herramienta" principal de esta "máquina" que reelabora la nación, lo mass-mediático o los excluidos de México. Discurso donde es posible leer al "otro", que es su vez el propio cronista enmascarado de no-autor. Y, finalmente, reconfiguración a través del hipertexto del género denominado crónica que actúa ahora como la "cámara-voyeur" que es capaz de registrar en un movimiento oblicuo las grietas de la modernidad en América Latina.