

# La metonimia en una crónica de Carlos Monsiváis. Hacia un periodismo democrático

SEBASTIAAN FABER  
*Oberlin College*

RESUMEN: Desde una perspectiva estilística, el autor analiza la técnica narrativa y la estructura de "Dios nunca muere", una crónica paradigmática en la obra de Carlos Monsiváis. De manera particular, se estudia la presencia constante de la metonimia y la sinécdoque en uno de los lenguajes cronísticos fundamentales de la literatura mexicana.

*ABSTRACT: From a stylistic stand point, the author analyzes the narrative technique in "Dios nunca muere", a paradigmatic chronic in Carlos Monsiváis' work. The constant presence of metonymy and synecdoche, in particular, is studied in one of the underlying chronistic languages in Mexican literature.*



## La metonimia en una crónica de Monsiváis. Hacia un periodismo democrático

### I. INTRODUCCIÓN

“PARA conocerme a mí mismo sólo he utilizado una técnica, la sospecha”, dijo Carlos Monsiváis a sus 28 años, y añadió: “Para conocer a los demás, siempre he recurrido al recelo. En última instancia, podría definir mi formación moral como la vieja necesidad de poner en tela de juicio ‘incluso el menor movimiento del dedo meñique’ ” (*Carlos* 15). Es un lema digno del mejor periodista. Monsiváis lo es; nunca ha abandonado las páginas del diario. Con su figura gigantesca ha logrado estirar el estrecho corpiño del periodismo mexicano. Estuvo en numerosos consejos de redacción; dirigió por muchos años el suplemento cultural de la revista *Siempre!*; es crítico, ensayista y “padrino” cultural —pero es sobre todo cronista—. Se puede decir sin exageración que incorpora la crónica mexicana contemporánea. Hace unos treinta años le relevó la estafeta a Salvador Novo y aún no parece dispuesto a soltarla.<sup>1</sup> Es más, tal es su dinamismo y tan ubicua y constante es su presencia en el mundo impreso, que se justifica analizar sus paradigmas discursivos.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Si Monsiváis se dedicó a la crónica, fue porque las otras opciones profesionales se le vedaron tempranamente: “Y mi carrera de atleta en el relevo de 4 x 400, se interrumpe cuando entrego la estafeta al miembro del equipo rival” (*Carlos* 16).

<sup>2</sup> Quisiera dar las gracias a Will Corral por los generosos consejos que ayudaron a mejorar una primera versión de este ensayo.

Aquí me acercaré a Monsiváis desde un ángulo estilístico, en un intento de entender la tensión entre estilo y género que caracteriza sus textos cronísticos. Después de una breve introducción a ese género y los problemas que plantea, analizaré detalladamente el estilo y la estructura de “Dios nunca muere”, una crónica paradigmática de Monsiváis sobre el eclipse de 1970. Como en otras, en “Dios nunca muere” Monsiváis se sirve de un estilo y de unas técnicas narrativas que podrían denominarse neobarrocas y con las que se sale de lleno del molde periodístico. Curiosamente, y al contrario de autores neobarrocos como Lezama Lima y Carpentier, sus libertades estilísticas no parecen afectar la referencialidad periodística del texto. A pesar del lenguaje artístico y del uso de técnicas novelísticas, el lector que lee una crónica de Monsiváis no duda de su veracidad. Me propongo investigar concretamente si uno de los factores que causan ese efecto referencial de un texto que por lo demás parece ser ficticio, puede ser la predominancia en el lenguaje figurado de la metonimia y la sinécdoque —dos tropos que, comparados con la metáfora, tienen mayor conexión con la realidad inmediata. De hecho, espero demostrar que la metonimia informa no sólo la percepción (y por tanto el lenguaje) de Monsiváis, sino también la estructura, la temática y la ideología de su mundo cronístico. Como veremos, es sólo en la última etapa del análisis —la de la interpretación— que la metonimia cede a la metáfora. Y es sólo en esta fase que Monsiváis entra de lleno al campo literario.

## II. CRÓNICA: GÉNERO CIERTO<sup>3</sup>

La crónica es un género híbrido que se posiciona entre el periodismo y la ficción; apenas se ha estudiado con detenimiento y sólo

<sup>3</sup> A falta de mejor denominación para el género de textos que en inglés suele llamarse sencillamente *non-fiction*, y dada la polivalencia de vocablos como

recientemente empieza a tomarse en serio.<sup>4</sup> Como su hermano gemelo, el *New Journalist* anglosajón, el cronista parte de una pérdida de fe en la supuesta objetividad del periodismo convencional; de hecho, Monsiváis se viene burlando de ese periodismo con una tenacidad semanal en su columna “¡Por mi madre, Bohemios!”, que ahora aparece en *La Jornada*. El cronista decide prescindir del tono periodístico “transparente” y explota todos los recursos que el lenguaje le ofrece, incluidos los literarios —o como dice Tom Wolfe: “anything to avoid coming on like the usual non-fiction narrator, with a hush in my voice, like a radio announcer at a tennis match”— (17). Por consiguiente, el género puede ser problemático, tanto para los estudiosos literarios como para el lector. Éste se ve confrontado en las páginas del periódico con un texto que, por su forma, parece ficticio pero no lo es. Aquéllos, acostumbrados a igualar “literatura” con “ficción”, de repente se encuentran con la obligación de hacer una distinción teórica entre realidad e invención —diferencia que por lo general han ignorado.<sup>5</sup> En la narratología, por ejemplo, es sólo recientemente que los estudiosos han empezado a preguntarse si y cómo se puede

“verdad”, “verdadero” y “verídico”, tal vez sea más exacto coincidir en el término “género cierto”. Esta denominación se acerca a la versión española del libro de Genette *Ficción y dicción*, que es la culminación del ensayo de este crítico citado en el presente trabajo. En *Ficción y dicción* se distingue entre “relato cierto” y “relato ficticio”, división que se puede extender sin mayor riesgo a la noción de género que he empleado aquí.

<sup>4</sup> El propio Monsiváis se queja, en un artículo de 1987, del lugar marginal de la crónica en la historiografía literaria (“De la Santa Doctrina” 753). Esta laguna la han empezado a llenar estudios recientes como el de Linda Egan, “Lo marginal en el centro: las crónicas de Carlos Monsiváis”. Santa Bárbara, University of California, 1993 [tesis inédita].

<sup>5</sup> Para la crónica, su hibridez ha resultado, por ahora, en un estatus relativamente bajo en comparación con la ficción. “¿Quién hace periodismo pudiendo escribir cuentos y novelas?” se pregunta Monsiváis, voceando la opinión generalizada (“De la Santa Doctrina” 770).

explicar la diferencia teóricamente (véase Cohn, Genette y Prince).

Para el lingüista John Searle no hay característica textual que distinga la ficción de la verdad, puesto que el autor de ficción *finje* contar una historia real (325). Según Genette y Prince, sin embargo, existen señales textuales que dan una indicación de la veracidad de un texto determinado. La presencia de escenas y diálogos transcritos en extensión y en detalle, por ejemplo —por no mencionar la transcripción *verbatim* de los pensamientos ajenos— suelen transgredir la verosimilitud de un texto narrativo que pretende ser veraz. El autor que se sirve de estas técnicas, dice Genette, “communicates to the reader an impression of ‘fictionalization’ ” (761). Ahora bien, aunque parece que en el caso del nuevo periodismo la ruptura fue más radical que en el de la crónica mexicana —que a fin de cuentas entronca con una larga tradición cronística que remonta hasta la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo—, la crónica y el *New Journalism* rompen con estas convenciones. El propio Tom Wolfe, que después se convertiría en el máximo representante del fenómeno, ha confesado que, al leer por vez primera un artículo escrito en el nuevo estilo, se indignó: “*What the hell is going on?* [...] My instinctive, defensive reaction was that the man had piped it, as the saying went [...] Christ, maybe he made up whole scenes, the unscrupulous geek” (11).

Como indican Genette y Cohn, la esencial diferencia narratológica entre ficción y género cierto —aparte de las características formales que, como se ve, pueden ser transgredidas— estriba en la relación entre autor y narrador. En la ficción, éste siempre puede ser una *persona* de aquél; en el periodismo y la historiografía, en cambio, el autor se responsabiliza sin más por lo que afirma su narrador. De rigor, no se le puede enjuiciar al autor de ficción por lo que dice su narrador, mientras que se puede obligar al periodista a corroborar lo que afirma. En el periodismo y la historiografía

fía, toda información que normalmente estaría fuera del alcance del autor del texto debe justificar la información que dice tener. De ahí el aparato “perigráfico” (notas, prefacios, apéndices) que mediatiza “between the narrative text itself and its extratextual documentary base” (Cohn 782).

Aunque suele sustentar su narrativa con referencias a la actualidad noticiosa y con datos de tipo sociológico o estadístico, el cronista por regla general no proporciona una justificación tan rigurosa. Con todo, mantiene la autoridad narrativa que hace que su público le crea. ¿De dónde proviene esa autoridad? Linda Egan identifica tres fuentes: primero, el “contrato extratextual ‘firmado’ por el autor y manifestado en los títulos, las portadas de los libros, las fechas anotadas y los prólogos que prometen que los textos están hechos de hechos”; segundo, la “credibilidad” del autor, que es reforzada por su tono autocrítico y de su eficacia narrativa; y tercero, “la visibilidad del referente real y la técnica que puede transparentar o esconder este referente”. Según Egan, esta técnica consiste en el hábil empleo de la voz narrativa y del punto de vista: “la subjetividad del reportero hecha patente y la focalización desde donde elija montar su recreación de los sucesos, datos y personajes” (“Descronicamiento” 156). A estas explicaciones, con las que concuerdo, quisiera añadir una posible explicación estilística, partiendo de la distinción entre la metáfora y la metonimia. Pero pasemos primero a la crónica que nos ocupa aquí.

### III. “DIOS NUNCA MUERE”

Arriba del título “Dios nunca muere” aparece la fecha “7 de marzo de 1970”; debajo de él leemos “[crónica de un eclipse]”. La crónica figura como el sexto de los veinte textos fechados que componen *Días de guardar*. Los preceden dieciséis páginas de fo-

tos con imágenes del movimiento estudiantil y de jóvenes vestidos a la moda de los sesentas de la Revolución Mexicana, de políticos y de unos músicos devotos. Entre los textos con fecha exacta se intercalan textos más breves, fechados globalmente por el año en que fueron escritos, y que van desde 1965 hasta 1970. Parece odioso listar todas estas señales paratextuales, pero indican el modo de lectura; todas apuntan en la dirección del género cierto. Faltan indicaciones como “cuento” y “novela”; tampoco aparece el aviso consabido que “toda semejanza entre los personajes y acontecimientos descritos es casual y no intencionada”. Los lectores que abrimos el libro estaremos dispuestos a creer al autor a menos que se muestre indigno de nuestra fe.

“Dios nunca muere” consta de quince secciones subtituladas. La primera, “La columna de fuego”, ya es problemática: “El Observador resiente el paisaje. Si pudiese descifrar los mensajes que la Naturaleza disemina o esconde, no estaría redactando —con ese tecleo dubitativo de las consignaciones mentales— la crónica de un eclipse que aún no sabe si logrará asir, si conseguirá describir en forma mínima” (“Dios” 91). Por lo pronto, el lector resiente al narrador, pues le cuesta descifrar sus mensajes. Quien no esté acostumbrado a Monsiváis reaccionará como Tom Wolfe: “*What the hell is going on?*” Y en efecto, ¿qué diablos ocurre? En primer lugar, se nos presenta un personaje principal, llamado el Observador. La continuación de la lectura confirma lo que su nombre, tan genérico, parece indicar: se trata del mismo narrador, que prefiere referirse a sí mismo en tercera persona.<sup>6</sup> La distancia que así establece entre dos *personas* de sí mismo tal vez refleje la distancia

<sup>6</sup> La clave de que el narrador y el Observador son la misma persona se da en un paréntesis: “y el Observador (que intenta honrar su autodesignación a cada párrafo)” (93-4). Si el nombre de Observador es una autodesignación, podemos inferir que es el narrador quien así se ha autodesignado.



temporal entre el momento vivido y el de la redacción; en todo caso, el recurso hace que el texto oscile entre lo auto y heterodiegético.<sup>7</sup> Por otra parte, si la identificación entre protagonista y narrador sólo puede ser parcial, al narrador sí lo podemos igualar al autor, puesto que se trata de un texto no ficticio.

El empleo de la tercera persona en una narración autobiográfica produce aquí cuatro efectos principales: 1) El narrador se impersonaliza, lo cual facilita la identificación con él por parte del lector (se reduce a una *función* —observar— que puede ser desempeñada por cualquiera). Como explica David Lodge, implica “that if we had been ‘there’ instead we would have seen what he saw” (116). 2) El autor establece una distancia para consigo mismo, una distancia que casi automáticamente invoca la autoironía. Permite, así, la confesión —y “Dios nunca muere” tiene un tono marcadamente confesional— sin deslizarse hacia lo patético o solemne.<sup>8</sup> 3) Se parodia la costumbre del periodista de referirse a sí mismo en tercera persona (“Su reportero fue informado que...”) o, metonímicamente, con el nombre del periódico (“El presidente declaró a *La Voz...*”). 4) Irónicamente, el título de “Observador” contrasta con la obvia *incapacidad* del Observador —revelada a lo largo del texto— de observar objetivamente las cosas que se le presentan.

<sup>7</sup> Una narración *autodiegética* es contada por el propio protagonista de la historia (y se diferencia de la narración *homodiegética*, contada por un personaje que, no siendo el protagonista, sí habita el mundo ficticio); una narración *heterodiegética*, en cambio, es contada por un narrador que se encuentra fuera del mundo narrativo (ver Gérard Genette, *Narrative Discourse* [Ithaca: Cornell U.P., 1980]; citado por Lanser [158]). Aunque técnicamente, el narrador de este texto no es parte del mundo narrativo, sí lo es si lo identificamos con el Observador.

<sup>8</sup> Monsiviáis es enemigo declarado de toda solemnidad. Cuando joven, aprendió de los Hermanos Marx “que la seriedad es un robo y que el orden aparente, al verse subvertido, manifiesta su pudibunda ridiculez” (*Carlos* 52).

El narrador, por su parte, no sólo se burla del Observador, sino que también hace comentarios del tipo que Cohn llama “normative” o “nonmimetic sentences” (798).<sup>9</sup> Son éstas las oraciones que pueden atribuirse sin más al autor. Cuando, por ejemplo, dice “Con mucho, la gente más interesante es la de la Onda” (101) o “Acapulco y Vallarta se han contaminado hasta lo indecible, hasta lo indeseable” (94), está hablando en serio y dirigiéndose directamente al lector. Éste, a su vez, recibe el comentario, como dice Cohn, “with the qualified credence one grants to the opinions of an individual speaker” (798).

Otros comentarios de dudoso estatus mimético son los autorreferenciales o metatextuales, que también abundan en esta crónica. En realidad, no se trata tanto de una crónica sobre el eclipse como de una crónica *sobre (la imposibilidad de) escribir una crónica* sobre el eclipse. Cada tanto el narrador interrumpe su narración para corregirse, contradecirse o declararse incompetente, como en el primer pasaje citado arriba, donde el narrador, asediado por las dudas, se pone a teclear dubitativamente “la crónica de un eclipse que aún no sabe si logrará asir, si conseguirá describir en forma mínima”. De este modo, se rompe la ilusión —propia del periodismo— de que el periodista pueda describir la realidad que observa de una forma transparente y objetiva. Para Monsiváis la realidad es, en principio, inmune al conocimiento. Es “ese caos que sus ojos absorben y a lo que no sabe si designar como realidad aunque las apariencias sean dolorosas en esta su verdad poco romántica” (97). Siendo el autor de la crónica también el protagonista, casi todo pasaje en el que figura adquiere una dimensión metacronística.

<sup>9</sup> Cohn distingue entre dos estratos de lenguaje ficcional: “mimetic sentences, which create the image of the fictive world —its events, characters, and objects; and nonmimetic sentences, which create nothing more or less than the image of the narrator’s mind” (798). Mientras aquéllos son considerados objetivos, éstos son subjetivos.

ca: “El Observador registra la perdurabilidad de la Gran Familia Nacional” (92); “El Observador experimenta una leve decepción” (97); “El Observador no cree en la Onda, no entiende la Onda sino como un problema que él soluciona con teorías, no con actitudes” (104); “Cuando uno consagra el dilema existencial *azotarse* o *alivianarse*, puede ser maniqueo [...], pero, por lo menos, encoimia como disyuntiva posible las actitudes vitales [...] *Por lo menos*. El atenuante existe para evitar un rendimiento absoluto” (105).

Una tercera categoría de pasajes no siempre miméticos la componen las referencias intertextuales. Las hay explícitas, entre comillas o itálicas y con mención de la fuente, como las citas de José Lezama Lima (95); implícitas, entre comillas, en itálicas o en tipografía normal pero sin mencionar la fuente, como el aviso oficial contra los peligros del eclipse (107), la cita de Octavio Paz (“*En lo alto de la pirámide, los muchachos fuman marihuana*” [101]) y las parodias bíblicas: “y quemaron mostaza o marihuana y la tierra estaba desordenada y vacía y compraron la prensa underground” (102); y por último hay alusiones más indirectas todavía, como la frase “Los murmullos:” (99), que nos remite al *Pedro Páramo* de Juan Rufo. Varias veces, la cita intertextual adquiere la forma del montaje o *collage*: es insertada directamente en el discurso del narrador, interrumpiéndolo, como la canción que escucha el Observador:

un grupo de *cuates de la colonia* [...] inventa una fogata y se prepara.

*Yo te iba a querer [...]*

Cantan con voces desafinadas, [...] como cumpliendo la encomienda de una edad que viven y que no habitan.

*pero me arrepentí. La luna me miró*

A su lado se escucha *Let It Bleed* en un tocadiscos de pilas [...] y yo la comprendí. *Me dijo que tu amor* (99)

La inserción del aviso oficial contra los peligros de mirar el eclipse sin protección (107) tiene un efecto paródico; la yuxtaposición del discurso gubernamental con el lenguaje de la Onda que emplean el narrador y sus personajes se convierte en una burla de las autoridades.

#### IV. LOS TROPOS

No hay acuerdo teórico sobre las definiciones y la jerarquía de la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. Según Roman Jakobson, la metáfora y la metonimia representan dos mecanismos básicos del lenguaje, que se pueden visualizar como dos ejes. Un eje paradigmático, que representa la *selección* (metáfora) y otro sintagmático que representa la *combinación* (metonimia). Los dos procesos se realizan en distintos niveles del lenguaje. La metáfora, según Jakobson, consiste en la sustitución de una palabra por otra *similar* (“perlas” por “dientes”). La metonimia, por otro lado, se define como la sustitución de una palabra por otra *contigua*, es decir por una palabra con la cual comparte un mismo contexto semántico, como cuando se usa el nombre del autor para referirse a una obra escrita por él (“Estoy leyendo a Borges”). Para Jakobson, la sinécdoque, en que se sustituye la parte por el todo o viceversa (“cabeza” por “persona”), es una subcategoría de la metonimia. David Lodge sigue este esquema y explica cómo puede aplicarse al cine y a textos de diferentes géneros. Hugh Bredin, en cambio, separa la sinécdoque de la metonimia, definiendo la sinécdoque como la sustitución de una palabra por otra que mantiene una *relación estructural* con ella (“vela” por “barco”), y la metonimia como la sustitución de una palabra por otra que mantiene una *relación sencilla* con ella (por ejemplo: causa-efecto; recipiente-contenido; autor-obra). La metáfora, por último, consiste para Bredin en la sustitución de una palabra por otra con la que mantiene una relación de *dependencia*: las dos tienen un aspecto en

común, pero el lector tiene que *deducir* ese aspecto. Según Bredin, la metáfora “*creates the relation between its objects, while metonymy presupposes that relation*” (57).

El sistema binario de Jakobson ha sido cuestionado más de una vez. Hay críticos, como Hayden White, que prefieren un esquema con cuatro polos en vez de dos, basado en la ironía, la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. Estos cuatro “tropos maestros”, según White, representan sendos modos de conocimiento (31-38). Aunque aprovecharé la conexión que establece White entre tropo y modo de conocer, creo, sin embargo, que para el presente estudio la distinción de Jakobson será más útil. Según el lingüista, el esquema bipolar que propone nos permite caracterizar géneros, épocas y corrientes artísticas como predominantemente metonímicos o esencialmente metafóricos. Así, mientras que la poesía se apoya en la metáfora, la prosa realista parte de la metonimia. De la misma manera, el romanticismo y el surrealismo son típicamente metafóricos, al contrario del naturalismo, que es metonímico.

Volviendo a Monsiváis, está claro que su lenguaje, de por sí, desafía a cualquier descripción o intento de clasificación. No sólo es sumamente trópico o figurado; además se trata en la mayoría de los casos de tropos originales. Rara vez el cronista nombra las cosas por su nombre; casi siempre se aproxima a ellas de una forma oblicua, circunscribiéndolas, parafraseándolas, aludiendo a ellas. Además, combina un estilo caracterizado por una abrumadora abundancia de adjetivos, asíndetons y prolijas proliferaciones de toda índole, con una gran precisión en su elección de las palabras que las componen. Es indudable que la intensa combinación de calidad y cantidad enriquece la experiencia de la lectura; pero también la dificulta.

Como observa Lodge, toda caracterización de un estilo con base en la distinción metonimia / metáfora es relativa, puesto que

los dos tropos se dan en todo discurso (103). Sólo se puede hablar de un estilo “metonímico” o “metáforico” en términos de predominancia (111). Ahora bien, aquí sugiero que uno de los rasgos del “sello personal” que Monsiváis imprime en todos sus textos, consiste precisamente en la predominancia del modo metonímico y del sinécdoquico. Arguyo, en otras palabras, que la mayoría de sus tropos parten del *contexto mismo* de la acción. Mientras que los dos elementos de una metáfora, por definición, tienen que pertenecer a dos esferas de pensamiento distintas, los elementos de la metonimia suelen compartir la misma esfera semántica, y los de la sinécdoque incluso el mismo “cuerpo físico” (entendido en un sentido estructural amplio). En última instancia, la distinción se reduce a la distancia entre un elemento y otro; y esa distancia la determina el contexto. Así se explica la existencia de metáforas metonímicas y metonimias metafóricas. Si una descripción de una escena situada en una cocina de un restaurante incluyera la frase “el cocinero es un buen sartén”, se estaría empleando una metáfora. Pero, contextualmente, el tenor y el vehículo son tan cercanos (la presencia de un sartén en esta cocina no es ilógica) que el tropo raya en la metonimia. Las metáforas características del surrealismo, por otro lado, suelen juntar dos elementos semánticamente tan distanciados (como una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección) que le cuesta al lector encontrar lo que puedan tener en común.

Lodge, elaborando los comentarios de Jakobson sobre la diferencia entre el carácter metonímico de la prosa realista y la índole metafórica de la poesía lírica, llega a la conclusión de que cuanto más metonímico sea el estilo de un texto, más “real” le parece al lector su contenido. La metonimia, entonces, crea una *ilusión de realismo*. La metáfora, en cambio, es al menos en potencia, más violenta que la metonimia y la sinécdoque; de ahí su mayor fuerza expresiva. Aquéllas, a su vez, son más respetuosas del contexto

semántico. Los discursos en que predomine lo metonímico y sinécdoquico, por tanto, tendrán un efecto más “real” que los discursos principalmente metafóricos.

Veamos entonces “Dios nunca muere”. Por razones de espacio me limitaré aquí a la disección de sólo algunos fragmentos. Empecemos con la tercera oración del texto: “La moda, imperiosa, ha decretado una Fiebre del Oro Ensombrecible” (91). La personificación de “la moda” se produce mediante la sustitución metonímica de “moda” por “la gente que impone la moda”. La estructura del concepto “Fiebre de Oro Ensombrecible” es más complicada. Se trata de, simultáneamente, un juego de palabras oximorónico (por el contraste entre el oro y el neologismo “ensombrecible”), un comentario irónico (por las mayúsculas) y una conexión metafórica entre dos épocas históricas distintas: los años de la fiebre del oro y el México de los años setenta. Creo, sin embargo, que el tenor y vehículo se encuentran lo bastante cercanos para hablar de una metáfora metonímica; ambos pertenecen a un solo campo semántico que abarca México, el pasado precolombino, el culto al sol y la presencia del oro que despertó la febril codicia de los conquistadores. Saltando una oración llegamos al siguiente pasaje: “Ya desde días anteriores se desbordó la tumultuosa estampida, la violenta caravana de luces altas y caballos de fuerza que advierte en Oaxaca el happening de la temporada, a la altura del mejor show de la televisión” (91). Aquí Monsiváis describe la multitud de personas que viajan desde todas partes del país a Oaxaca para ver el eclipse. Pero en vez de referirse directamente al fenómeno, usa dos tropos distintos que lo evocan: “tumultuosa estampida” y “violenta caravana de luces altas y caballos de fuerza”. De rigor, “tumultuosa estampida” y “violenta caravana” son metáforas. De nuevo vemos, sin embargo, cómo éstas quedan metonimizadas por sus conexiones con el contexto. La “estampida” está semánticamente ligada al contexto rural en que se sitúa la acción. La cara-

vana, por su parte, es atraída al contexto por las caracterizaciones que la siguen: “de luces altas y caballos de fuerza” —sinécdoque y metonimia que designan “coches”—. Así también la palabra “happening”, aunque usada en sentido figurado, forma parte del contexto de la época. El “show de la televisión”, por otro lado, será contextualizado en el pasaje que sigue: “Idealmente, el polvo de la carretera se asienta a manera de maquillaje sobre rostros convulsos, se inmoviliza sobre los cofres despintados, sobre las voces con que se estimula a los nobles automóviles que conocieron su auge en los años sin problema de estacionamiento/” (91). La potencia disruptiva del metafórico “show” —que parece un elemento semánticamente ajeno al contexto— se neutraliza de inmediato. A través del concepto de “maquillaje” (que procede del mismo campo semántico), “show” se relaciona con el polvo de la carretera, con lo cual regresamos al nivel referencial de la realidad palpable. Nos mantenemos en ese nivel referencial durante las siguientes dos frases, que representan sendos *close-ups* sinécdoquicos: “sobre rostros convulsos, se inmoviliza sobre los cofres despintados”. Sin embargo, el tercer elemento de esta figura sintáctica tripartita nos lanza de nuevo al espacio de los tropos; el polvo se inmoviliza “sobre las voces”. Esta es una metonimia clásica: “voz” por “persona a la que pertenece”. Pero como en los ejemplos anteriores, Monsiváis no se detiene en la simple metonimia. La aprovecha para proseguir la asociación; las “voces” sirven para estimular “a los nobles automóviles”. Sólo ahora nombra los coches, después de haberlos evocado indirectamente a través de la cadena metonímica de “caravana”, “luces altas”, “caballos de fuerza” y “cofres despintados”. Y de nuevo se sale del lenguaje referencial con el adjetivo “nobles” que, en combinación con la aparentemente sencilla metonimia “caballos de fuerza”, ahora empieza a evocar la imagen de una carrera ecuestre. Esta imagen es rematada y confirmada en las dos frases que el autor destaca tipográficamente como si se tratara de versos:



el polvo recae sobre la decisión de llegar primero,  
la polvosa enmohecida decisión de llegar primero (91).

Como hemos visto, Monsiváis lleva al lector por vericuetos aparentemente metafóricos, pero siempre para en la metonimia, a través de la cual reencuentra el camino a la realidad referencial. Saltamos ahora tres páginas adelante. Monsiváis describe el tipo de gente que frecuenta Puerto Escondido. Cito el pasaje entero:

Puerto Escondido es uno de los sitios más difundidos del turismo underground, de esa corriente que se inicia en el aventón, prosigue en camiones de segunda junto a pollos y monólogos sobre los pecados de provincia, se instala en camionetas agonizantes, aprende el sentido del tiempo en la parte trasera de los camiones de carga, se extasía en los mercados adquiriendo manufactura indígena, acude a las chozas donde siempre queda un poco de cafecito ¿no gusta? [...] Como Yelapa en Jalisco, como Huautla y Puerto Ángel, Puerto Escondido es el Edén posible: aquí todavía no hay manadas de American Airlines, ni ocasos que manche una risa blasfema del maitre al celebrar la ebriedad del cliente (94).

Este párrafo, como el que lo sigue, es muy característico del estilo metonímico de Monsiváis. Empieza con una metonimia relativamente convencional que abstrae un ente concreto (“turismo underground” por “los turistas fuera del turismo de masas”), pasando a otra que la continúa (“corriente” por “turistas”). A continuación, sin embargo, se vuelca en un chorro de detalles contiguos en el que lo concreto y lo abstracto se mezclan: “el aventón”, “camiones de segunda”, “pollos y monólogos”, “camionetas agonizantes”, etcétera. Es una secuencia de *close-ups* que, metonímicamente, representan el típico trayecto de un joven *hippy* que viaja a Oaxaca. De la misma forma, en la evocación de las

muchedumbres de turistas norteamericanos como “manadas de American Airlines”, la metáfora “manadas” es metonimizada por la contigüidad de los “American Airlines”. Así también el verbo metafórico “manchar” de la frase siguiente no impide que la imagen en su totalidad (ocasos, risa, maitre, cliente ebrio) sea metonímica.

La estrategia perceptiva de Monsiváis, reitero, es predominantemente metonímica y sinecdóquica. Su mirada es o bien la del *close-up*, de la evocación de los detalles; o bien, la mirada desviada o bizca, que no se fija en el centro sino en la periferia, en lo circundante. Así, al describir el pasaje por transbordador que lo lleva a través del Río Verde, el autor nos presenta metonímicamente con una de sus asociaciones mentales: “Antes de que broten las fijaciones del Observador y su legado visual desentierre cocodrilos somnolientos, nativos en trance de perder una pierna y el gesto valeroso de un hombre en taparrabos apoyado en una liana, la vida ribereña se le ofrece, realista, como un haz de impresiones fijas: más que cinematográfica, la miseria es atemporal” (93). Mediante tres imágenes ya de por sí oblicuas (no simplemente cocodrilos, sino cocodrilos somnolientos; no sólo nativos sino nativos en trance de perder una vida; y no un hombre en taparrabos sino su “gesto valeroso”) y el adjetivo “cinematográfica”, evoca a Johnny Weissmuller en el papel de Tarzán, sin nunca nombrarlo directamente. No olvidemos que todo esto sirve para describir una asociación mental que ni siquiera llega a realizarse; es *antes de que broten* estas fijaciones que la vida ribereña se le ofrece al Observador. Si desviaciones de este tipo no rompen con el efecto referencial del texto, es porque se presentan como la reacción del Observador ante la realidad. Están, en otras palabras, mimeticamente justificadas.

V. METONIMIA, SINÉCDOQUE Y METÁFORA  
EN DIFERENTES NIVELES TEXTUALES

Vista la predominancia del modo metonímico en el nivel de la frase, conviene indagar hasta qué punto este modo de conocimiento se extiende por los otros niveles del texto. En un nivel formal / estructural, "Dios nunca muere" tiene la apariencia de un montaje. Está compuesto de escenas relativamente independientes, separadas por subtítulos que, al interrumpir la continuidad del discurso, equivalen al *black-out* fílmico. Jakobson identifica la técnica cinematográfica del montaje como un procedimiento metafórico, pero Lodge matiza esta afirmación. Según él, lo que determina el carácter metonímico o metafórico del montaje es, como en el lenguaje, la relación entre los elementos que lo componen (85). Ya que, en esta crónica, los elementos yuxtapuestos en montaje comparten un mismo contexto, puede decirse que en el nivel estructural Monsiváis es tan metonímico como en el de la frase. Si, en el pasaje de Tarzán, utiliza varios detalles metonímicos para designar un significado que nunca aparece, los quince capítulos de "Dios nunca muere" apuntan igualmente hacia un significado que sigue ausente. La yuxtaposición e inserción de elementos ajenos al discurso principal inicia un proceso dialógico que, como observó Bajtín, puede llevar a la parodia (259-421). En la crónica que estudiamos aquí, ese efecto paródico se da —como ya se ha señalado arriba— con la inserción del aviso oficial contra los peligros de mirar el eclipse sin protección, y también con la interferencia bíblica en el discurso del narrador. En el nivel de la narración, cabe señalar que el Observador es una sinécdoque (*pars pro toto*) del narrador y, por consiguiente, del autor. En el nivel temático, por otro lado, Carlos Monsiváis también se muestra metonímico. No describe tanto el eclipse como cuanto le rodea. Su actitud y su mirada son centrífugas: siempre buscan el margen.

Del Distrito Federal, va a Oaxaca, y en Oaxaca no va a Miahuatlán, que “albergará a toda la nación, al todo México que acecha a cualquier hora la oportunidad de sentirse íntegro, sin deserciones” (93), sino que se desvía hacia Puerto Escondido.

Ahora, desde el punto de vista genérico, la crónica es tan sinécdoquica como su primo lejano, el artículo de costumbres. Describe una pequeña parte de la sociedad que —se supone— representa a esa sociedad entera. Esto no quiere decir que deba equipararse la crónica de Monsiváis con el realismo mexicano de finales del siglo XIX y principios del XX. Éstos, como explica el propio Monsiváis, se aproximaban a la realidad nacional de una forma metafórica. Escribían alegorías o metáforas extendidas que no representaban al pueblo mexicano, sino que lo *suplantaban*. En el repertorio de los personajes de esta literatura, observa Monsiváis,

hay una doctrina disimulada: al Pueblo sólo se le capta adecuadamente a través de las alegorías. [...] Cada estereotipo de la novela realista testimonia por el conjunto de seres anónimos y (por tanto) emblemáticos llamado Pueblo. [...] Personajes que [...] carecen del derecho a una psicología individualizada, y se vuelven meros sinónimos del Pueblo (1985, 48).<sup>10</sup>

Y así llegamos al nivel ideológico. Como dice Monsiváis, la captación alegórica del pueblo objetiviza a éste, negándole una interioridad personal. La metonimia, en cambio, parte de la idea de que lo marginal tiene tanto derecho como lo céntrico a representar el todo. Mientras que la metonimia parte del sintagma (la *combinación* de paradigmas), que socialmente puede traducirse a la *convivencia* de individuos y grupos diferentes, la metáfora está basada en la *suplantación* de un paradigma por otro. Por lo que implica

<sup>10</sup> La alegoría es una metáfora extendida; según Jakobson, además, el sinónimo es el arquetipo de la metáfora entendida como procedimiento lingüístico.

de acto violento (practicado sobre el lenguaje o sobre la estructura social) es un tropo hegemónico. La metonimia, en cambio, es el tropo democrático por excelencia:<sup>11</sup> en una democracia ideal todo ciudadano (una parte) podrá representar a la comunidad (el todo).

Como se desprende del pasaje citado arriba, Monsiváis rechaza la suplantación alegórica del “Pueblo” por estereotipos. Con su propia escritura, intenta hacer lo opuesto. Describe los muchos distintos elementos de la sociedad mexicana, no reduciéndolos al estereotipo, sino dejando que existan en yuxtaposición sintagmática, sin perder su propia individualidad. Monsiváis “no está buscando ‘integrar’, hacer uno, idéntico a sí mismo, esa realidad con la que convive”, dice Claudia Ferman; “Por eso no hay integración textual” (165). De la misma manera, tampoco pretende ser el vocero de los grupos e individuos a quienes describe. En vez de reducirlos a objetos, como hacen los novelistas realistas de principios del siglo cuando *reemplazan* el posible discurso del pueblo que describen con el suyo y para quienes “el pueblo es *lo otro*, lo ajeno, [...] lo que se dignifica si se evoca, lo que únicamente puede ser conocido en su exterioridad” (1985 49), Monsiváis los reconoce como sujetos y deja que hablen ellos mismos. Escribe en otro lugar: “Una encomienda inaplazable de crónica y reportaje: dar voz a los sectores tradicionalmente proscritos y silenciados, las minorías y mayorías de toda índole que no encuentran cabida o representatividad en los medios masivos”. Hay que negarse “a la asimilación y recuperación ideológica de la clase dominante” (1980 76).

Ahora bien, así como todo análisis literario, también el presente tiene que aventurarse a una *interpretación* del texto escrutado. Por más metonímica que sea, toda literatura acaba por ceder a la

<sup>11</sup> Quiero agradecer a Ruth Ward y a la profesora Zunilda Gertel por sugerirme esta idea.

metáfora; y si no cede de por sí, el crítico la *hace* ceder. Si hay algo que distinga los textos literarios es que “at the highest level of distinction, literature itself is metaphoric and nonliterature metonymic”: la literatura se presenta metafóricamente como el vehículo del tenor “mundo” (Lodge 109). El metalenguaje de la interpretación del crítico se coloca, en el eje paradigmático, por encima del texto literario. A mi juicio, la interpretación de esta crónica debe partir de la postura ideológica descrita arriba. Concretamente, en ella el narrador / autor rompe una lanza por los jipitecas que describe. Los representa como un grupo de desertores de la Gran Familia Nacional y los considera, justamente por ese inconformismo, más “interesantes” que ésta; más dignos de ser eternizados en su crónica.<sup>12</sup> Por supuesto, su actitud autoconsciente y autocrítica no le permite más que una entrega parcial y condicionada a la causa de la Onda (si es que la hay) —pero sigue siendo una entrega.

La estructura y estilo metonímicos reflejan y apoyan la denuncia de la reducción integradora y neutralizadora de México a una Gran Familia, y la celebración de la actitud de los jóvenes de la Onda. El narrador / autor simpatiza con ellos hasta el punto de adoptar su lenguaje y ponerse a mediatizar entre los jipitecas y el público. Se autodesigna intérprete de la Onda e incorpora a su crónica un glosario de las expresiones ondísticas más frecuentes. En la última instancia interpretativa, entonces, el texto de Monsiváis puede considerarse como metáfora de un México pluralista y democrático; lúdico, antisolemne y, sobre todo, autocrítico. La

<sup>12</sup> “La *onda jipiteca*”, dijo Monsiváis en una entrevista de 1984, “fue una de las primeras deserciones masivas de una especie de sueño forzado, encajonado, priísta; se desertó tanto de la nacionalidad como del ejercicio de las profesiones, como de la decisión de resignarse a que la ciudadanía sea una ausencia de derechos” (*Confrontaciones* 11).

metáfora, en fin, de una utopía.<sup>13</sup> Y no debe sorprendernos que esta metáfora conserve un fuerte aspecto metonímico. Si el estilo y la estructura de su crónica vienen a significar, metafóricamente, a una sociedad utópica, pluralista y tolerante, en un momento futuro —en cuanto se realice— esa misma escritura puede llegar a formar parte de tal sociedad. En la medida en que el cronista es un ciudadano cuyo texto está incrustado en la textura social, él y su texto son las semillas de esa utopía.<sup>14</sup> Es decir: “Dios nunca muere” puede considerarse al mismo tiempo *metáfora* y *parte* de esa sociedad a cuya realización contribuye. Dice Linda Egan sobre Monsiváis: “su obra y su *persona* pública [...] juntas contribuyen en sí una gran alternativa”. Monsiváis “instaura la imagen viviente de una democracia en acción” (“Crónica” 310). La crónica de Monsiváis es, dicho de otro modo, como un camaleón arrogante que aspira a que su entorno adopte *su* colorido, y no al revés.

## VI. CONCLUSIÓN

Ahora bien, ¿hasta qué punto puede caracterizarse el estilo de Monsiváis con el adjetivo “neobarroco”? Para terminar ofrezco un breve comentario al respecto, a partir del estudio seminal de Severo Sarduy. Según éste, el neobarroco latinoamericano —que surge en la segunda mitad de este siglo— se caracteriza por la *arti-*

<sup>13</sup> Volviendo a la teoría de Jakobson, Monsiváis nos muestra cómo se puede superar el binarismo que la rige —y que resulta tan limitado en estos tiempos posmodernos—. El pensamiento binario es, de por sí, metafórico ya que siempre obliga a una *selección* entre un extremo u otro. Pero si utilizamos el esquema de Jakobson para privilegiar la metonimia —que permite la *combinación* de paradigmas— el pensamiento binario cede a un pensamiento pluralista.

<sup>14</sup> Esta incrustación es lo que Edward Said llama “the worldliness of the text” (4).

*ficialización*. “El festín barroco, —dice— nos parece [...] la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza” (168). Sarduy identifica tres rasgos principales. Primero, la *sustitución*, en que un significante es reemplazado por otro para designar el mismo significado, y que Sarduy llama metáfora. Segundo, la *prolifera- ción*: “obliterar el significante de un significado dado [...] por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente” (170). Según Sarduy, la presencia de esta figura es constante, “sobre todo en forma de enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y *collage*” (170). Tercero, Sarduy menciona la *condensación* o “permutación, espejeo, fusión” de dos términos de una cadena signifi- cante de los que surge un tercer término (173). Aparte de estos procedimientos lingüísticos, Sarduy nombra la *parodia* —que pue- de tomar la forma de intertextualidad— y el potencial *revolucionario* del estilo.

“Dios nunca muere” tiene varios de estos rasgos, especialmente la proliferación (recordemos el ejemplo de Johnny Weissmuller evocado por la cadena de significantes cocodrilos / nativos / gesto valeroso). Es obvio, además, que Monsiváis gusta de las enume- raciones, disparatadas o no, y los catálogos. Al principio del texto, por ejemplo, da un catálogo de plantas que se pueden encontrar en Oaxaca (92). Ya indiqué la importancia en Monsiváis del montaje, de la parodia y de la intertextualidad. También encontramos casos de sustitución; y el de la “Fiebre del Oro Ensombrecible”, finalmente, puede considerarse como un ejemplo de la condensación.

Resulta interesante enfocar esta proliferación neobarroca según la teoría de Jakobson sobre la selección y la combinación. Desde este marco de referencia, la proliferación equivale a una *renuncia a la selección*. En el discurso referencial (tanto el periodístico



como el literario), el hablante siempre está *eligiendo* un paradigma, eliminando otros muchos posibles (tanto sinónimos como antónimos).<sup>15</sup> “Al traducirse en palabras —dice Mario Vargas Llosa— los hechos sufren una profunda modificación. El hecho real [...] es uno, en tanto que los signos que podrían describirlo son innumerables. Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe” (8). Ahora bien, Monsiváis se niega a tomar este paso. No pretende tener la autoridad de seleccionar un solo paradigma, un solo detalle entre los infinitos que la realidad le ofrece. Por eso los proporciona siempre en multitudes, que abruman al lector tanto como la realidad le abruma a él. Por más extensas que sean, las enumeraciones metonímicas de Monsiváis nunca pueden ser exhaustivas. Esto lo indica él mismo mediante su uso frecuente del asíndeton. No escribe A, B, C, D y E, sino: A, B, C, D, E. Suprime un “y” conclusivo que podría dar la impresión de que el autor haya proporcionado todos los elementos posibles. Paradójicamente, a veces usa el polisíndeton para obtener el mismo efecto: “A y B y C y D y E” termina por dar una misma imagen de catálogo incompleto. En cierto modo, el estilo de Monsiváis quiere ser una representación —imperfecta, pues un texto nunca puede contener *toda* la realidad— del caos primordial, anterior a la separación de las aguas y las tierras; la fase que precede al estilo escueto, netamente destilado, del periodismo y de la historiografía.

<sup>15</sup> Tanto el discurso del periodismo como el del realismo literario son de carácter metonímico, puesto que ambos sólo describen una parte de la realidad, cuya totalidad evocan mediante la selección de ciertos elementos y la eliminación de otros. La diferencia consiste en que, en el periodismo, la eliminación suele ser más *lógica* que en la literatura: “metonymy and synecdoche, considered as verbal tropes, are transformations of literal kernel statements produced by a process of combination and nonlogical deletion. This would seem to correspond to what we commonly refer to as a novelist’s ‘selection’ of details in narrative description” (Lodge 93).

fía. En ese sentido, sus crónicas son efectivamente “materia prima” (Monsiváis 1987 753). Por otra parte, esta renuncia a la selección entronca con la postura ideológica ya antes identificada. Monsiváis se niega a participar en el acto de violencia que supone todo intento de “captar” la realidad en palabras —una violencia tanto más deplorable cuanto esa realidad esté compuesta de seres humanos.

Si, por un lado, la crónica de Monsiváis tiene rasgos del neobarroco, por otro puede relacionarse con el *New Journalism* anglosajón, ya mencionado. Los dos fenómenos comparten más características que la desconfianza en la objetividad del periodismo. En su introducción a la antología *The New Journalism*, Tom Wolfe identifica los cuatro procedimientos principales (*devices*) del nuevo periodismo: “scene-by-scene construction [...], resorting as little as possible to sheer historical narrative”; “record the dialogue in full”; y “‘third-person point of view’, the technique of presenting every scene to the reader through the eyes of a particular character”. Los tres se dan en “Dios nunca muere”. Las “escenas” de Wolfe corresponden por ejemplo a los subcapítulos de Monsiváis. Si Wolfe afirma que, en el *New Journalism*, “the basic reporting unit is no longer the datum, the piece of information, but the scene” (50), Monsiváis dice que en la crónica “ha privado la recreación de atmósferas y personajes sobre la transmisión de noticias y denuncias” (*A ustedes* 13). Como cuarto recurso, Wolfe menciona “the recording of everyday gestures, habits, manners [...], styles of traveling, eating, keeping house [...], and other symbolic details that might exist within a scene. Symbolic of what? Symbolic, generally, of people’s *status life*” (31-32). Aquí, Wolfe describe una mirada metonímica que invita a las proliferaciones que son tan distintivas del estilo de Monsiváis.

Pero a pesar de estas correspondencias con el neobarroco y el *New Journalism*, la crónica de Monsiváis no encaja por completo

en ninguno de los dos moldes, que ya de por sí son resbaladizos. Del *New Journalism* se desvía en varios aspectos. Donde éste pretende convertir la lectura de las noticias en una experiencia más *fácil* y *amena* para el lector del diario, Monsiváis se propone *problematizarla*. En segundo lugar, Monsiváis se muestra mucho más autoconsciente y autocrítico que, por ejemplo, Tom Wolfe. Éste cree sinceramente en la superioridad de su “nuevo” modo de describir la realidad; en este sentido es infinitamente más ingenuo que Monsiváis, cuya eterna sospecha no le permite creer en la superioridad de nada. Y Monsiváis será el último en admitir la mera *posibilidad* de captar la realidad lingüísticamente. Del escritor netamente neobarroco, Monsiváis se distingue principalmente porque sus textos conservan su referencialidad. Narratológicamente, tanto Monsiváis como los neobarrocos son generalmente autorreferenciales. Pero mientras que éstos utilizan el recurso para *socavar* la veracidad de sus textos, aquél lo emplea para sustentar la credibilidad. Pues aunque Monsiváis disfruta de exhibir sus limitaciones como Observador y registrador de la realidad mexicana, lo hace siempre en su función de narrador *homodiegético*, es decir de habitante del universo narrativo. Demostrando que su capacidad como recolector de información es reducida y que en nada se parece al poder divino del narrador omnisciente, contribuye al efecto *testimonial* del texto y refuerza su autenticidad. Si el narrador se autocorriga o contradice no es porque esté mintiendo —no dice que lo contado sea invención suya— sino porque quiere demostrar cuánto le cuesta denominar el caos que se le presenta como realidad. Como historiador-del-presente que es, el cronista “is a real person who inhabits the real world, and who is separated from all other beings in that world [...]. His modal restrictions [...] result from (and in) his adherence to what speech-act theorists call ‘natural’ [...] or ‘serious’ [...] discourse” (Cohn 790). Como espero haber demostrado, el efecto referencial también

proviene del modo metonímico en que se narra la crónica, y que se percibe incluso en las metáforas. Monsiváis emplea técnicas neobarrocas, pero de forma limitada. Como dice Lodge, hay “certain controls of the use of metaphoric strategies in realistic fiction [...] In the metonymic text, metaphorical substitution is in a highly sensitive relation to context or contiguity” (111-12).<sup>16</sup>

Por lo que respecta al valor metafórico de “Dios nunca muere”, la gran habilidad de Monsiváis consiste en haber escrito un texto no ficticio que, sin embargo, se presta a una interpretación literaria. Sus textos son “verdad” en los dos sentidos distintos que Vargas Llosa le da a la palabra: tanto en el ético como en el estético:

Para el periodismo o la historia la verdad depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira. A más cercana, más verdad, y, a más distancia, más mentira [...] La verdad de la novela no depende de eso. ¿De qué, entonces? De su propia capacidad de persuasión [...] Porque “decir la verdad” para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión [...] La novela es, pues, un género amoral [...] para [el] cual la verdad o la mentira son conceptos exclusivamente estéticos (10).

Como demuestra Aníbal González, en la historia literaria de la América Latina los destinos del periodismo y de la literatura están

<sup>16</sup> Añade: “The greater the distance (existentially, conceptually, affectively) between the tenor (which is part of the context) and the vehicle of the metaphor, the more powerful will be the semantic effect of the metaphor, but the greater, also, will be the disturbance to the relations of contiguity between items in the discourse and therefore to realistic illusion” (112). Así se explica el efecto diferente que producen, por un lado, los textos neobarrocos de Lezama Lima y Cabrera Infante, y por otro, los de Monsiváis. Mientras que en los primeros predominan las metáforas “fuertes”, en los últimos las metáforas no sólo son más escasas sino que el vehículo suele proceder de un contexto menos alejado. En *Tres tristes tigres*, Cabrera Infante habla de una cantante que tiene una “barriga de barril” y cuya voz sale “pastosa, líquida, con aceite ahora”. Monsiváis no se permitiría metáforas tan poéticas.

íntimamente ligados. La separación genérica entre ficción y periodismo se produjo relativamente tarde, con la aparición del *Periquillo Sarniento* (1816). Pero aun después, los dos géneros se han influido mutuamente —lo que, por otro lado, no es de sorprender, puesto que casi todos los autores literarios de importancia se dedicaron a alguna forma de periodismo para subsistir económicamente, y lo vienen haciendo desde Gómez Carrillo y Darío. González define al periodismo como un espacio esencialmente ético: “Journalism [...], like medicine and the law, is generally conceived of as a public service, and possesses a rich and varied repertoire of ethical reflection. Working within the Western philosophical tradition, which equates truth with goodness, journalism as an institution regards itself as the bearer of deeply cherished moral values” (110).

En efecto, si Monsiváis se aferra al hecho referencial y resiste la ficcionalización, es porque su impulso no es meramente estético. Monsiváis es tan moralista como los costumbristas del siglo XIX; lo que ocurre es que lo sabe. Su postura autocrítica, que le prohíbe la sencillez positiva de una moral decimonónica, le empuja entonces hacia espacios metamorales. Este salto resulta en pasajes tan enredados como el siguiente:

El Observador no cree en la onda [...] Le reprocha ciertas herencias: [...] / Y una vez delimitadas sus objeciones, el Observador se duele del papel asumido [...] Y se proyecta la previsible suspensión de juicio hacia quienes intentan vivir de otro modo, [...] Cuando uno dice *Simón* o *Nelazo* [...], por lo menos no [...] se eleva en escala social alguna [...] . *Por lo menos*. El atenuante existe para impedir la adulación de una forma de vida que se aproxima, quizás de modo inconveniente, a la libertad. ¡Ah! El Observador quisiera emitir una crítica fulgurante que enfatizase las distancias que le separan de la Onda, que le augurase un sitio de privilegio, un halo de serenidad, que le evitase la inútil complacencia de quien toma partido por los derrotados (105).

El Observador simpatiza con la Onda pero su propia simpatía le asusta. Intenta, entonces, autorrelativizarse; pero acaba por darse cuenta de que le es imposible mantener la distancia que su sentido crítico le dicta.

Si, como explica González, la vanguardia latinoamericana cuestionaba la objetividad del periodismo y la historiografía mediante la imitación de su estilo en textos ficticios (como Borges en su *Historia universal de la infamia*), lo hizo en función de motivos literarios. Monsiváis, por su parte, cuestiona el periodismo desde el propio espacio ético que es el diario, imitando las técnicas de la ficción. Así, su estrategia invierte la de los vanguardistas. La diferencia esencial entre éstos y Monsiváis es parecida a la que le distingue de los autores neobarrocos. El barroco es pesimista y se origina en el desengaño. Ha dejado de creer en la posibilidad de nombrar la realidad y se refugia en el puro lenguaje. Monsiváis, por el contrario, “documenta su optimismo”: reconoce la imposibilidad de describir la realidad pero sigue intentándolo sin romper el hilo con los hechos. Por eso en *Entrada libre* (1987) se apropia de este aforismo de Scott Fitzgerald: “La verdadera prueba de una inteligencia superior es poder conservar simultáneamente en la cabeza dos ideas opuestas, y seguir funcionando. Admitir por ejemplo que las cosas no tienen remedio y mantenerse sin embargo decidido a cambiarlas” (15).

*Sebastian Faber*

- BAKHTIN, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BREDIN, Hugh. "Metonymy". *Poetics Today* 5.1 (1984): 45-58.
- COHN, Dorrit. "Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective". *Poetics Today* 11.4 (1990): 775-804.
- EGAN, Linda. "Crónica y periodismo: el 'género Monsiváis'". *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana. Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, tomo I (2 tomos). Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1994. 303-310.
- "El 'descronicamiento' de la realidad (El macho mundo mimético de Ignacio Trejo Fuentes). *Vivir del cuento (La ficción en México)*. Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1995. 143-170.
- FERMAN, Claudia. "México en la posmodernidad: textualización de la cultura popular urbana". *Nuevo Texto Crítico* 3.7 (1991): 157-167.
- GENETTE, Gérard. "Fictional Narrative, Factual Narrative". *Poetics Today* 11.4 (1990): 755-774.
- GONZÁLEZ, Aníbal. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- JAKOBSON, Roman. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances". *Language in Literature*, ed. por Krystyna Pomorska y Stephen Rudy. Cambridge, Mass. / Londres: Harvard University Press, 1987. 95-114.
- LANSER, Susan S. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- LODGE, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.
- MONSIVÁIS, Carlos. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. Mexico: Era, 1980.
- *Carlos Monsiváis*. Prólogo de Emmanuel Carballo. México: Empresas Editoriales, 1966.
- *Confrontaciones*. México: UAM, 1984.
- "De la Santa Doctrina al Espíritu Público (Sobre las funciones de

- la crónica en México)". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35.2 (1987): 753-771.
- MONSIVÁIS, Carlos. "De las relaciones literarias entre 'alta cultura' y 'cultura popular'". *Texto Crítico* 11.33 (1985): 46-61.
- "Dios nunca muere (Crónica de un eclipse)". *Días de guardar*. México: Era, 1970. 91-125.
- *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. México: Era, 1987.
- PRINCE, Gerald. "Narratology, Narrative, and Meaning". *Poetics Today* 12.3 (1991): 543-552.
- SAID, Edward. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.
- SARDUY, Severo. "El barroco y el neobarroco". César Fernández Moreno (coord. e intr.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972. 167-184.
- SEARLE, John. "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History* 6.2 (1975): 319-332.
- VARGAS LLOSA, Mario. "La verdad de las mentiras". *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990. 5-20.
- WHITE, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- WOLFE, Tom. *The New Journalism*. With an anthology edited by Tom Wolfe and E.W. Johnson. New York: Harper & Row, 1973.