

**RETÓRICA, SEMIÓTICA Y COMUNICACIÓN. NOTA SOBRE LA IRONÍA Y EL APOCALIPSTICK DE CARLOS MONSIVÁIS**

Tanius Karam Cárdenas<sup>1</sup>

**Resumen.**

En este trabajo se presenta una reflexión de las relaciones entre retórica y semiótica a partir de la vida y obra del escritor y periodista mexicano Carlos Monsiváis. Para ello, tras la reflexión en la primera parte de las relaciones entre semiótica y retórica, ya en la segunda, caracterizamos la obra del autor para proponer una definición del “sí-mismo monsivaíta” como sistema semiótico; usamos los recursos de la semiótica greimasiana, en concreto, de su modelo actancial para definir la representación y visibilidad de Monsiváis como acto social. Por otro lado, se presentan algunos rasgos generales en el estilo del autor y finalmente se realiza un comentario sobre la ironía y algunos modos de presencia de esta figura en el libro de crónicas más recientes del autor titulado *Apocalipstick*.

**Palabras Clave**

Semiótica, Discurso, Lenguaje, Comunicación Literaria, Crónica, Ironía.

**Abstract**

This paper presents a reflection of the relationship between rhetoric and semiotics from the life-work of the Mexican writer and journalist Carlos Monsiváis. After a reflection about the relationship between semiotics and rhetoric, secondly, we characterized the author's work, a definition of the “self-monsivaita” as a semiotic system; we use Greimasian semiotics, specifically his “actantial model” to define the representation and visibility of Monsiváis as a social actor. Finally we summarize some general features from author's style and we comment the irony in the latest book chronicles, *Apocalipstick*.

**Keywords**

Semiotics, Discourse, Language, Communication Literary, Chronicle, Irony

## 1. Cercanías entre semiótica, retórica y comunicación

Si la semiótica presenta una cierta mirada acerca del modo en que las cosas se convierten en signos y son portadoras de significado. En este ensayo queremos valernos de algunos recursos para analizar (o quizá haya que decir a la Barthes) y “degustar” de manera particular las formas y colindancias del uso de la ironía a propósito del último libro de crónicas del escritor Carlos Monsiváis, *Apocalipstick* (2009). Qué tipo de lectura, qué connota el uso de esta figura, cómo diálogo con otros rasgos de estilo, en qué sentido la ironía refleja algo de ese sí-mismo-público monsvaita, son algunas interrogantes con las que pretendemos avanzar al primero acercamiento que hicimos sobre el tema. (ver Karam, 2004b). Exploramos algunas condiciones y mecanismos de la significación, cómo es el que los signos verbales y sus relaciones producen ciertos efectos.

La retórica es una disciplina del lenguaje, compleja y extensa en su historia y uso, abarca en realidad muchos problemas. Su origen estuvo vinculado a una determinada etapa de la historia griega; se le vinculo a la asamblea, la defensa de la propiedad y el derecho público. De forma genérica la “retórica” se asocia a la efectividad y la persuasión en espacios públicos (cortes, asambleas, juzgados, etc.) o bien dentro de prácticas de comunicación social (como la publicidad, la propaganda) donde la macro-operación retórica es fundamental. El término “retórico” ha sido utilizado en varios contextos, desde cursos para escribir correctamente, oratoria con técnicas para defender los propios puntos de vista, hasta modalidades del pensamiento. Hoy día el término retórico también se acepta para el análisis de la realidad social y los discursos sociales. Por ejemplo, en el caso de la prensa escrita, la retórica ha sido utiliza para producir y analizar textos opinativos, pero también informativos, ya que como han probado Cervini, Sosa y Boasni (2000), un texto noticioso también puede analizarse y definirse desde la retórica ya que aspira a ser interpretada en el marco de lo verdadero y lo falso; el autor del texto-noticia —explican las autoras—, ejecuta un plan comunicativo mediante actos de habla asertivos porque entabla, supuestamente, una relación objetiva con algo —el suceso— en el mundo objetivo y de esta relación pragmática del sujeto con el mundo el texto expone sus huellas.

Esta apertura y diversidad tiene como antecedente el giro lingüístico en las humanidades y ciencias sociales (Cf. Iñiguez, 2003, 21-42) , uno de cuyos movimientos más importantes es la

redimensión del lenguaje como una práctica comunicativas, donde lo “retórico” no es únicamente la técnica o el ornato, un modo de producir discursos siguiendo una serie de etapas o fases (*inventio, dispositio, elocutio y actio*), sino que corresponde a una dimensión, modalidad y uso del lenguaje identificable en los usos convencionales (como los géneros jurídico, deliberativo y demostrativo) como otro (la noticia informativa señalada arriba).

La retórica posee varios niveles y planes que van desde el técnico, lo didáctico, lo antropológico hasta lo ético y epistemológico o la relación entre retórica y conocimiento, en el sentido de cómo el discurso crea un tipo particular de conocimiento y visión del mundo. Dentro de los estudios literarios hay una tendencia más flexible que gusta estudiar vecindades y diálogos entre distintas disciplinas, como por ejemplo narratología y retórica, el estudio más pragmático de la literatura, el estudio retórico de los relatos y textos literarios, lo que da pie a nuevas formas de diálogo entre retórica, estilística y poética, entre la palabra literaria y la persuasión. El texto se entiende como una realidad abierta y problemática que responde a una *quaestio*, se inscribe en continuidades y situaciones de comunicación en las que siempre está presente la dimensión argumentativa. La retórica se convierte, de este modo, en definición de lo literario en términos de un texto que es menos autónomo o cerrado que contexto en sí mismo (ningún texto es autosuficiente) (Cf. “Retórica” en Ducrot y Schaeffer, 1998, 162-164).

El vínculo con la comunicación no puede ser más estrecho y con lo dicho hasta ahora parece redundante hacer la mención, de cualquier manera queremos subrayar algunos aspectos. La retórica en algún sentido inaugura la preocupación por la comunicación dentro de la filosofía occidental y puede considerarse como la primera disciplina comunicativa. La retórica de Aristóteles es un libro organizado comunicativamente donde hay un espacio para el orador, el mensaje y el auditorio. La pertinencia de la comunicación dentro de la filosofía queda frecuentemente enmarcada en dos preocupaciones: a) los fenómenos del lenguaje, al grado que imprecisamente se usan como sinónimos comunicación y lenguaje y, b) los aspectos de intersubjetividad y otredad, con ella se incorpora la importancia del receptor, del destino en la comunicación y de las variables contextuales que lo circunscriben. Con la retórica, la filosofía no es solamente un tema de producción y organización interna, sino también de su difusión y efectividad. Para Albaladejo (2005), el objeto de la retórica es la comunicación discursiva y su

finalidad principal es influir a los receptores a que actúen o no en determinado sentido, pero también a que asientan o no, en una particular dirección. La retórica nos deja ver una dimensión fundamental del lenguaje: su comunicabilidad que denotativamente significa efectividad y que Jakobson llamará la función persuasiva del lenguaje, pero que no puede desprenderse del componente técnico y ético, epistemológico y antropológico. En suma, la comunicación es una categoría amplia e integral que nos permite articular los niveles y sub-funciones subsumidas en la dimensión retórica del lenguaje.

## 2. Nota semiótica sobre las figuras retóricas

Ver a la retórica desde una mirada particular y centralmente semiótica supone en principio comprenderla como una particular semiosis, un conjunto de signos, relaciones, funciones y efectos que tiene en sus usuarios. El viejo arte de la persuasión es muy cercano a la definición que daba Saussure de la semiología como estudio de los signos en el seno de la vida social.

Eco (1968) señala que *códigos retóricos* incluyen una convencionalización de soluciones textuales o icónicas originales, que se convierten en modelos o normas. Aquí lo “retórico” quiere decir lo efectivo para transmitir un mensaje y producir un efecto dentro de un contexto de emisión. De cualquier manera, lo retórico no opera en los mensajes textuales solo, sino que intervienen otro tipo de codificaciones como opera en cuanto al vehículo y dimensión material del signo los códigos perceptivos o códigos de transmisión; o bien los códigos del gusto y la sensibilidad (que establecen las connotaciones provocadas por los signos, como por ejemplo “un templo griego”, belleza, perfección, antigüedad) y los códigos estilísticos donde se codifican las soluciones originales o modificadas por la retórica. Algunos de estos *códigos* (estructura y regulariza sistemas de oposiciones diferenciados) en realidad son *repertorios*, es decir, listados de signos que se articulan siguiendo las leyes de un código subyacente (como el código estilístico que se basa en el código retórico o el código iconográfico, que se basa en el código icónico).

Uno de los aspectos más utilizados en los manuales de semiótica para referirse a la retórica se centra en una reflexión sobre las figuras o tropos, lo que significa reflexionar en torno al *lenguaje figurado* en contraste al *lenguaje literal* como puramente denotativo. Usar una figura supone

complejizar un enunciado, insertarlo en nuevas coordenadas y códigos para su adecuada codificación. El lenguaje figurativo como tal forma parte del proceso para mantener un sistema cultural, ya que es un código que remite a cómo las cosas se representan, más de lo que es en sí representado. Más que aquello que se representa, se trata de analizar y estudiar cómo las cosas se representan. Utilizar un tropo hace que un enunciado forme parte de un sistema más extenso y complejo de asociaciones cuyo sentido puede escapar más fácilmente de destinador. El lenguaje se ve aquí como un “contenedor”, una visión particular del lenguaje que tiene implicaciones específicas. Las figuras nos llevan a problematizar aspectos centrales de la semiótica: cómo usar unos signos para hablar de otros.

Dentro de la reflexión semiótica, de manera particular la metáfora y la metonimia han sido quizá las figuras centrales en su estudio como modos semióticos de comunicación y constituyen más que simples figuras, mecanismos para la comprensión de la vida social y cotidiana (Cf. Jakobson y Halle citados por Chandler, 2001: 131 y ss.). La ubicuidad de los tropos en las formas verbales (aunque claramente no solo en ellas) puede ser vista como un reflejo de nuestro carácter relacionar en la comprensión de la realidad. La realidad se enmarca dentro de un sistema de analogías. En ese sentido las figuras de habla nos permiten ver una cosa en términos de otra. Como en el caso del paradigma y sintagma, los tropos orquestan relaciones de significantes y significados en el discurso. Un tropo como la metáfora puede ser visto como un nuevo signo formado desde el significante de uno y el significado de otro. Para Chandler, los tropos difieren en la naturaleza de este tipo de sustituciones entre las dimensiones materiales y no de los signos y sus relaciones.

Dentro de los tropos hemos mencionado la importancia de la metáfora como una especie de “paraguas” para explicar el funcionamiento de otras figuras de habla. Lakoff y Johnson (1980) explican la manera cómo la metáfora, lejos de ser algo accesorio a la expresión, constituye algo fundamental, al grado que usamos con frecuencia metáforas sin darnos cuenta de ello. Para estos autores, la esencia de la metáfora es comprender y experimentar una cosa en términos de otra. Desde el punto de vista semiótico, la metáfora incluye un significado actuando como significante de otro significado. Hay un primer componente “literal” (curso) expresado en términos de otro

(vehículo) “figurado”. En el ejemplo “la experiencia es una buena escuela, pero sus colegiaturas son muy altas”, el primer sujeto (experiencia) se expresa en términos de un segundo (escuela).

Mientras que la metáfora se basa aparentemente en la falta de relación, la metonimia es una figura que implica el uso de un significado que está en lugar de otro significado con el cual se encuentra directamente relacionado o vinculado. Las metonimias se fundamentan en relaciones indexicales entre significados, mediante la sustitución de un efecto por su causa; es la evocación del todo, por medio de una conexión. Es un tipo de sustitución que ayuda a un referente abstracto a aparecer de forma más concreta. Lakoff y Johnson han comentado varios funcionamiento en la metonimia del tipo, el *productor* por el *productor* (ella es propietaria de un Picasso), el *objeto* por el *usuario* (una mesera que dice a la cajera del restaurante, “el del bocadillo de jamón, quiere su cuenta”), el *controlador* por el *controlado* (Nixon bombardeó Hanoi).

Jakobson (Referencia) señala que mientras un término metafórico se conecta bajo el principio de similitud, la metonimia se basa en la contigüidad o cercanía. La indexicalidad de la metonimia también tiende a sugerir que hay una “conexión directa” a la realidad en contraste a la iconicidad o simbolismo de la metáfora. Las metonimias parecen estar más obviamente vinculadas a la experiencia directa que las metáforas; tampoco requiere un elemento de transportación de un dominio a otro, como sí lo hace la metáfora. Jakobson sugiere que el modo metonímico tiene un primer plano en la prosa, mientras que el modo metafórico parece estar privilegiado en la poesía.

La ironía es igualmente un tropo importante que Chandler considera junto con los anteriores y la sinécdoque —que por ahora no detallamos—, cuatro de los tropos principales para el estudio de la radical. La ironía es para este autor la radical de las figuras en su modo de funcionamiento. Como en la metáfora, el significante del signo irónico parece significar una cosa, pero en realidad sabemos desde otro significante, que significa algo muy diferente; lo que significa la *oposición* entre lo que se refiere y lo que se dice (y de hecho se menciona) se basa en una oposición binaria. La ironía puede así reflejar lo opuesto de los pensamientos o sentimientos del escritor (como decir a alguien “te amo”, cuando en realidad se le odia) o bien, lo opuesto acerca de la verdad en una realidad externa (decir “aquí realmente hay una multitud”, cuando en realidad no hay nadie). La ironía parece sustentarse en un tipo de sustitución por disímil o disjuncto. Un típico enunciado

irónico es aquél que significa lo opuesto a su significación literal, en variaciones que van de la subestimación a la sobreestimación, la cual puede también parecer irónica. En este punto, la exageración puede estar muy cercana a la ironía.

En el discurso oral, la ironía puede identificarse mediante las inflexiones de voz que demarcan la entonación sarcástica; en ocasiones, incluso un signo no verbal (una sonrisa) puede tener el elemento indicativo que sugiere otra interpretación distinta a la literal. No es infrecuente que la ironía sea difícil de identificar. Todos los tropos incluyen una sustitución no literal de un nuevo significado por el común o acostumbrado y la comprensión requiere una distinción entre lo que se dice y lo que se quiere significar. Una ironía no es una mentira porque lo dicho, no pretende sea tomado como verdadero.

### **3. Semiótica para principiantes o el encuentro posible de Carlos Monsiváis con la semiótica**

#### **3.1 Entrada sobre la escritura monsvaíta**

Monsiváis es uno de los autores más influyentes y prolíficos en el medio cultural. Con ello no queremos decir que toda su obra tiene la misma densidad y calidad o el mismo reconocimiento. En general su escritura ha sabido documentar las transformaciones políticas y culturales del país. Contra sus temores de joven, hoy puede decir Monsiváis que se gana la vida como escritor, que lo es en el sentido que este término puede concitar, y que goza de un prestigio y reconocimiento ajeno a lo que pudo vislumbrar cuando joven, en los cincuenta.

Si bien el valor político de su obra no es el mismo de *Días de guardar* (1970) o *Amor perdido* (1976), como ya nos los ha señalado Salazar (2002), el otrora intelectual heterodoxo es un autor camino al centro de sí mismo y de su consagración como icono cultural en sí mismo. Monsiváis escribe para mantener su presencia en la esfera pública (así como en esferas alternativas) estructurada por la lógica del Estado, la empresa privada, las organizaciones populares y el propio campo intelectual, pero también lo hace para actualizar la idea de esperanza y cambio que pueda albergar, aun cuando la épica de ésta es distinta a su prefiguración en los ochenta, parece

difícil imaginar que el propio Monsiváis haya perdido algún principio de vínculo con la utopía del cambio social, aunque ésta no sea formulada mediante códigos convencionales.

Para Kraniauskas (2007: 63) la principal característica literaria de Monsiváis es ubicarse entre dos géneros liminares de la escritura latinoamericana: el ensayo (que se sitúa entre la ciencia y la literatura) y la crónica (que se sitúa entre la historia y la ficción narrativa). Es la radicalización de ambas lo que convierte a nuestro autor en uno de los críticos culturales más importantes del país. Kraniauskas (2007) se pregunta cómo funciona la escritura en nuestro autor, y responde: funciona a través de la fuerte narrativización de sus ensayos. Todos cuentan historias, pero lo hacen para centrarse de una manera más eficaz en problemáticas contemporáneas. La relevancia ensayística es por otra parte, un componente más, ya que el hilo conductor de un anécdota, una historia, una noticia o un hecho corre un camino paralelo al de su teorización mediante la figura que ese teórico súbito, ese alter ego, escindido en voces, explicaciones, referencias que arrojan un collage sobre el hecho mismo de una manifestación, un discurso, una inauguración o los cruentos hechos de 1968.

Monsiváis no acude a los recursos de la historiografía narrativa o al aparato verídico de artículos académicos o científicos, sus obras no contienen aparato crítico o bibliografía a la manera que este tipo de ensayos suele hacerlo, y con lo cual pretendería legitimar su labor de cronistas o ensayista, sino a los recursos literarios que le permiten una particular dramatización de los hecho que cuenta, narra, describe, polemiza o parafrasea. Uno de los rasgos de estilo más señalados del autor es su “heteroglosia”<sup>2</sup>, sus ambientes dialogizados de voces y sociolectos, cuyos efectos incluyen la vernacularización de su propia voz. Mediante esta técnica el autor destaca los conflictos políticos y culturales, incorpora otros puntos de vista, establece un marco semántico tan denso como monumental, donde el tema aparentemente más trivial o menos importante<sup>3</sup>, le sirve de punto de lanza para revisar aspectos de la historia o la evolución de conceptos centrales en la cultura nacional mexicana.

Resultaría impreciso decir que Monsiváis no ha hecho uso de la ficción. Él mismo es un cuentista particular, como lo ha señalado Pitol (1996) en el bello testimonio donde lo revela como un escritor sumamente original, con un manejo que a mediados del siglo pasado era verdaderamente

único. Monsiváis ha desarrollado un estilo camuflado donde la frecuente narrativización le permite incluir marcos paralelos de interpretación a los asuntos que aborda. Juega él mismo dentro de sus libros donde pueden aparecer pequeños textos, relatos en sí mismos que abren o cierran alguna crónica más extensa, como claramente se puede ver en casi todos sus textos, incluyendo su entrada más reciente (Monsiváis, 2009).

Para Kraniauskas (2007: 65) en términos literarios, Monsiváis en vez de decir, muestra y así recorre y atraviesa las experiencias y posiciones ideológicas del campo cultural que está investigando. Sus crónicas-ensayos socializados son, entonces, policéntricas y preformativas, activando ideologías en conflicto y celebrando las pequeñas victorias dondequiera que se encuentren —características que definen muy pocos ensayos o crónicas convencionales.

### **3.2. Carlos Monsiváis como un modelo actancial**

La semiótica tiene por objeto *estudiar la significación de un fenómeno social* y la perspectiva operativa en la de *explicar esa significación*. La semiótica nos interesa en la medida en que ayuda a explicar la significación socialmente atribuida a fenómenos socio-culturales. A lo largo de su desarrollo contemporáneo, la semiótica ha desarrollado distintos enfoques y herramientas. Un enfoque que particularmente hemos usado en algunas de sus posibilidades es la semiótica narrativa de Greimas. En su *Semántica Estructural*, Greimas (1971) quiso dejar las bases para una semántica científica y una consideración de sus condiciones; partiendo de la lógica semántica extiende su estudio al de la significación de la acción humana. La intención es discernir y analizar todo lo que hace al ser humano, humano: lo que significa y tiene sentido para él. El índice es una descripción detallada de las características, categorías y procedimientos para discernir mediante la lógica-semántica los sistemas de significación. En este libro señero su autor de origen lituano establece la justificación teórico-metodológica de varias herramientas sumamente socorridas a la hora de caracterizaciones básicas como las que ahora pretendemos: el cuadro semiótico y el modelo actancial son recursos que nos ayudan a formular preguntas sobre los sistemas de significación implicados en cualquier fenómeno social o cultural.

En Greimas, no existe un modelo de análisis sino más bien una matriz teórico-metodológica de la cual se pueden derivar varios tipos de análisis dependiendo de lo que uno quiera analizar. El análisis semiótico es una especie de gramática trans-frásica, una gramática del relato y por extensión el análisis de la vida social y cultural como un Relato. Las cosas, las prácticas discursivas, los fenómenos socio-culturales suceden en una trama susceptible de analizarse con las reglas, métodos y herramientas de la semiótica, entre cuyas funciones se destaca la descripción de las “reglas gramaticales del relato”, las reglas de la dinámica social.

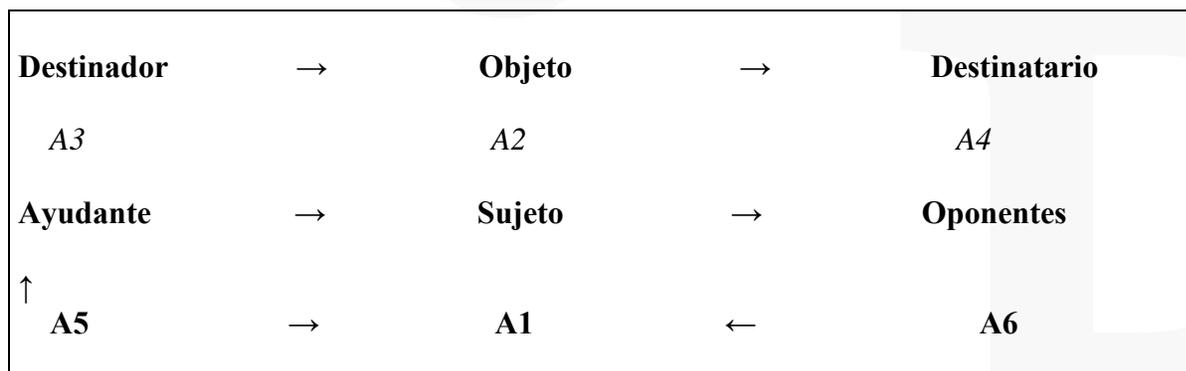
Dentro de las herramientas en este análisis estructural se destaca el “modelo actancial” que agrupa las redes o pares de actantes organizador en el esquema de Greimas a partir de funciones que sintetizó de lo que previamente habían identificado en los cuentos fantásticos autores como Propp en *La morfología del cuento ruso* (1928) donde propone 31 funciones para cada personajes o persona dramática, que luego agrupó en 7 esferas de acción correspondiente a siete tipos de papeles. Cada papel actancial es un modelo de comportamiento y está ligado a la posición con respecto a la sociedad del personaje. Souriau (citado por Berinstain, 2000: 6), en las investigaciones sobre el teatro, llegó a conclusiones semejantes. Greimas, en cambio propuso más tarde homologar las categorías actanciales a categorías semióticas. De acuerdo esto Beristain propone la siguiente tabla comparativa:

Propp	Souriau	Greimas
Héroe	Fuerza temática orientada	Sujeto
Bien amado o deseado	Representante del Bien deseado, del valor orientado	Objeto
Donador o proveedor	Árbitro atribuidor del Bien	Destinador
Enviador	Obtenedor virtual del Bien	Destinatario
Ayudante	Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas	Adyuvante
Villano o agresor	Oponente	Oponete
Traidor o falso héroe	***	Oponente

---

Fuente: Beristaín, 2000:6.

Según Greimas, el actante es quien realiza o el que realiza el acto, independientemente de cualquier otra determinación. Este concepto tuvo su uso principal dentro de la semiótica literaria pero es susceptible de ampliarse a otros ámbitos. El actante no se corresponde con personaje, sino con un “actor”, definido como la figura o el lugar vacío en que las formas sintácticas o las formas semánticas se vierten. Aplicado al análisis del relato, un actante es una amplia clase que agrupa una sola función de los diversos papeles de un mismo rol actancial: héroe, villano, ayudante. El actante realiza o sufre el acto; los actantes son seres o cosas que participan en el proceso; designa un tipo de unidad sintáctica de carácter formal anterior a todo vertimiento semántico o ideológico. Greimas propone un cuadro semiótico que trate sobre las diferentes relaciones entre los actantes. El cuadro se puede leer de la siguiente forma: El sujeto está en junción o vinculado con el objeto a través del eje del deseo. El destinador se vincula con el destinatario por medio del eje de la comunicación. Tanto el adyuvante o ayudante como el oponente, son proyecciones de la voluntad del sujeto. Mientras el adyuvante, mediará como un sistema beneficioso en el cual colabora con el programa narrativo del sujeto para conseguir el objeto deseado. El oponente tratará de obstaculizar el deseo de adquisición del objeto. El villano de Propp, o oponente, combate físicamente o intelectualmente contra el héroe, tratándolo de eliminar, de acuerdo al programa narrativo. Por lo general el oponente compite por adquirir el mismo objeto de deseo, que el mismo sujeto busca. De aquí desprendemos cuatro actantes básicos, incluidas ya en el eje de la comunicación y del deseo (o búsqueda). Actantes a los que se añaden dos circunstancias en el eje de la prueba: AYUDANTE O AUXILIAR versus Oponente U Opositor. A partir de lo anterior Greimas lo sintetiza en el siguiente modelo:



Fuente: Greimas (1971: 198)

Aplicando esta explicación a la descripción semiótica del quehacer público de Monsiváis, puede ayudarnos a formular preguntas sobre los distintos niveles de los relatos que Monsiváis despliega con su acción, o de los que él mismo participa. El sujeto se vincula con el objeto a través del *eje del querer*. Se da una relación de querer mediante el desarrollo de la acción del querer (en Todorov es de *deseo* o la búsqueda), en este caso Monsiváis es un “intelectual público” que dentro del “eje del deseo” o del “querer” su acción social se ha convertido en una determinada búsqueda, al menos por la clarificación de ciertos principios o valores del ejercicio literario y periodístico en el marco de una coyuntura histórica, en el plano de acción contra un estado autoritario. Este “buscar” tiene una dimensión consciente o pública por lo que el propio autor ha referido, pero también otros planos que participan en la comunicación literaria. Este buscar puede describirse lo mismo en la burla del joven inicial que reconocía lo omnímodo y total de un estado nacionalista, paternalista y represivo, del que tenía como recurso más cercano la broma, la ironía y la burla del boato. Este buscar tiene un plano accional, pero otro axiológico, donde se vehiculan derechos, valores y principios, los cuales han ido cambiando en la trayectoria de Monsiváis y del propio escenario político mexicano; principios que van de la libertad política a la democracia social, la legalidad, el pluralismo, la gobernabilidad entre otros macro-temas del discurso político contemporáneo en México.

En el eje de la comunicación, encontramos a otra pareja de actantes: el destinador (A3) y el destinatario (A4) unidos entre sí por la transmisión y la comunicación de un objeto. Esta línea establece un *eje del saber* (que para Todorov es de *comunicación* o del intercambio). Aquellos valores que son vehiculados por la acción y los valores *monsivaitas*, ¿dónde tienen su origen? En principio la obra de Monsiváis parece estar sustentada en un afán por dar cuenta de las transformaciones culturales en México, en el sentido más amplio del término y en el marco de la expansión del estado, la reproducción del capitalismo, las prácticas de consumo y la “especialización” de la vida social, en lo que los medios de información juegan un papel muy importante que ha sido central en el trabajo de Monsiváis. Claramente se trata de un ejercicio de formación cívica, apoyo a movimientos sociales que hacen contrapeso al estado omnímodo, o a esas prácticas contra-hegemónicas. No resulta exagerado vincular este movimiento narrativo con algunos principios liberales de la Constitución Mexicana (1917), los ideales del liberalismo y el principio más o menos general que se entiende por democracia (ver por ejemplo el clásico de

González Casanova, *La democracia en México*, 1965). Varios ensayos insistentemente han explorado las bases del estado Mexicano.

¿Sobre quién recae la acción que despliega Monsiváis como actor social?, ciertamente en sus lectores, en las redes cercanas que su acción convoca. Según el crítico literario Domínguez Michael (1998), la jefatura espiritual que Monsiváis ejerce sobre esa opinión pública que él tanto contribuyó a rebautizar, ampliando sus límites, como Sociedad Civil, exige una crítica permanente y severa, un auténtico y etimológico reconocimiento. Para el autor de *Entrada libre*, bien puede compararse con la figura de un sacerdote laico que busca la salvación mediante la interpretación, de la grey; un cruzado cuya feligresía es la sociedad civil. Y ese carácter público provoca y anima que la iglesia invisible, al escuchar su voz o ver su rostro se arremoline junto a él para celebrar las primicias del análisis y el humor, el embate y encuentro más disímil e inimaginable de santos y fantasmas, ritos y fobias en la historia de este país. La acción también recae sobre sus interlocutores en el campo intelectual, lo que claramente se visibiliza en disputas, debates y foros, en ese sentido uno de los debates más célebres fue el sostenido con Octavio Paz a finales de los setenta<sup>4</sup>.

La útil pareja de actantes: el ayudante (A5) y el oponente (A6). Estos actantes forman el de participación circunstancial, en sentido favorable o desfavorable a la acción del deseo o de la comunicación, el relato o la acción principal. Aquí se establece una relación y *eje del poder* (para Todorov es de *participación*; o también de la prueba). El eje de ayudante son por una parte quienes asienten, reconocen o incluso defienden los valores básicos de la acción desplegada por Monsiváis; “estar a favor” es un primer nivel de lo que supone ayudar, o por oposición quienes al ser atacado Monsiváis reaccionan. Las disputas en ese sentido son espacios de producción discursiva idóneos para reconocer estos actantes, pero en el propio discurso monsvaíta pueden reconocer las valoraciones y asentimientos que el propio Monsiváis realiza de otros y con quienes presumiblemente puede esperarse una correspondencia, aunque claro, esto no siempre sucede así. Los “ayudantes” pueden ser otros intelectuales, las organizaciones civiles sobre las que escribe el autor, sectores dentro de su comunidad de lectores, aliados o estudiosos en universidades fuera de México. Los oponentes pueden ser personas o sujetos en determinados momentos de la trama

social, pero también a un nivel más extenso esos contra-valores como las formas de autoritarismo, las distintas ortodoxias (de izquierda y derecha).

Estas categorías actanciales se ajustan a lo que Segre llama vectores existenciales y que se dan en todo tipo de relación posible en la vida social cotidiana (Cf. Berinstain, 2000: 7). Las acciones son las manifestaciones de un actante, y los actantes se definen por su tipo de intervención; como hemos mostrado un análisis actancial implica el estudio de los sistemas de interacción que tiene Monsiváis-actante con otros actores dentro de la escena social. A partir de este modelo podemos describir aspectos de la vida-obra de Monsiváis y articular más explícitamente esos distintos subsistemas desplegados en la comunicación literaria, así mismo ver a cualquier texto como parte de un sistema semiótico o una red que participa de la producción, lectura, visibilidad, actualización y resemantización tanto del productor como de los lectores.

### **3.3. Carlos Monsiváis como sistema semiótico**

La obra de Monsiváis ha sido para nosotros un objeto de interés por muchas razones que superan la originalidad de su escritura o su indiscutible lugar dentro de los medios escritos de México. Este célebre autor representa para nosotros un modo de articulación entre los medios masivos, la cultura y literatura que evidencia como pocas figuras en la historia cultural contemporánea de México, la complejidad de los nexos por encima de los lugares comunes, las reflexiones fáciles y usos convencionales. Representa una figura que vincula particularmente las prácticas de producción de conocimiento con dispositivos de visibilidad como figura pública. No en balde, algunos lo mencionan como el último intelectual público en el sentido moderno que puede atribuirse a esta palabra.

En varios trabajos hemos abordado distintos aspectos de la obra monsvadiana (o monsvaíta) como ha sido la relación entre Monsiváis y el campo académico de la comunicación (Karam, 2007), introducciones generales a su obra (Karam, 2008b y 2006), abordajes discursivos a algunos aspectos de su producción (Karam, 2005 y 2003), vínculos directamente con la ciudad de México (Karam, 2004), acercamientos a aspectos periféricos de su producción, como las entrevistas de las que ha sido objeto (Karam, 2003b) o miradas comparadas (Karam, 2005b). En suma, un autor que permite esos movimientos que van de lo heterodoxo que fuera su obra, sus

originales formas de presentación y representación pública, así como la cercanía a esos laberintos para comprender los fenómenos más diversos de la cultura mexicana contemporánea. No resulta exagerado decir que su estilo presenta huellas emblemáticas y características. De su obra se ha destacado su amplia arco temático, su multiplicidad, heteroglosia en lo que se describe como una especie de retablo neo-barroco donde es frecuente identificar formas diversa de citación e intertextualidad, enumeraciones, hipérboles, parodias y el uso característico de la ironía, lo que dotan a sus crónicas-ensayos de una particular orientación discursiva (Cf. Karam, 2005).

Es frecuente ironizar sobre el propio Monsiváis como un “ajonjolí de todos los moles”, o bien como algún cartonista irónicamente ubicaba la leyenda en la portada de uno de sus libros, “sin prólogo de Carlos Monsiváis”, lo que sanciona y marca doblemente el juego en la visibilidad-representación del autor, que presente en sus tiras este autor, y la representación estandarizada de cuyos índices biblio-hemerográficos (Cf. Ocampo, 2000), aparecen docenas de prólogos que por más de 40 años ha firmado lo mismo sobre los autores más diversos de la literatura mexicana del siglo XIX y XX que de pintores, cartonistas, muralistas o cineastas. Decir prologuista remite ya una función definible desde la semiótica, como una determinada agrupación de signos y funciones. Al mismo tiempo como se observa en el diccionario citado, el prologuista agrupa una serie de funciones discursivas similares a la de prologuista, aunque no iguales, como “presentador”, “antologista”, “seleccionador”, “compilador” o incluso “coordinador literario” como aparece en una de las referencias. Pro-logar no solamente es anteponer un texto, sino marcarlo doblemente: como icono de cierto estatus que se suma simbólicamente a la obra misma, y como un *pre-logos* que ofrece elementos de interpretación previos a la obra. Así el prologuista precede física y simbólicamente el discurso. No es el caso de quien como Monsiváis tuviera que subrayar el estatus de algún aprendiz a escritor, ya que con frecuencia prologa figuras muy diversas de la historia cultural mexicana. En cada prólogo, semióticamente Monsiváis actualiza su figura como conocer omnímodo, actante ubicuo para hablar públicamente en todos los órdenes de una cultura hegemónica y periférica, histórica y presente, literaria o audiovisual.

Nos preguntamos, como lo hicieran por ejemplo los compiladores de las *Obras completas* de Octavio Paz, si las entrevistas eran o no, parte de la obra de un autor o en qué sentido estos dispositivos alternos a la obra literario son también vehículos donde es posible encontrar aquello

que también se lee en su poesía o en sus ensayos. Es sabida la clara distinción que una visión ortodoxa de los estudios literarios realiza con relación al corpus de un autor con base en un principio a priori de lo que puede ser determinado como un canon literario. Creemos, y particularmente en intelectuales como el caso de Monsiváis, que esos sistemas de producción discursiva como las entrevistas, polémicas, controversias o declaraciones incidentales, forman igualmente parte de un corpus que dialoga con esa otra porción que no es menos esquivada, dispersa y abierta, ya que todo mundo reconoce la labor nada envidiable de quien algún día, alguien enfrenta la nada envidiable tarea de agrupar las “obras completas” de este autor. En ese sentido Monsiváis siempre nos ha parecido un fenómeno particular en la producción literaria del México contemporáneo, y para ejemplificar algunas posibilidades del análisis socio-semiótico en la producción y comunicación literaria.

Un ejemplo de estas posibilidades lo hemos encontrado en Gerard Imbert (1996) quien propone estudiar una “semiótica de la *“visibilidad-decibilidad”*, aplicada al estudio de actores políticos y que nosotros hemos usado para analizar a periodistas-escritores y ver su “hacer” y “aparecer” como figura pública, lo que implican unas estrategias de visibilidad dentro de las coordenadas del espacio social. Monsiváis para efecto de análisis lo caracterizamos como un “sistema semiótico”, en primer lugar como un *sujeto “performador”* (productor de *performances* o actuaciones) dotado de una competencia que lo capacita para actuar. El autor es un sujeto empírico pero también el centro de una red actancial.

Para Imbert un “agente” es un “simulacro en construcción”, subdividido en un *sujeto real* que se realiza mediante sus actuaciones públicas (dotados de un *poder-hacer* efectivo sobre la realidad) y un sujeto “virtual” cuyo *poder-hacer* está cuestionado el cual tiene que actualizar su competencia. Desde un punto de vista claramente estructuralista podemos decir que un autor —a la manera de un signo dentro de la estructura saussureana— no es él mismo, sino un sistema de relaciones, de semejanzas y diferencias donde lo que cuenta —a efectos del análisis socio-cultural y comunicativo de la producción periodística o literaria— es cómo ese autor, deja ver atisbos del sentido, núcleos de condensación en la trama social. Así, un intelectual (o también un tipo de actividad intelectual o producción de conocimiento) puede ser visto como una red, un conjunto de relaciones semióticas dentro del flujo social o la “sociedad del significado” (Cf.

Jensen, 1997) y que como todo actor social un periodista, un escritor o un “intelectuales” realiza operaciones semióticas para orientar dicho “flujo”. Desde este enfoque socio-semiótico no importa tanto si un autor escribe un libro, da una conferencia, pronuncia un discurso en una plaza o es entrevistado por la radio, sino el mecanismo sígnico, la relación que establece con otros discursos, las huellas que permiten actualizar o modificar la representación dominante de ese actante en un campo particular.

En otros trabajos (Karam, 2006b), igualmente nos hemos preguntado sobre los distintos préstamos que puede haber entre la teoría literaria y la teoría de la comunicación o cómo ésta puede ayudar a complejizar las relaciones entre los paradigmas del autor, el código y la recepción que han desarrollado los estudios literarios. En ese sentido la obra de periodistas-escritores, de figuras que como Monsiváis o de sus maestros no oficiales como Fernando Benítez y Salvador Novo, nos parece ideales para describir el ejercicio de escritura como parte de un sistema semiótico donde el autor es un conglomerado de funciones, y la obra escrita, un sistema de signos que al interior de ese conjunto realiza operaciones de articulación, sustitución o intercambio al interior de esta red actancial (llamado convencionalmente “autor”<sup>5</sup>), pero también con relación a la manera como esa obra (que es también representación de sí mismo y del lenguaje) es percibida, usada, entendida, relacionada o apropiada.

#### **4. Digresión sobre la ironía**

En un primer texto sobre la ironía en Monsiváis (Cf. Karam, 2004b), lo definíamos como concepto polisémico, de amplias fronteras y de un comportamiento discursivo muy diverso. El análisis de la historia del concepto nos releva su amplia presencia no solo en la literatura, sino y sobre todo en la filosofía. En el s. XIX se le concibió como la expresión de la conciencia de la subjetividad absoluta, ante la cual todas las cosas carecen de importancia. La ironía ha tenido numerosas aplicaciones, tanto en la elocuencia como en la poesía, en el periodismo y la crónica, en la narrativa y la dramaturgia. También existen varios tipos y modalidades en lo que se refiere a su sentido ilocutivo: instruir, conmover, parodiar, etc. Con Zavala (1996), reconocíamos lo diverso y resbaladizo del tropo de un tropo que guarda complejos aires de familia, colindancias y cercanías con el sarcasmo, la parodia y el humor con lo que frecuentemente el autor las alterna,

mezcla e intercambia y en cuya operación radica uno de sus elementos de mayor efectividad en su comunicación textual.

La ironía de Monsiváis tiene como alimento originario un constante grado de insatisfacción frente a la sociedad, al mismo tiempo que la incapacidad para renunciar a cualquier tipo de lucha. En nuestro autor, más que un tropo o figura accesoria, la ironía es una actitud ante la realidad y la escritura misma, lo que le permite sobrellevar la *tensión* entre los universos simbólicos que describe y complejizar los tópicos que aborda. Mediante la mirada irónica Monsiváis transita por las formas que van del optimismo al pesimismo y que indistintamente lo caracterizan como el cronista-escritor de la sociedad civil y sus esfuerzos, pero es también el crítico más desolador ante los abusos del poder.

La “distancia irónica” le permite a Monsiváis tomar un marco amplio de los grandes temas dentro de la cultura nacional, y establecer un sistema de relación que le permite complejizar los enunciados irónicos y abrir los temas a otras interpretaciones y apelar a su interlocutor de una manera particular. Esta “distancia” —que no es en absoluto indiferencia o burla— le permite un particular ejercicio de la crítica a los procesos culturales que aborda, semánticamente los ubica en otras coordenadas y enunciativamente desarrolla estrategias de ensamblaje y reacomodo en lo que se hace llamar retablos neo-barrocos.

En realidad la ironía no actúa sola, ya que guarda muchas colindancias con el humor, el sarcasmo, la hipérbole y la parodia. En el humor por ejemplo, se puede encontrar una crónica contemporánea que nos reta a leer contra las expectativas a fin de descubrir detrás del narrador-autor a una personal “real”, una presencia que sirve como garantía extratextual más de que nos está contando una verdad la cual podemos aplicar a nuestra vida cotidiana. Monsiváis indica que la ironía es un elemento dominante de la modernidad en una crónica que tiene antecedentes en Novo pero también en la literatura testimonial, en el *new journalism* y aún en Wilde o Lamb. Con el autor de *Apocalipstick*, la crónica se ha convertido en un medio eficaz e idóneo para el desarrollo del lenguaje moderno, parodiar los excesos del poder, reconocer sin excesivas denotaciones o apologías, desaciertos o, articular algunos modos de producción característicos

del periodismo, la literatura y la historia, manejar varios planos del lenguaje donde tengan cabida la paradoja e irreverencias contra la autoridad y los pensamientos únicos.

En su exploración, la crónica se apega a su cronicidad (*fáctica*) sin dar el paso total a la mimesis (*ficción*). El reto de esta escritura siempre ha sido en vigilar el juego artístico que no desaparece el referente, cuya percepción como un aspecto no inventado y verificable del mundo de la experiencia, es esencial para el ser mismo de la crónica. (Cf. Egan, 2004). Maracara (2001) señala cómo la mirada irónica de Monsiváis no sólo cuestiona la crónica misma, sino que a través de la intertextualidad paródica y el hipertexto que desplaza la autoridad formal del autor, lo cual se verifica en un sistema complejo de citación, en el uso de relatos paralelos, en juegos de afirmaciones y contra-afirmaciones entre los sujetos discursivos en los textos y el propio sujeto de la enunciación también transformado en varios niveles. El estatuto de verdad se relativiza en los textos y se propone una mirada oblicua sobre la “nación” mexicana, la cultura y sus principales transformaciones.

Con sus textos, Monsiváis interpela las convenciones de escritura (tanto de la crónica oficial como del ensayo académico) y los “contratos de lectura” tradicionales lo que lleva a generar un tipo de relación que invite a decodificar el acto irónico. La manera como el autor interpela dichas convenciones es importante porque afecta la interpretación que se tiene de los textos; dichas “convenciones” permiten la apropiación de las crónicas-ensayos según algunas marcas que ayuden a reducir la distancia entre el sujeto de la enunciación y el lector, y facilitar la construcción de objetos y referencias. Monsiváis re-crea un lenguaje para re-conocer el mundo sabido: aclarar aspectos menos visibles de los aspectos citados de la realidad social, o bien, volver “familiares” algunos elementos que no lo son. Así, desde el punto de vista discursivo, el sujeto de la enunciación despliega “estrategias interpretativas”, da claves a su lector en la interacción con los textos de los cruces que hace y los distintos registros que se ponen en juego.

Culler (citado por Maracara, 2001. 180) define la parodia como procedimiento intertextual, como cruce de textos que permiten la “carnavilización” con la que también suele describirse el estilo de Monsiváis. La parodia no pretende satirizar un texto, ni burlarse de él, capta el “espíritu original” así como imitar sus recursos formales y producir una ligera variación, una distancia entre la

semejanza del texto original y la del propio Monsiváis. Estos movimientos son los que convierten el acto paródico en creación, no en mera recreación o lectura del texto original. La ironía se diferencia de la parodia en tanto depende de “efectos semánticos más que formales”. Mientras la parodia se suele partir de una referencia textual explícita, en la ironía las fuentes precisas de la semejanza (*vraisemblance*) puede no localizarse fácilmente, lo que complejiza la operación. La ironía (Ballart citado por Maracara, 2001: 183) es un fenómeno intra-textual que en el seno del universo de ficción creado por el escritor goza de gran libertad, pudiendo llegar a convertirse en el engranaje que mueve la gran máquina de la obra.

### **5. Algo sobre el *Apocalipstick* de Carlos Monsiváis**

El año pasado apareció el libro más reciente de crónicas, que tras más de 10 años, agrupa una colección de crónicas-ensayos del autor (Cf. Monsiváis, 2009). El título advierte de la catástrofe (ecológica, poblacional, política, criminal, social, epidemiológica, telúrica) inminente por nuestra falta de cálculo, pero antes *Apocalipstick* compila una treintena de ensayos de manera central sobre la ciudad de México, las estrategias y formas de convivencia, los hechos y relatos de ese itinerario que con tanto gusto observa al ensayista y cronista.

La figura del Apocalipsis ha estado presente en la imaginación del autor. Más allá de sus lejanos orígenes religiosos y el peso que el discurso religioso ha tenido en el estilo y formación del autor, el “Apocalipsis” es un conjunto de signos que le permite advertir sobre las muy diversas consecuencias del centralismo y la falta de planeación, así como el desgaste progresivo de las relaciones sociales, del medio ambiente y de los mismos intentos por revertir las consecuencias a ciertos procesos que el capitalismo ha acelerado. La ciudad de México no es solamente el escenario de los relatos incluso en el libro, sino el signo mismo de todos esos cambios y transformaciones, la prueba de esas intuiciones y el laboratorio más gráfico donde en un metro cuadrado es posible encontrar el listado más grande de infortunios encabezados por el desempleo, la crisis económica y la inseguridad.

El libro abre con un “prólogo” que es más propiamente una nota que discursivamente cumple la función de ofrecer un marco previo de interpretación, asimismo da cuenta de la unidad léxica que

titula el libro y anticipa ya el doble movimiento que va de lo fatuo a lo “serio”. En el primer párrafo vemos una sustitución metonímica en la que lápiz labial (*lipstick*) como lo superfluo se coloca junto al hecho de las formas de destrucción como lo significativo e imprescindible:

Se informa a los habitantes del plante Tierra y, a saber: a consecuencia del cambio climático, muy pronto se iniciará el conteo regresivo y la humanidad entrara en su fase Terminal. Sin embargo, y por fortuna, las dificultades de asolar un territorio tan grande y sobre poblado dejan tiempo para pregonar las ofertas de temporada. Nunca es tarde como para una buena compra. Tomen en cuenta, señoras y señoritas, a precios realmente de ganga pueden llevarse u lápiz de labios aerodinámico que modifica su color según las horas del día, y por supuesto también modifica a quienes lo usan. ¡No se pierdan las ofertas del fin de esta y todas las temporadas! (Monsiváis, 2009: 13).

En el mismo “prólogo”, a pesar de lo breve del texto (4 párrafos), observamos la característica contextualización histórica que gusta a Monsiváis, aun de un objeto como el lápiz labial. “*Lipstick*” es el signo de lo edulcorado de la cultura, de las estrategias de espectacularización, de las formas de consumo, de las paradojas en la vida moderna. Es el hechizo y el espejo de quien no nota el espectáculo tangible, de lo perenne que puede haber en cualquier modalidad de fin de los tiempos.

Una de las huellas más características, sobre todo en los libros de crónica, es la recurrente a distintos paratextos o antetextos, sin ser encabezados de prensa, pero en un estilo que guarda colindancia con este elemento morfológico del discurso periodístico, en la primera crónica del libro, aparte del prólogo, el lector enfrentará un nuevo texto (“De uno de tantos génesis, 15), unos aforismos (“Propuestas de Koanes para la ciudad, 16) y un epígrafe, (“Y entonces se pintará lo labios para el beso final del Apocalipstick”) que el sujeto de la enunciación atribuye a Mercurio, poeta mexicano.

Este libro se encuentra formado por 35 crónicas-ensayos. Aparte de éstas, es frecuente la inserción de varios textos más o menos breves que lo mismo articulan dos textos, que funcionan también como macro-epígrafes. Estos textos no aparecen referidos en el índice, ¿sorpresas, advertencias, tretas discursivas, claves centrales de lectura? El que atribuyamos esta labor articuladora, no significa necesariamente que hay cercanía semántica entre la crónica que les ha antecedido o la que le sucede, tal es el caso del primero de estos textos que aparece (“Un concurso, el mejor epitafio para México”, p.52) que sigue a dos crónicas las cuales han abordado

algunos aspectos de la vida urbana y cultural en los cuarenta y cincuenta. Esta “inter-texto” aglutina dos unidades semánticas el “juego” y la “muerte”, como en la misma indicación del título y su “explicación” en los micro-textos que preceden a la primera crónica, se establece lo profano, superficial y terrenal (lápiz labial) con lo contundente del supuesto Apocalipsis. La referencia al discurso religioso ha sido también un tema muy recurrente en los textos y relatos de Monsiváis, donde es prácticamente imposible que el autor no acuda a la ironía o el sarcasmo como sucede en su célebre colección de relatos *Nuevo catecismo para indicios remisos* (1982).

En este primer inter-texto, el supuesto “jugador” tiene para seleccionar epitafios que proviene de canciones de José Alfredo Jiménez, Tomás Méndez, Manuel Esperón y Cuco Sánchez, es el hecho mismo que en la cancionística se encuentran las claves más claras de algunas manifestaciones culturales, como es la actitud o reacción que puede tener el mexicano (en su versión de macho, amante dolido o charro cantor) ante la muerte que se ubica en el doble sistema de lo contundente de la muerte (metaforizada por la lápida), las connotaciones de la canción y el juego. El inter-texto facilita la transición temática que va de los primeros textos (con fuerte peso en lo que es el centro de la ciudad de México) con el cambio a crónicas que abordan sobre “lugares de perdición” (55-64), las “horas pico” para circular en la ciudad (67), o el cambio de las tradiciones a partir de los nuevos programas televisivos del tipo *Big brother* (71 y ss.).

Los 35 textos que forman el libro tienen orígenes diversos, aunque todos están indefectiblemente vinculados con la ciudad de México. Las formas de entrada a dichos temas son diversas ya que hay textos cuya referencialidad se forma a partir de situaciones o hechos muy precisos y concretos como el inicio del año 2000 y su celebración en el Zócalo de la ciudad, la instalación del fotógrafo Tunick también en esta plaza, la marcha contra el desafuero de López Obrador, la presencia del EZLN en la ciudad de México en 2001; problemas ciudadanos como el desempleo, el ambulante o los embotellamientos; o bien espacios públicos que ha visitado el autor, como el Metro de la ciudad de México.

Si bien Monsiváis ha devenido es una especie de intelectual orgánico de la ciudad de México y ésta se halla presente en su trabajo, en su mecanismo de visibilidad y en cuanto escribe, nos parece que este último libro de crónicas es el texto más decidido a favor de una ciudad

Apocalíptica. A diferencia de lo que puede prefigurar en algunos cronistas más jóvenes con respecto a mostrar una ciudad menos auto-destructiva donde hay espacio para la degustación y el placer, en Monsiváis persiste una ciudad auto-paródica, donde lo inasible es apenas sobrellevadero por el influjo de la inteligencia aguda y la parodia sofisticada, en la que nuevamente demanda competencias cognitivas de su lector irónico para decodificar los distintos matices y niveles que el ejercicio de esta figura tiene en sus textos. Monsiváis no renuncia a la ciudad caótica de su libro anterior. En algún sentido ha abandonado la ciudad participativa de *Entrada libre. Crónica de la sociedad que se organiza* (1987) por otra que se mueve cercana ciertamente a *Escenas de pudor y liviandad* (1988) por la exploración que tuvieron los gustos y placeres (principalmente en el pasado) y la que enfrenta nuevos problemas que aunque había señalado, no había abordado tan centralmente como en *Apocalipstick*.

Aparte de la particular centralidad que tiene la ciudad de México, una diferencia que guarda sobre todo con respecto sus primeros libros de crónica (*Días de guardar*, 1970, y *Amor perdido*, 1977) es el plano de la extensión. Ya no son esos textos extensos que interminablemente ofrecen elementos, para-textos y desdoblamiento teóricos del “teórico-súbito”, como parte del cuerpo central del índice y no como lo que hemos llamado “inter-textos”. Hay crónicas que parecen funcionar a la manera que Cortázar refería la diferencia entre la novela y el cuento<sup>6</sup>, la extensión se asocia al ritmo discursivo de un Monsiváis que aunque sabe ser muy prolijo y profuso, opta para algunos temas en un estilo más contundente como el caso en los “antros” de la ciudad (225-228), el chateo como fenómeno comunicativo (355-356) o el tema de la inseguridad (277-280). De cualquier manera esto no significa que abandone la autorreflexión, la enumeración, el juego en los subtítulos. Veamos más concretamente el caso de éste último texto en el que aborda uno de los temas sociales más preocupantes.

El título, “El imaginario colectivo o la vida Amenaza oída en un asalto” parodia el lugar común de los asaltos en el cine (“el dinero o la vida”). La parodia del asalto se da claramente al modificar el nivel semántico de enunciado donde la frase explicativa “Esto es un asalto” sirve de entrada para una breve digresión sobre los asaltos en la ciudad. En la primera página refiere en el más claro estilo del autor a distintas formas de enumeración, tanto la simple (una clase de lugares posibles seguidos por coma), hasta una forma más compleja donde hay una de-marcación del

texto en un listado que en este caso “evocan las situaciones afrentosas”. En este caso particular, la enumeración no procede como formulación realista de hechos que sucedieron sino de situaciones hipotéticas, algunas sometidas a la ironía o el humor (277-278).

- el delincuente insulta al asaltado y lo responsabiliza por los sufrimientos familiares; la víctima se angustia y se estremece en la cajuela, aumentado o disminuyendo el tiempo en el encierro;
- el despojo del anillo (el reloj) (el dinero) (la ropa) busca en vanos auxilio en el paraje desolado;
- atados en su departamento, la pareja aguarda a la asistencia doméstica y recuerda de pronto que hoy es su día libre;
- el que quiso defender su automóvil “porque él no se deja de nadie” se recupera de las heridas en el hospital, y agradece al cielo ganarse nomás un rozón de bala; en su departamentito, el burócrata llora al recordar la pérdida del sueldo de un mes, debe el abono del automóvil y con qué va a comer...

Una nueva enumeración prosigue en el siguiente párrafo, esta vez de expresiones sobre o contra el gobierno y el Estado. Monsiváis las reconoce y las interroga. Recuerda cómo la nota roja es el antídoto del miedo, refiere cómo el presidente Zedillo en 1997 prohibió dos series de televisión (*Ciudad desnuda / Fuera de la Ley*) por su promoción de la violencia. En la página 278 encontramos el único “subtítulo” en el texto, sin embargo la indicación no es clara, ya que topográficamente puede leerse como subtítulo (marcación en letra distinta y de mayor tamaño), pero también parece una cita sobresaltada (a la manera que el periódico suele hacer para resaltar alguna declaración) reconocida por el uso en las comillas. Sin embargo al leerla, comprobamos un nuevo juego por parte del sujeto de la enunciación al sobreponer una puesta en escena verosímil (cursivas, comillas, tamaño de letra) con un contenido que parodia la inseguridad (278): “Y en aquel día postrero se asaltó simultáneamente a todos los habites, y a los asaltantes mismos les desvalijaron unas horas después o unas horas antes del principio de la jornada, y ningún delincuente la fue dado ser el primero o el último en atropellar la ley”.

Encontramos adelante nuevas claves de ese “apocalipstick monsvadiano” donde el autor señala en un lenguaje literal con referencia al cine y a lo espectacular lo que es el miedo: “Ahora el miedo al porvenir inmediato (una variante del presente perpetuo) no adopta la forma de ejército de tarántulas gigantes y abejas asesinas, o de los virus extraños o los extraterrestres que nos invaden el 15 de septiembre (Mexican Independence Day); aquí la raíz del temor es el

desistimiento de las esperanzas racionales y su reemplazo por la histeria, la resignación y las profecías del acabose”. Observamos en esta cita, otra tendencia del estilo monsivaita por las reiteradas definiciones en este caso del temor y la inseguridad psicológica que describe en el texto. Renglones abajo (279-280) prosigue la exploración del miedo como fenómenos psico-social: “El miedo representa a la ciudad en las conversaciones y en el método que hace de lo cotidiano una variante de lo policial. (Sé que no es así, sé que así se le concibe.) Y a la distancia entre el valor y el miedo le damos el nombre de ciudad.” Esta definición (uso del verbo ser o estar) transita con facilidad en la escritura del autor hacia la paráfrasis. El autor aclara el significado, pero también lo extiende, partiendo de lo que no demanda mayor explicación, la manera de definir supera a la palabra definida. No analizamos ahora estas formas de adición que Beristáin (2000: 129) llama *metalogismo* y que también son huellas frecuentes en la escritura. Subrayamos el hecho que así como el humor y la parodia dialoga de forma compleja con la ironía, la definición o más propiamente la paráfrasis sirve también al autor para ironizar.

Desde *Los rituales del caos*, Monsiváis prefigura el Apocalipsis como un término, figura y tema que advierte y modaliza la destrucción tentativa, la inseguridad, el miedo, lo tumultuario, etc. Metonímica la ciudad es el centro, el Zócalo; su atmósfera el miedo, la duda, la inseguridad; sus nuevos fenómenos: el Chat, el mail, el embotellamiento perpetuo, los asaltos, el mercado interminable. La ciudad está en el centro como sola y tumultuaria (ver uno de los último subtítulo del libro, p.405 “Las masas unidades reemplaza a la multitud solitaria”) y su espacio más preclaro (junto con el Zócalo o centro aludido) es sin duda el Metro. Como en *Los rituales...* encontramos un texto sobre el Metro, pero ahora el ensayo es más extenso y detallado, aborda elementos de mayor complejidad donde la sensualidad y la angustia no obstaculizan la ironía y el humor sobre ese viaje al mundo del hiperrealismo en el que se convierte el sistema de transporte colectivo en la ciudad. El metro le sirve también al autor para referir los problemas de comunicación, las mutaciones en la subjetividad, las tendencias de la lascivia (explícita o no en lo usuario), en suma, una alegoría del Todo urbano (245): “Para quien sepa ver y oír, así vaya prensado entre cien mil cuerpo, el Metro es la alegoría del mundo felizmente suspendido entre la estación Génesis y la estación Apocalipsis”. El metro como objeto discursivo es una de las principales sustituciones en el discurso monsivaita, irónicamente refiere un objeto concreto y ubicado donde se verifica el más grande los espectáculos, la más diversa de las proyecciones, el más pesado de

los sentidos contrapuestos en esa realidad a un tiempo desahuciada y viva, lamentable y creativa para lo cual la ironía cumple la labor de hacer habitables esos mundos contrapuestos o esos collage complejos y agridulces compuestos literariamente de sustituciones, enumeraciones, paratextos, juegos retóricos y humor.

### Referencias bibliográficas

Albaladejo, Tomás “Retórica, comunicación e interdiscursividad” en *Revista de Investigación Lingüística* Vol. VIII. 2005, 7-33. Arturo en línea, disponible en <http://revistas.um.es/ril/article/viewFile/6671/6471>

Beristáin, Helena (2000) *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed. Porrúa, México.

Cervini, María Cecilia, Nélica Sosa, Alicia Bosani (2000) *Análisis lingüístico del discurso de la prensa*. En línea: 28 de marzo 2000, disponible en <http://www.geocities.com/ColleaguePark/5025/mesa4b.htm>

Chandler, Daniel (2007) *The basics. Semiotics*, 2<sup>nd</sup> ed. London & New York, Routledge.

Domínguez Michael, Christopher (1998) “Carlos Monsiváis, el patricio laico” en *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*, Joaquín Mortiz, México.

Ducrot, Oswald y Jean Marie Schaeffer (1998) *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid. Arrecife.

Eco, U. (1968) *La Estructura Ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona: Lumen.

Greimas, Algirdas Julián (1971) *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.

Greimas, A.J y J. Courtes (1990) “Actante” en *Semiótica; diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Imbert, Gerard. (1996) “Por una socio-semiótica de los discursos sociales (acercamiento figurativo al discurso político)” en García M., J. Ibañez, F. Alvira (Comp.) *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. 2ª ed. 1 reimp. Madrid: Alianza. 493-520

Íñiguez Rueda, Lupicinio (ed.) *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*. Barcelona. UOC.

Jensen, Klaus Bruhn (1997) *La semiótica social de la comunicación de masas*. Barcelona, Bosh.

Karam, Tanius (2008) “Carlos Monsiváis y el campo académico de la comunicación: interacción y sentidos” en María Antonieta Rebeil Corella (ed.) *Anuario de Investigación de la Comunicación XV*, México, CONEICC, 141-166

Karam, Tanius “Para documentar las letras monsvadianas” en *Revista Mexicana de Comunicación* 111, México, FMB, 2008b, 12-15

Karam, Tanius (2006) “A tres caídas sin límite de tiempo. Una introducción a la obra de Carlos Monsiváis” en Adriana Hernández Sandoval (coord.) *Caleidoscopio crítico de la literatura mexicana contemporánea*. México, ITES-CEM, Miguel Ángel Porrúa, 347-368

Karam, Tanius “La comunicación literaria. Notas para un debate teórico” en *Revista Electrónica de Estudios Literarios Especulo* 31, Madrid. UCM. 2006b En línea, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/comliter.html>

Karam, Tanius “Algunos funcionamientos discursivos en la obra de Carlos Monsiváis” *Revista Electrónica de Estudios Literarios Especulo* 30, Madrid. Universidad Complutense de Madrid, 2005, artículo en línea, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/monsivai.html>

Karam, Tanius (2005b) “Un ejercicio de lectura comparada en la obra periodística de Jorge Ibaranguoitia y Carlos Monsiváis” en Cuevas Norma Angélica, Ismael Rodríguez, Sánchez Rolón Elba. (comp.) *Homenaje y Diálogo. Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibaranguoitia*. Guanajuato, Universidad de GTO. Facultad de filosofía y Letras, 123-146

Karam, Tanius (2004) “Representaciones de la ciudad de México en la crónica” en *Andamios* 1, México. UACM, 51-76

Karam, Tanius “Nota sobre la ironía en la obra de Carlos Monsiváis”. *Global Media Journal en Español* N° 1. Primavera, CINCO-ITESM-Monterrey, México. 2004b En línea, disponible en <http://gmje.mty.itesm.mx/tanius.html>

Karam, Tanius (2003) “Macroestructuras narrativas en la obra de Carlos Monsiváis” en Patricia Maldonado (comp.) *Investigación de la Comunicación. México en los albores del siglo XXI*, México. AMIC, 301-324

Karam, Tanius (2003b) “Formas de la entrevista periodística en la reconstrucción de Carlos Monsiváis como figura pública” en Russi, Bernardo (ed.). *Anuario de la Investigación de la Comunicación* X, México, CONEICC, 73-104

Kraniauskas, John (2007) “Proximidad crítica: las crónicas-ensayos de Carlos Monsiváis” en Moraña y Sánchez Prado *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*, 60-75

Lakoff y Johson (1980) *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra

Pitol, Sergio (1996) “Con Monsiváis, el joven” en *El arte de la fuga*, México, Era, pp.30-51

Rodríguez Ledesma X (1996) *El pensamiento político de Octavio paz. Las trampas de la ideología*. México: UNAM-Plaza y Valdés.

Maracara Martínez, Carmen Isabel (2001) *Intertextualidad, subalternidad e ironía: la obra de Carlos Monsiváis*. 2 Tomos. Barcelona. Departamento de Filología Española Universidad Autónoma de Barcelona. Tesis de doctorado. Tesis en línea, disponible en [http://www.tdx.cesca.es/TESIS\\_UAB/AVAILABLE/TDX-1108101-162932//cimm1de2.pdf](http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1108101-162932//cimm1de2.pdf)  
[http://www.tdx.cesca.es/TESIS\\_UAB/AVAILABLE/TDX-1108101-162932//cimm2de2.pdf](http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1108101-162932//cimm2de2.pdf)

Moraña, Mabel e Ignacio Sánchez Prado (comp.) (2007) *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México. ERA / UNAM.

Monsiváis, Carlos (1970) *Días de Guardar*, México: ERA.

Monsiváis, Carlos (1977) *Amor perdido*, México: ERA.

Monsiváis, Carlos (1987) *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. México: ERA.

Monsiváis, Carlos (1988) *Escenas de pudor y liviandad*, México: Grijalbo.

Monsiváis, Carlos (1995) *Los rituales del caos*, Era, México.

Monsiváis, Carlos (2009) *Apocalipstick*. México. Debate.

Ocampo, Aurora (2000) *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*, t.V (M) México, IIF-UNAM, 384-409. Ficha preparada por Angélica Arreola.

Salazar Escalante, Jezreel “Carlos Monsiváis: de crítico heterodoxo a institución cultura” en *Metapolítica* N° 24 y 25, Vol.6. julio-octubre, 2002, pp.74-84

Zavala, Lauro "Glosario de términos de ironía narrativa", en *Sincronía* Invierno 1996, México, UAM-X. [En línea 3 de abril 2010] 1996, Disponible en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/zavalo.html>

---

<sup>1</sup> Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Sus correos electrónicos son: [tanius@yahoo.com](mailto:tanius@yahoo.com), [tanius@hotmail.com](mailto:tanius@hotmail.com)

<sup>2</sup> Término tomado de Bajtín mediante el cual se define a la novela como forma cultural. Según este autor es la cualidad especialmente destacada en los discursos novelísticos por la cual éstos resultan de la interacción de múltiples voces, con ciencias, puntos de vista y registros lingüísticos. Ese DIALOGISMO implica, pues, la HETEROFONIA, o multiplicidad de voces; la HETEROLOGÍA, o alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales; y la HETEROGLOSIA, o presencia de distintos niveles de lengua. (tomado de “Glosario de narratología” en Villanueva, Darío *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar, págs 181-201. En línea, disponible en <http://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm>).

<sup>3</sup> La evolución del lenguaje en los espectáculos públicos, véase el texto “Isela Vega. ¡Viva México hijos de la decencia!...” en *Amor Perdido*, 1977, 319-346).

<sup>4</sup> Ver revista *Proceso* 57, 5 de diciembre 1977, pp.6-10; y N° 58, 12 de diciembre 1977, pp.6-10. La entrevista se incluye sin la introducción que el periodista Julio Sherer escribió en el original de “Proceso” en las *Obras Completas* (1993, México: Círculo de Lectores / FCE) en el T.8 pp. 366-396. También Rodríguez Ledesma (1996: 351-359) realiza un buen resumen de los argumentos en esta disputa.

<sup>5</sup> Dentro de la teoría literaria contemporánea es conocida las críticas de autores como Barthes (“La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje*) o Foucault (“Qué es un autor”) al concepto de autor. Estos textos problematizan con la idea de la subjetividad y originalidad de un autor individual.

<sup>6</sup> La cita aparecida en los textos críticos del célebre narrador argentino, refieren a que en la narración metaforizada como una pelea de box, la novela “gana por puntos”, mientras que el cuento gana por “knock out”, lo que refiere al elemento contundente que debe caracterizar la narración de este género.