

01027  
11 a



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MÉXICO

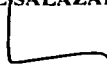
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA CIUDAD COMO TEXTO:  
LA CRÓNICA URBANA DE CARLOS MONSIVÁIS

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS  
PRESENTA:

GILBERTO JEZREEL SALAZAR ESCALANTE



DIRECTORA DE TESIS: DRA. SANDRA LORENZANO

FACULTAD DE FILOSOFIA  
Y LETRAS  
MÉXICO, D. F.



COORDINACION DE ESTUDIOS  
LATINOAMERICANOS





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

b

Envío a la Dirección General de Bibliotecas  
DIGRAM a difundir en formato electrónico e impreso, el  
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Gilberto Escalante Salazar

FECHA: 17. ENERO. 2003

FIRMA: [Firma]

*Digamos que uno no tiene por qué amar aquel lugar al que pertenece,  
sino que uno pertenece a los lugares que ama*

José Manuel Fajardo

*hospital, burdel, cárcel, purgatorio e infierno,  
donde como una flor la aberración florece [...]  
¡te amo, oh capital infame! Cortesanos  
y bandidos, también soléis brindar placeres  
que a comprender no alcanzan los vulgares profanos*

Charles Baudelaire, *Spleen de París* (Epílogo)

*Leemos mal el mundo, y decimos luego que nos engaña*

Rabindranath Tagore

*Si por esta ciudad no hubiern sido,  
quien sabe en qué lenguaje mis palabras  
purgaran su reposo más terrible*

Sandro Cohen, *Los cuerpos de la furia*

## AGRADECIMIENTO

La historia de este trabajo está contenida, *a contrario sensu*, en una frase de *La nube de smog* de Italo Calvino: "todo porque el deterioro y los chirridos de fuera me impedían dar demasiada importancia al deterioro y los chirridos que llevaba dentro". Cuando comencé a escribir esta tesis me hallaba en medio de un mundo poco asible, errabundo, confuso. A causa de ello no lograba darle coherencia a mis ideas y me era imposible sentarme a escribir. Conforme fui indagando más en cómo hacer legible mi propia vida, fui transformando aquella mirada que sobre la ciudad tenía. Y en la escritura aprendí a reordenar no sólo mis pensamientos, sino también la amalgama de emociones que derrochaba en aquellos días mi vida. En el mismo lapso fui apropiándome de la ciudad. Antes la imaginaba como en general la conciben sus habitantes: caótica, violenta, invivible. Pero poco a poco pude darme cuenta que no sólo era el monstruo devorador de toda vitalidad urbana. Fui descubriendo, en medio de su abigarramiento, ciertos lugares que provocaban en mí una fascinación que sólo con el paso del tiempo me hizo amarla, aun a pesar de su deteriorado rostro. Así —y como la propia tesis— la ciudad se me volvió una empresa obsesiva e infinita. Y sólo cuando entendí cabalmente que hay otros modos de caminar esta urbe a la vez desolada e hiperpoblada, pude escribir el punto final. Ahora sé que indagando en esas múltiples formas de habitarla es posible verla de otra manera y volver accesible aquella belleza oculta detrás de las cosas más cotidianas y que dejamos de ver por una ceguera inaudita. "Un paisaje invisible condiciona el visible" escribió también Calvino. Por eso quiero aquí agradecer a todos aquellos que me han ayudado a mirar mi entorno y mi interior de modo un poco más transparente:

A mis padres que no han dejado de creer en mí y de darme toda su confianza. A mi hermana como una manera de atenuar distancias. A Nely y su presencia ausente, que me hizo morir y revivir. A todos mis amigos en especial a Vladimir que siempre ha estado junto a mí, a pesar de los escombros. A Polo, por sus enseñanzas tan lúcidas como dolorosas. A Diana, que es alma gemela de alegrías y penas. A Ricardo, porque no tiene dudas de su amor a la vida. A Gaby, cuyo

rostro es cada día más libre. A Marco porque representa para mí, la insólita maravilla de la fe. A Vero que no se deja vencer a pesar de todo. A Edgar y Paulina, dos estrellas que me iluminaron en la noche. A Montserrat porque me hizo volver a creer que era posible habitar el paraíso. A Pablin, entrañable mezcla de relajó y lucidez. A Germán, en cuya pasión por el lenguaje hallo una inusual puerta al asombro y la quimera. A Gabriel por la hermandad que me ha brindado y no he sabido asir. A Marcela por tantos años de compañía y a Marcelo por el viaje. En fin a todos los que me han enseñado de un modo u otro a vivir: Ana, Losho, Mónica, Paco, Xo, Carla, Lorena, Celina, Gabriel Román, Moun, Ludwig, Denisse, Marcos, Alejandro Silva, Luisa, Cipactli, Pedro, Adriana, Hugo, Juan, Roberto, Rosa, Flor, Javier, Victor, Héctor y todos aquellos que a pesar de ya no estar, siguen en mí.

También quiero agradecerle a Nahuatzen Ávila por haber compartido conmigo sus conocimientos y su amplísima bibliografía sobre Monsiváis. Al Dr. Federico Álvarez, a la Mtra. Valquiria Wey, a la Dra. Regina Crespo y a la Mtra. Begoña Pulido por su atenta lectura y comentarios a este trabajo. A César Navarro, Tatiana Coll y Carlos Tur Donatti por sus enseñanzas y entusiasmo. A Rodolfo Mata por haberme invitado a trabajar en el proyecto sobre José Juan Tablada en el Instituto de Investigaciones Filológicas y Literarias. A Paty, Marta, Emiliano, Daira y Alcibiades, por haber compartido conmigo ese trabajo. A Esperanza Lara Velázquez por su minuciosa labor y su exigencia exacta. A Marcelo Ramírez Ruiz porque en sus clases estaba ya contenida la semilla de este texto. Y muy en especial a Sandra Lorenzano sin cuyo apoyo y confianza me habría sido imposible concluir esta tarea, que se debate entre el odio y el amor a esto tan vivo que es el escribir desde dentro.

e

## ÍNDICE

**PRESENTACIÓN: CIUDAD Y LITERATURA** 1

### **PRIMERA PARTE.**

**ESCRITURA DEL ESPACIO: LA CIUDAD COMO RELATO** 7

- Monsiváis y la ciudad 9
- La ciudad como espacio simbólico 13
- El edén subvertido: de la nostalgia al desencanto 15
- La opresión sin salida: el fin de la utopía urbana 20
- La desaparición de lo urbano: la ciudad posapocalíptica 24
- La capital del miedo: violencia y segregación 30
- Nueva Babel: desterritorialización y multiculturalidad 34
- El nuevo espacio público: fragmentación, descentramiento y simultaneidad 38
- Ciudad de doble signo: Horizonte popular y modernización cultural 44

### **SEGUNDA PARTE.**

**ESPACIO DE LA ESCRITURA: LA CRÓNICA URBANA** 55

- La ciudad inabarcable: una estética del fragmento 57
- Una escritura tentativa: el sentido de lo fugaz 62
- Ciudad virtual, ciudad del espectáculo 68
- Tras una ciudad alternativa 73
- Fronteras de la escritura, escritura de las fronteras 80
- Ciudad y memoria: la conquista del espacio público 86
- La calle y la mirada: del *flâneur* al *voyeur* urbano 95
- La ciudad como cuerpo (grotesco) 105
- *Festejar es territorializar*: el carnaval urbano 112
- Crónica e identidad: el orden (dialógico) del caos 119

**NARRAR LA CIUDAD: DEL ESPACIO A LA ESCRITURA  
(NOTAS A MANERA DE CONCLUSIÓN)** 127

**BIBLIOGRAFÍA** 143

## PRESENTACIÓN: CIUDAD Y LITERATURA

Este trabajo busca dilucidar una metáfora sobre la ciudad en torno al lenguaje. En un poema crucial para su obra, Octavio Paz escribió: "Ciudad/ montón de palabras rotas", "esculpida retórica de frases de cemento" (Paz, 1989: 241-242). Esta imagen de la ciudad como "laberinto de signos" es el motivo de fondo que guía mi interés en la obra de Carlos Monsiváis; la relación entre la urbe y la escritura es el hilo conductor para analizar sus crónicas y el sentido que tienen en la configuración del imaginario urbano que disputan.

Como afirma Roberto Ferro, "la escritura es una especulación sobre el espacio" (Ferro, s/f). En ese sentido, la ciudad y la escritura mantienen un vínculo perdurable. Ambas significan, expresan sentidos, claves, *quieren decir*. "La urbe cumple exactamente las mismas funciones que atribuimos al lenguaje. Al igual que el saludo, desempeña la función *phatica*: nos pone en contacto, nos obliga mutuamente a reconocer nuestra existencia" (Britto García, 1997: 17). En suma, escribir y habitar una ciudad son experiencias de la alteridad: en el lenguaje de la urbe sus habitantes pueden aprender a reconocerse y a concebirse como *otros*. Por ello, la ciudad es tan importante para pensar la literatura. Se ha convertido en condición esencial y necesaria de la ficción moderna. Constituye un territorio privilegiado sobre el que giran los debates, los deseos y los miedos cotidianos. A partir de ella, se construyen modelos culturales y proyectos estéticos. Y en torno a ella se organiza el sentido de la escritura. De ahí que la ciudad pueda ser leída como un texto. Es un lenguaje, un medio de comunicación, un sistema de signos, un discurso que se construye todos los días.

La escritura urbana remite a la ciudad real en un implícito reconocimiento de que existe un mundo más allá del texto. No obstante, la ciudad literaria no constituye solamente una representación de la ciudad real. Propone a su vez imaginarios distintos en los que se cruza el afán reformista, la fantasía modernizadora, el desencanto anticipado. La ciudad literaria es una forma de la imaginación a partir de la realidad. La literatura configura ciudades imaginarias, es un espacio donde ese otro espacio (la ciudad) adquiere forma; la ciudad como escritura, el texto urbano como tema literario. Es un paisaje en el que se inscribe la historia, pero también los compromisos — estéticos, políticos, éticos— del artista. Como afirma Beatriz Sarlo, "la ciudad es el teatro por excelencia del intelectual, y tanto los escritores como su público son actores urbanos" (Sarlo, 2001). La lectura que el escritor —en este caso Monsiváis— realiza sobre el entorno urbano y la manera en que lo trabaja en el plano de la ficción es uno de los elementos que se destaca a lo largo de este texto.

En un reciente escrito, Ricardo Piglia narra la historia de un fotógrafo que en la soledad de su propia casa esconde la réplica de su ciudad. Esto le permite reflexionar en torno al problema de la representación de la urbe a través del arte. Debido a lo significativo de su reflexión, lo cito en extenso:

El hombre ha imaginado una ciudad perdida en la memoria y la ha repetido tal como la recuerda. Lo real no es el objeto de la representación sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar [...] El arte no copia la realidad, la anticipa y la altera y hace entrar en el mundo lo que no estaba. El fotógrafo actúa como un arqueólogo que desentierra restos de una civilización olvidada. No descubre o fija lo real sino cuando es un conjunto de ruinas [...] Está emparentado con esos inventores obstinados que mantienen con vida lo que ha dejado de existir [...] La ciudad trata entonces sobre réplicas y representaciones, [...] sobre la presencia de lo que se ha perdido. En definitiva trata sobre el modo de hacer visible lo invisible y fijar las imágenes nítidas que ya no vemos pero que insisten todavía como fantasmas y viven entre nosotros [...] el artista es un inventor que fabrica réplicas imaginarias y sobre esas réplicas se modela luego la vida [...] lo que podemos imaginar siempre existe. (Piglia, 2001b: 61-63).

Si hay una idea que sustenta y justifica este trabajo se encuentra muy ligada a las palabras de Piglia. Es aquella que busca pensar a la literatura con ese doble movimiento que va del recuerdo a la imaginación, de la memoria al vislumbre del futuro. La literatura como esa recuperación de lo que se ha perdido de la que habla



Piglia, pero también como anticipación del mundo posible. Entendida así, la literatura —"réplica y representación"— encerraría los que han sido, según Susan Sontag, los polos del sentimiento moderno: la nostalgia y la utopía (Sontag, 1996). Y en el centro de ellas, la urbe.

Por lo anterior, me interesa concebir a la literatura como un discurso que a través de un proyecto estético conforma un orbe moral. O, por decirlo en palabras de Frederic Jameson, como un acto *socialmente simbólico* (Jameson, 1989) que tiene como función, no sólo dar testimonio de una "otra historia" distinta a la historia consignada por los medios masivos o el discurso oficial, sino que busca instaurar versiones imaginarias, acaso soluciones formales para aquellos dilemas que en la realidad nos parecen aun insolubles. En suma, la literatura como anticipación de otro mundo posible, como un discurso que busque restituir la ligazón de ese "montón de palabras rotas" que es la ciudad que a diario habitamos.

Puesto que me interesa abordar la ciudad no sólo como una temática sino como un espacio donde se construyen narraciones y donde se imagina el porvenir, haré un análisis de algunas crónicas de Monsiváis sobre la ciudad de México y en particular aquellas contenidas en su último libro de crónicas: *Los rituales del caos*, pues a mi parecer este texto es el que mejor retrata la visión monsvaiana en torno a la urbe. Por lo demás, la elección de dicho autor no ha sido casual. No sólo su obra cronística constituye una de las propuestas estéticas mejor formuladas de la literatura latinoamericana actual como bien lo ha señalado Jean Franco, es también su conocimiento de la vida cultural mexicana lo que lo ha convertido en el gran crítico de la cultura popular de la ciudad de México. Su talento único así como su mordacidad crítica ofrecen una de las más fructíferas miradas en torno a la experiencia citadina, ese *ritual caótico* que a diario viven millones de personas en un mismo lugar casi inconcebible.

Me interesa destacar aquí una particularidad de estas páginas. Bajo la premisa de que "la ciudad no es el contenido de una obra, sino su posibilidad conceptual" (Sarlo, 2001), esta investigación traza un corte transversal a la obra de Monsiváis desde la ciudad concebida como objeto cultural, gran teatro del conflicto y del encuentro

estético, ideológico y político. Así, más que pensar a la ciudad como unidad de análisis, la concibo como un medio para indagar en torno a las relaciones entre Arte y Cultura, entre proyecto estético y modernidad cultural. Escoger una obra como la de Monsiváis me permite explorar libremente tal preocupación: por sus características es un discurso ideal para delinear los signos de un tipo de crítica que se basa en transgredir la separación entre el análisis de la forma y el contenido de las obras. No se trata de estudiar exclusivamente las herramientas estilísticas de Monsiváis para describir la ciudad, ni de extraer de la descripción que realiza de México aquellos elementos que den cuenta de los procesos sociales como quisiera una lectura "histórico-social" de las obras literarias. Se trata de analizar el vínculo entre ambos niveles: de qué manera se halla inscrita en la forma ciertos implícitos, ciertas actitudes deladoras de sentidos, ciertas inseparables conexiones entre realidad y escritura.

Resalta por ello la importancia de explorar, como lo sugiere Antonio Cornejo Polar, la condición social del discurso literario. Como lo afirma también García Canclini, "los cruces multiculturales y la industrialización de lo simbólico han llevado a que la teoría literaria expanda su objeto de análisis para abarcar procesos de significación en los que se textualiza y se narra lo social de maneras diversas" (García Canclini, 1995: 91). De ahí que no centre mi atención en el análisis exclusivamente literario del discurso, sino en la manera en que lo extratextual (la ciudad) adquiere consistencia y sentido al interior del texto literario (la crónica). De ese modo rastreo el sentido de la ciudad en uno de los discursos que al mismo tiempo que la describe y la interpreta, la reconfigura imaginándola: la crónica urbana, cuya revaloración como *género fronterizo* no sólo la vuelve capaz de recrear a la ciudad en su riqueza, fragmentación y heterogeneidad, sino también la postula como una forma de escritura legítimamente estética.

Como se verá, otra preocupación que guía mi análisis es el problema de la modernidad. Aquí quiero aclarar tanto la importancia como el sentido con que utilizo este escurridizo concepto. Una de las grandes preocupaciones para los escritores modernos ha sido la ciudad. Una larga lista de imaginaciones en torno al escenario urbano no lo desmiente: desde la odisea del *Ulises* joyceano y las inapreciables

ciudades de Calvino, pasando por los laberintos metafísicos de Borges o el castillo abigarrado de Kafka... una serie de imaginarios urbanos afirman la manera en que la literatura moderna hizo de la ciudad un personaje central. En este sentido la relación entre ciudad y literatura es hija de la modernidad. Quien pudo ver tal correspondencia de forma iluminadora fue Walter Benjamin. Al hacer aquella lectura emblemática y heterodoxa de la escritura de Baudelaire que podemos leer en sus *Iluminaciones*, Benjamin unió la profundidad cultural de la transformación urbana con la dimensión social que la poesía moderna suponía. Desde entonces, la ciudad constituye no sólo un tema o un escenario: es sobre todo un espacio de la imaginación donde entran en conflicto distintos proyectos de modernidad.

Según Jürgen Habermas, el término moderno expresa "la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una transición desde lo viejo hacia lo nuevo" (Habermas, 1988:19). De ahí que la novedad y la fe en un mejoramiento social y moral constantes constituyan principios esenciales del proyecto moderno. En ese sentido, la modernidad se expresa frente a la tradición transformándola o mejor, reformándola. Si esta definición es indispensable no es precisa. A lo largo de este trabajo indago en otros elementos que permiten concebir a la modernidad de un modo más amplio y más flexible, siguiendo sobre todo la propuesta de Marshall Berman de comprender a la modernidad no sólo como el conjunto de fuerzas (sociales, culturales, históricas) que han traído consigo un rápido desarrollo dinámico en todas las esferas de la vida social desde principios del siglo XVI (lo que entiendo como *modernización*), sino también como el universo de ideas, valores y visiones (lo que denomino *modernidad cultural*) que pretenden "darle" a los hombres "el poder de cambiar el mundo que está cambiándoles" (Berman, 1988: 2).

En este sentido la modernidad constituye un proceso de ambigüedad extrema pues al mismo tiempo que crea nuevos escenarios humanos destruye los antiguos, expresa valores que delinear un proyecto cada vez más democrático e incluyente con el cual entra en contradicción constante por su irrefrenable impulso modernizador, cuyo eje es el crecimiento y la expansión continuas. La actitud del artista frente a esta contradicción es uno de los aspectos que me interesa resaltar. Obviamente con este

análisis no agota las posibilidades múltiples de interpretación que la obra merece. Sin embargo, me detengo en las que considero ayudan a explorar un modo distinto de pensar de manera simbiótica, a la ciudad y a la literatura, y que permiten dar cuenta de esa analogía entre escritura urbana y texto ciudadano.

Por último, este trabajo busca saldar la deuda que tiene su autor con su propia ciudad. Escribir sobre una megalópolis como ésta no es una tarea sencilla. Requiere un difícil trabajo de imaginación narrativa. Frente a la conflictiva relación que se puede tener con una urbe a la vez tan seductora e imponente, he intentado escribir las páginas que siguen como quien busca resarcir aquello que la experiencia urbana le arrebató. Pensar la ciudad es ante todo buscar entablar una relación íntima con el espacio que se habita. Somos los espacios que habitamos, por ello he querido imaginar esta ciudad como si fuera ese el método para apropiarme de una ciudad más plena, menos ajena, más íntima. Estoy convencido de que imaginar al otro es una manera de reducir su lejanía. Por ello, imaginar la ciudad, espacio por excelencia de los otros, puede permitir un acercamiento a todo aquello que a pesar de ser distinto comparte mi propio espacio. Esta es la razón de que me interesara tanto resaltar, de la escritura cronística, su capacidad para enarbolar un proyecto de cohesión social, el modo en que puede llegar a constituirse como una sutura ante la separación de los hombres, habitantes de una misma urbe imaginada. Escribir: exploración que por obra de la ausencia, nombra lo existente. Escritura urbana: espacio en que la ausencia de los otros se vuelve presencia.

"Quién se atreve a buscar la felicidad entre un montón de escombros?" se preguntó alguna vez Bárbara Hunningham pensando en el deterioro de la ciudad que habitaba. Haciendo uso de una frase de Pasolini, Monsiváis afirma, como si delinea una respuesta, que "es en la ciudad y no contra ella, donde hay que cambiar la vida" ("De las ciudades": 600). Confío que las páginas que prosiguen hayan en algo refrendado el compromiso contenido en esa frase.

**PRIMERA PARTE**

**ESCRITURA DEL ESPACIO: LA CIUDAD COMO RELATO**

*me duele esta ciudad cuyo progreso se me viene encima  
como un muerto invencible,  
como las espaldas de la eternidad dormida sobre cada una de mis preguntas*

José Carlos Becerra, "Épica"

8

## MONSIVÁIS Y LA CIUDAD

*Demasiado viejo para empuñar las armas y pelear como otros  
bondadosamente me dieron el grado inferior de cronista  
registro no sé para quienes la historia del asedio...  
se supone que debo ser exacto pero ignoro  
cuándo empezó la invasión...  
todos aquí perdieron el sentido del tiempo  
cuanto nos queda es el lugar y el apego al lugar  
aún gobernamos ruinas de templos espectros de jardines y casas  
si perdemos las ruinas nada quedará  
escribo como puedo al ritmo de interminables semanas...*

José Emilio Pacheco, "Informe sobre la ciudad sitiada"

Carlos Monsiváis es una de las figuras primordiales que habitan el espacio público del México contemporáneo. Su importancia radica no sólo en ser uno de los críticos infatigables del autoritarismo mexicano en todas sus expresiones, sino en constituirse como el cronista por antonomasia de la vida cultural del país y especialmente de la capital. Ya en 1966, en el prólogo a su precoz autobiografía, Emmanuel Carballo preveía tal futuro para el joven Monsiváis:

su destino como escritor se parece al de Salvador Novo. Del mismo modo como el autor de la *Nueva grandeza mexicana* sustituyó como Cronista de la ciudad de México a don Artemio de Valle-Arzipe, así, y a su debido tiempo, Carlos reemplazará a Novo en estas funciones (Monsiváis, Autobiografía: 8).

Durante décadas, Monsiváis no ha dejado de recorrer la ciudad de México con ánimo testimonial. Es un *voyeur* del espacio urbano que disfruta de los espectáculos singulares que la ciudad pone a su disposición. En 1966 escribió: "Desde siempre he visto al Distrito Federal no como Ciudad, en el sentido de un organismo al que se pueda pertenecer y por el que se puede sentir orgullo, sino como Catálogo, Vitrina, Escaparate" (Autobiografía: 12). Es posible por ello comprender ese sentido de ubicuidad que lo caracteriza y del cual se ha escrito tanto. Se ha dicho que posee muchos dobles y es que Monsiváis se encuentra en todas partes: es partícipe constante de multitud de eventos, fiestas populares, conferencias, mesas redondas, foros de discusión, y está presente de manera continua en la mayoría de periódicos y revistas del país, además de sus participaciones televisivas a través de breves

opiniones y entrevistas. Respecto a esa relación pública omnipresente que Monsiváis tiene con la ciudad Juan Villoro escribió:

El caso paradigmático del escritor omnipresente al que le sobra el tiempo es, por supuesto, el de Carlos Monsiváis [...] Si la actividad de su máquina de escribir se transformara en electricidad, Monsiváis podría iluminar una ciudad de buen tamaño (Villoro, 1997).

Polígrafo al que cuesta trabajo seguir por la dispersión de sus innumerables textos, Monsiváis ha establecido un vínculo inquebrantable con su ciudad. Ha recogido sus voces y realizado la crónica de sus multitudes con obstinada mirada crítica, y con ella ha establecido una relación cuasi erótica que hace evidente que sólo quien siente un amor profundo hacia la urbe es capaz de narrarla. El inicio de uno de los primeros recuentos que Monsiváis realizara sobre la figura de Salvador Novo, es representativo de esta actitud:

Sucede a veces que sólo percibimos las calidades secretas o entrañables de una ciudad por el amor (*necesariamente público*) que [...] algunos le profesan o le han profesado [...] Como en el melodrama, la ciudad, ese concepto cada vez más arbitrario y agónico, vive y se sobrevive en sus amantes (*Ambor perdido*: 265, *las cursivas son mías*).

Este amor por la ciudad tiene que ver con el interés que Monsiváis ha mostrado por todo aquello que se desarrolla en el espacio público y con el sentido moralista que es posible hallar en todo su proyecto literario. De ahí que este sea uno de los rasgos que la crítica ha resaltado de su obra: el ser un lector y crítico de la conducta pública. Así lo afirma Álvaro Enríque:

En el fondo, más allá incluso de su vocación literaria —acaso en su principio— es un moralista [...] Un moralista, en términos de Fichte, es el que hace de la actividad moral la clave de la interpretación de toda la realidad. Los textos del autor de *Entrada libre*, llegan a su climax al momento de hacer un ejercicio de valoración de la conducta pública (Enríque, 1997: 14).

En respaldo a lo anterior es por demás significativo el título del ensayo que Adolfo Castañón dedicó a la figura de Monsiváis: "Un hombre llamado ciudad" (Castañón, 1993: 366-376). Y es que para Monsiváis la ciudad no sólo constituye un escenario de fondo para su escritura, sino que es partícipe primordial de los acontecimientos que narra, de modo que los transforma con su presencia; aparece a la vez como panorama



y personaje principal, da sentido a la escritura y es la fuente del universo simbólico en torno al cual gira su obra. De modo inigualable Monsiváis ha hecho de la ciudad la clave de su crónica, a partir de ella puede registrar la memoria de quienes la habitan y la historia no oficial del país. Sólo alguien con su inagotable curiosidad y con su capacidad para evocar atmósferas en transformación, ha podido dar cuenta de esta ciudad inagotable.

Al ingresar en 1996 a la Academia Mexicana de la Lengua, Gonzalo Celorio rindió homenaje a la escritura urbana afirmando que la ciudad de México es una "ciudad de papel": "la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas [...] cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas" (Celorio, 1996: 6). Una de las proposiciones fundamentales de la literatura moderna es el papel preponderante que tiene la escritura frente al entorno urbano. La soledad y la alienación, el colapso de la comunidad y de las tradiciones, el impacto del progreso, el "materialismo" de la vida moderna, así como el conflicto entre el artista y la sociedad son por ello las temáticas esenciales de la literatura urbana. Todas ellas pueden ser rastreadas en la obra de Monsiváis, de ahí que sea posible considerar su crónica como escritura esencialmente urbana: en ella "la capital aparece [...] como obsesión continua" (Patán, 1989: 14). De ahí también que su lenguaje sea tan vigoroso y variado como la ciudad que describe con inigualable amor.

Según Raymon Davis Weeter, la escritura urbana se caracteriza porque "la ciudad está presente de tal forma que sin ella la substancia de la novela quedaría irremediabilmente alterada" (Weeter, 1967: 7)<sup>1</sup>. No es exagerado afirmar que Monsiváis no existiría sin su ciudad. Si bien es cierto existe una consolidada narrativa urbana en México<sup>2</sup>, pocos escritores han recorrido y narrado sus calles, y descrito a sus habitantes, con tal pasión. Novo y Carlos Fuentes hicieron de la ciudad una divisa

---

<sup>1</sup> [En el original: "In the novel of the city, the city is present in such a way that without it the substance of the novel would be irreparable altered"].

<sup>2</sup> Véase Guerrero, 1990; Lorenzano, 1997b; Losada, 1997; Pagnoux, 1997; Patán, 1989.

de su escritura, una realidad traducible a palabras. Entre los poetas, Efraín Huerta y Octavio Paz deletrearon los signos que ese corpus hecho de palabras hacía posible. Pero ninguno la convirtió en el hilo conductor central de sus preocupaciones. Frente a la tradición, la escritura de Monsiváis se caracteriza por ser un proyecto literario en cuyo centro se encuentra el interés por la historia cultural de la ciudad de México, por la forma en que se ha ido transformando y renovando.

No obstante escribir la historia de la ciudad de México es tanto como llevar a cabo "una empresa totalmente paranoica" y casi imposible como sostiene Serge Gruzinski (1996: 10), Monsiváis dedica su vida y talento a tal labor: reseñar con detalle la vida cotidiana así como los momentos extraordinarios de la historia de la ciudad. Influido por el Nuevo Periodismo norteamericano<sup>3</sup> y lector puntual de las distintas corrientes de la Historia Cultural, Monsiváis definió desde sus inicios el tipo de escritura crítica que lograría exitosamente restablecer en México: un género híbrido y flexible (la crónica), capaz de situar la realidad urbana como eje simbólico de la narración y la historia.

En una crónica de hace casi veinte años, al hacer un recuento del recorrido que sobre la ciudad ha hecho, Monsiváis confiesa: "Me informaron sobre la ciudad, la recorrí con ánimo cronicante, la traduje a palabras, obsesivamente" ("Testimonio": 96). Gracias a esta obsesión Monsiváis lleva a cabo una innovadora descripción contemporánea de la ciudad de México y para ello recurre a manifestaciones públicas de toda índole: lugares en que la marginación se hace presente, celebraciones que son salidas al laberinto urbano, conciertos multitudinarios donde las voces ciudadinas toman la forma de los referentes de identidad que la canción popular emite, personajes que en su actuar dominado por la voluntad de espectáculo resumen la fuerza y vitalidad de las multitudes, así como sus desgracias y esperanzas. Lo que busca Monsiváis con su crónica es un doble registro: el caos que ha sido generado por la emergencia de

---

<sup>3</sup> El Nuevo Periodismo o *New Journalism* surgió en los Estados Unidos a principios de los años sesenta. Consistió en una corriente de escritores (entre ellos Tom Wolfe, Norman Mailer, Truman Capote y Joan Didion) que conjugaba el periodismo con una propuesta estética. Al mezclar el reportaje de investigación con elementos de la ficción, lograron crear una escritura de corte participativo que buscaba no desligar la escritura de los acontecimientos sociales y en ese sentido tenía una fuerte carga pragmática: a través de la literatura se podían cambiar las cosas. Su interés por el análisis de la cultura popular, el uso del yo subjetivo, su interés en las manifestaciones contraculturales son algunos de los elementos que influyeron de forma definitiva a Monsiváis.

nuevos procesos sociales (entre ellos, la globalización), así como "la energía de las nuevas sociedades" (Monsiváis, "De algunas características": 33). Con ello, pretende narrar lo que podría entenderse como historia cultural del espacio urbano en su dimensión popular.

## LA CIUDAD COMO ESPACIO SIMBÓLICO

*toda la noche la ciudad habla  
dormida por mi boca  
y es un discurso incomprensible y jadeante, un tartamudeo de  
aguas y piedra batallando, su historia*

Octavio Paz, "El río"

Para Monsiváis, la ciudad tiene la consistencia de un mosaico de imágenes entrelazadas, de espacios que adquieren unidad a partir de encontrarse unos sobre otros, de tiempos que se contraponen entre sí y se contradicen; composición que es montaje de miradas. Tales miradas son la materia prima de sus crónicas. A través de ellas intenta explorar las distintas y novedosas formas en que los habitantes se apropian del espacio urbano y lo habitan. Para Monsiváis, la ciudad no es sólo un espacio geográfico, sino por el contrario un espacio ante todo imaginario. Al hablar de la represión contra los henriquistas en julio de 1952, Monsiváis relata ese descubrimiento de la ciudad como un territorio que va más allá de la geografía:

Me cercioré entonces (aunque lo verbalicé mucho después) que una ciudad es también, y muy fundamentalmente, el ánimo de sus habitantes, las buenas o malas vibraciones transformadas en confianza, desesperanza, solidaridad, temor, angustia. Ese día me fui rápido de la Alameda. No vi la represión, pero los rostros de preocupación cavilosa e impaciencia, se me fijaron de modo que tardaría mucho en descifrar ("Testimonio": 92).

Para Monsiváis, la ciudad es un espacio a la vez físico y simbólico. Como la Tamara de Calvino (1974: 24-25), posee una dimensión material siempre ligada a un horizonte de significados. De ahí que la atención de Monsiváis apunte siempre hacia el modo en que los imaginarios sociales se configuran en función de la apropiación y uso cultural de distintos espacios. La convicción de que el espacio se construye

socialmente<sup>4</sup> es el supuesto del que parte Monsiváis para describir y descifrar los distintos *subsistemas culturales* a los que se adhieren los habitantes de una ciudad como la nuestra. Recordando a Wallace Stevens, Monsiváis afirma que "uno no vive en una ciudad sino en su descripción". Así, "las vivencias íntimas, el flujo de comentarios y noticias, los recuentos de viajeros y las leyendas nacionales e internacionales a propósito de la urbe" (Monsiváis, "Apocalipsis y utopías"), constituyen el imaginario que da vida al espacio que habitamos. Sin él, la urbe no existiría.

Pero si la ciudad es un lugar a la vez real e imaginario, que se construye y transforma de acuerdo a distintos modelos culturales (Lefebvre, 1968), ¿qué importancia tiene la literatura en esa construcción simbólica? Según Monsiváis, el papel de la escritura es vital en la producción espacial, en la definición cultural de la urbe y en el imaginario que se construye a su alrededor. Por principio, la literatura que gira en torno a la ciudad hace evidente "el conflicto entre la ciudad y los procesos destructivos que la acosan" (Remedi, 1997: 360). Según Ángel Rama, cuando "la *ciudad real* cambia, se destruye y se reconstruye sobre nuevas proposiciones, la *ciudad letrada* encuentra una coyuntura favorable para absorberla en la escritura" (Rama, 1985: 32). Al hacerlo, quienes han descrito a la ciudad y le han dado permanencia en la literatura, de algún modo han reinventado su pasado y delineado una ciudad futura, un espacio posible. Al hablar sobre Gutiérrez Nájera, Monsiváis define a la crónica como espacio de la utopía (Monsiváis, "Manuel Gutiérrez Nájera"). Desde Bernal Díaz del Castillo, la utopía ha sido un signo y un sino, un rasgo ligado a la crónica de la urbe. Los cronistas mexicanos han sido fieles a ese origen y a esa tentativa utópica de la escritura: la ciudad real puede siempre volver a ser imaginada.

Por otra parte la invención de la ciudad por la literatura es esencial porque al hacer una narración de la historia citadina, da cuenta de su continuidad y sus rupturas,

---

<sup>4</sup> En un excelente texto, titulado "Walking in the city", Michel de Certeau afirma: "las prácticas espaciales de hecho y secretamente estructuran las condiciones determinantes de la vida social" (Certeau, 1999: 130-131). [En el original: "spatial practices in fact secretly structure the determining conditions of social life"]. Cercana a esta idea se encuentra la noción de "geografía social" que se refiere a la configuración socioespacial de la ciudad (Sassen, 1991: 250).

pero al mismo tiempo construye una sensibilidad crítica en torno a ese proceso<sup>5</sup>. Para Monsiváis la ciudad es un lugar donde se narra y la literatura es un lugar donde se reinventa esa narración. Cada ciudad es un texto colectivo que almacena una cultura. Es por ello un depósito de la memoria social pues provee un conocimiento, resguarda un saber y permite una narración de su historia. En la literatura, por lo demás, la ciudad aparece como un texto posible. Dice Roland Barthes que "escribir es, en cierto modo, fracturar el mundo (el libro) y rehacerlo" (Barthes, 1971: 79)<sup>6</sup>. La escritura de Monsiváis recrea a la ciudad como texto: la lee y la reescribe. Y con ello, le conferirá —como veremos más adelante— un orden al caos citadino.

#### EL EDÉN SUBVERTIDO: DE LA NOSTALGIA AL DESENCANTO

*Dios mío,  
y de todo este desastre  
sólo unos cuantos pedazos  
blancos,  
de su recuerdo,  
se me han quedado entre las manos*  
Manuel Maples Arce, "Urbe"

Al escribir "Vuelta", Octavio Paz usó como epígrafe un verso de López Velarde: "Mejor será no regresar al pueblo,/ al edén subvertido que se calla/ en la mutilación de la metralla". Y sin embargo, a pesar del deterioro de la ciudad, Paz regresa de la India. El recuento que lleva a cabo Monsiváis sobre las transformaciones urbanas posee también una fuerte carga nostálgica:

No duró mucho la ciudad mítica del industrialismo, con sus mambos y sus aventureras y sus antros peculiares. A fines de los cincuentas, el orden y el respeto ganaron la partida, y jamás podrá conmovirme nada de lo que se diga a favor de

---

<sup>5</sup> De ahí la necesidad de analizar la forma en que el espacio participa en los procesos culturales o por decirlo de otro modo de *espacializar* el análisis cultural. Este estudio busca avanzar en ese sentido.

<sup>6</sup> Frente a los excesos de algunas teorías textualistas en las cuales no hay nada más allá del texto, opongo la relación entre la realidad como texto y la reconstrucción textual de lo real en las obras literarias. Aunque en ambos niveles (realidad y literatura) existe un proceso de construcción simbólica, no es posible homologar sus diferencias y los distintos procesos tras los cuales actúan.

Adolfo Ruiz Cortines. Él encarnó óptimamente la ambición de domar a la ciudad, de vencerla y dejarla *provinciana* en el sentido más inerte del término [...] Eso presenció, la eliminación burocrática de la energía y la vitalidad de los barrios y de los gremios; la erradicación de la originalidad citadina que nutrió la canción y el cine; la uniformización del gusto a pedido de la clase media colonizada ("Testimonio": 95).

Desde *Días de guardar*, cuyo título es ya una tentativa a favor de la memoria, se halla ese aire melancólico respecto a la ciudad: "Los días de la ciudad se alargan y se contaminan, se impregnan de la torpeza y la densidad de los sueños irrecuperables" (*Días de guardar*: 17). Con ello Monsiváis reafirma una de las tradiciones literarias de más vigor en torno a la ciudad: la añoranza ante la ciudad perdida (Zubiarre-Wagner, 1996). En una entrevista reciente, ante la pregunta de "¿Y qué te parece el cambio a una ciudad que aparentemente está más liberada?" Monsiváis responde:

Hay miedo y desconfianza; es notoria la pérdida de movilidad y, en efecto, se ha lumpenizado la vida nocturna, pero la modernidad o la posmodernidad se transparenta como nunca antes. Se acerca el desastre, la ciudad redobla sus energías. Lo que sí, ya carezco de esa mirada del perpetuo asombro, que me agigantaba la vida de la ciudad. [...] No que me divierta menos, sino que tiendo a identificar de inmediato mi diversión con mi nostalgia (Entrevista de Bautista: 29).

Como buen *voyeur* urbano, Monsiváis no escapa a la melancolía: añora la mirada extraviada, la ciudad visible en los ojos del pasado. Ese sentimiento nostálgico es descrito por Federico Patán como la representación literaria de los cambios sufridos por la ciudad: "No hace esta literatura sino reflejar una realidad innegable: la muerte paulatina de nuestra capital" (Patán, 1989: 20). En torno a esa nostalgia citadina, José Emilio Pacheco escribió un libro paradigmático: *Las batallas en el desierto*. Sus palabras finales son emblemáticas de ese rencor nostálgico y dan cuenta de las transformaciones que sufrió la ciudad y los efectos que éstas tuvieron sobre sus habitantes: "demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia" (Pacheco, 1981: 67-68).

No obstante, hay una diferencia en la escritura de Monsiváis respecto a esta tradición. Si bien es posible rastrear una *ciudad de la memoria* en su obra, también es posible descubrir un cambio de signo respecto a la tradición previa que leía a la ciudad

como *zona cronológica*<sup>7</sup>, de modo que proyectaba en ella una añoranza idealizada. Según Monsiváis la mitificación citadina fue el resultado de un momento de auge que permitió vivir la ciudad de una manera distinta, de modo que las libertades parecían accesibles a todos. Esto es claro en el prólogo al ejemplar libro que Salvador Novo dedicó a la ciudad, *Nueva Grandeza Mexicana*:

En la crónica de Novo, la ciudad es, muy concretamente, la energía amable que se atestigua en perímetros exclusivos, ámbitos del peladaje y la leperuza, espacios frecuentados por los de Arriba y los de Abajo. Nada se problematiza porque los problemas a largo plazo no existen. Y en buena medida, el optimismo de Novo da fe de convicciones generalizadas [...] En *Nueva Grandeza Mexicana*, Salvador Novo le da voz a la mitomanía pluriclasista que en los años siguientes se desintegrará sin remedio. Y en el camino, declara resueltas las aflicciones ancestrales, curadas las indolencias del alma nacional. Para mejor honrar al título de su libro, Novo incursiona resueltamente en la utopía. A él corresponde enseñar la ciudad aliviada de conflictos y vicisitudes [...] Nadie llegó más lejos que Novo en la presentación de una ciudad mítica que, con él como 'guía de turistas', se vuelve la ciudad intensa en que los lectores hubiésemos querido vivir (Monsiváis, "Prólogo a Nueva Grandeza": 15-17).

A diferencia de Novo, en Monsiváis hallamos una sustitución de la nostalgia idílica por una visión crítica y realista. Esta transformación resulta difícil de ver en un principio pues se matiza con un conflicto latente a lo largo de la escritura monsvaiana, respecto a las posibilidades del cambio. Por un lado observamos un pesimismo constante respecto a las dimensiones de los problemas, prejuicios y estancamientos de un país conservador, ultramachista y subdesarrollado como México: "que nadie se engañe creyendo vivir en la ciudad de los palacios o en la tierra predilecta de María Santísima, habitamos una ciudad pobre y marginal de Occidente, internacionalizada a la fuerza y de modo rudimentario" (Monsiváis, *Cultura urbana y creación intelectual*: 21). A su lado convive un optimismo radical respecto a la vía política como medio para encontrar soluciones a los conflictos sociales, a la par de una fe inmediata en la capacidad de inventiva y renovación de las clases populares, ante las peores condiciones de vida.

<sup>7</sup> "la narrativa mexicana presenta una idea común, glosada de distintas maneras: la destrucción de una ciudad, generalmente aquella conocida por el autor en sus años de infancia o en los mozos. Dos elementos componen tal imagen, complementándose. El primero, la metamorfosis inevitable en todo crecimiento, interpretada una y otra vez como la eliminación de una belleza anterior, significada por la coherencia de un núcleo existencial luego fragmentado [...] la fealdad de ayer es la belleza de hoy, que al transformarse en deterioro constituye la belleza mañana extrañada [...] una profunda carga subjetiva se une al innegable y objetivo deterioro de la ciudad. El hombre es un ser que vive lamentando paraisos perdidos. Es aquí donde cabe hablar de la ciudad como zona cronológica" (Patán, 1989: 11-12).

Adolfo Castañón advierte este conflicto de la siguiente manera: "Carlos Monsiváis se ha definido públicamente como un hombre de izquierda, y a lo mejor su trayectoria se podría describir como la odisea de un escritor empeñado en demostrar que se encuentra situado no en el polo del miedo sino en el de la esperanza" (1993: 366).

Es pertinente resaltar que ese conflicto es en buena medida lo que da vitalidad y originalidad a su visión sobre la urbe. Es un conflicto que encuentra su solución en una actitud irreverente y perspicaz: la voluntad de crítica con un sentido afirmativo: "Este es el optimismo sin el cual el pesimismo terminaría en autocomplacencia" afirma en una entrevista (Entrevista de Menocal: 24). Tal afirmación encuentra su personalidad a través de una estrategia escritural y vital: la ironía y el humor. "El sentimiento de lo cómico libera del odio" escribió André Maurois. La ironía como crítica redime y exorciza la nostalgia ante la inocencia perdida y de ese modo mitiga la tragedia de la urbe extraviada. Dice en su Autobiografía: "La derrota y la represión de julio de 1952 representan mi ingreso al escepticismo y el desencanto" (Autobiografía: 21). En otra entrevista afirma el sentido de su humor frente a tal desencanto:

Es una defensa, por un lado. Pero por otro tiene que ver mucho con mi gusto por el *camp* [...] Como agnóstico, reconozco que mi visión del ser humano es muy cristiana; es el sentido de esperar la perfección y de desilusionarme de la caída —de la tontería, la corrupción, la pretensión, la grandilocuencia, que son las formas de la caída. Sin sentido de humor, esa visión me hubiera avasallado. Y el sentido de humor que yo tenga, que no califico, me sirve para mediatizar esa visión cristiana (Entrevista de Egan: 20).

La mirada va entonces en busca de la desmitificación a través de una visión crítica e irónica. *El fin de la nostalgia* es el significativo título de una antología sobre la *Nueva crónica de la ciudad de México*. En su prólogo, Monsiváis afirma lo siguiente respecto al público para el que los nuevos cronistas escriben: "Es un público que ha canjeado la nostalgia [...] por el descubrimiento del pasado" ("Prólogo a El fin": 25). Es precisamente ese descubrimiento el que se ejerce a través de una relectura irónica del pretérito: "Vaya que uno es sabio a posteriori. El snobismo del pecado me sojuzgaba y yo sin enterarme, suponiéndome buen liberal y comunista. Me emocionaba la ciudad mítica y yo creía vivir la ciudad política" ("Testimonio": 94).



Como afirma Sandra Lorenzano, "Todos los habitantes de México tienen una ciudad, otra en el recuerdo" (Lorenzano, 1997). Consciente de que la nostalgia se construye a partir de una mitificación de los tiempos idos ("todo pasado fue mejor") y de que la ciudad de la nostalgia es una ciudad que nunca existió, Monsiváis toma distancia respecto a una escritura que busque la mitificación citadina:

Y de súbito, cesó la correspondencia entre una ciudad narrada e imaginada, y la ciudad real. Luego de *Los olvidados* de Buñuel y de fragmentos en películas cómicas, el cine dejó de expresar a la capital [...] La capacidad mítica podía seguir intacta pero ya no había personajes creados por la costumbre, y los medios masivos crean imágenes familiares pero casi nunca personajes. Desaparecía la ciudad enumerada líricamente porque disminuía la capacidad de autoengaño, y la ciudad catalogable se difuminaba, sus logros históricos congelados en plazas remodeladas, su vértigo anudado por la explosión demográfica, su vida popular reordenada por la televisión. Sobrevivían los espacios marginales, en condiciones terribles. Demasiada represión, demasiada sordidez creída y real. Imposible repetir con Villaurrutia: 'Se diría que las calles fluyen dulcemente en la noche'. En su metamorfosis, la ciudad que fue clásica y que fue típica negaba con asepsia represiva cualquier democratización y pretendía uniformarlo todo de acuerdo a las ambiciones de una clase media que convierte Suburbia y Perisur en utopías matrices ("Testimonio": 96).

A diferencia de la ciudad mítica reseñada por Salvador Novo, a Monsiváis le toca vivir una ciudad en proceso de disolución, cada vez más conflictiva y menos habitable, como reconoce en una crónica de principios de los ochenta:

La capital de la República, la Ciudad por antonomasia en nuestro país, ha dejado de ser (si de veras lo fue) la entidad equiparable a mujeres yacentes y tierras que explotadores intrépidos sojuzgan. El Distrito Federal es ya una entidad ajena, inexplicable ("Testimonio": 35).

En ese sentido, uno de los propósitos de la obra de Monsiváis consiste en realizar la crónica de cómo la ciudad que fue un día el asiento de "México-Tenochtitlán", aquella famosa "Ciudad de los Palacios" que para muchos constituía "la región más transparente del aire", se ha convertido hoy en una pesadilla casi imposible de imaginar. El exceso de contaminación, la creciente inseguridad, la escasez de vivienda y servicios básicos, los problemas de transporte y hacinamiento, las aglomeraciones tumultuosas, así como el descrédito de las instituciones unida a las irreversibles y continuas crisis económicas, han hecho de la ciudad de México una megalópolis heterogénea, caótica y de contrastes inigualables. Somos ya, afirma Monsiváis,

"nuestro propio modelo apocalíptico" ("No les des el gusto"); una ciudad imposible de habitar y vivir; una ciudad sólo, y por derecho propio, *sobrevivable*.

### LA OPRESIÓN SIN SALIDA: EL FIN DE LA UTOPIA URBANA

*Alguien mira hacia el interior, deseoso de entrar, pero nadie mira hacia fuera*

Franz Kafka, *Cartas a Felice*

*La civilización no suprime la barbarie, la perfecciona*

Voltaire

¿Qué paisaje cultural nos propone la ciudad monsvaiana? En principio, un paisaje dominado por la multitud, una ciudad que se ordena a partir del culto a lo demográfico. En *Los rituales del caos*, Monsiváis concibe a la ciudad de México como

la demasiada gente [...], la multitud que rodea a la multitud, la manera en que cada persona, así no lo sepa o no lo admita, se precave y atrinchera en el mínimo sitio que la ciudad le concede [...] los contingentes que hacen de la vitalidad urbana una opresión sin salida (*Los rituales*: 17).

Habitar la ciudad más poblada del mundo<sup>8</sup> es parte de lo que Monsiváis llama el *chovinismo de la catástrofe*: ¿cómo estar orgulloso de tal horror, de la multitud que se celebra engendrando multitudes? Y acompañando al estallido demográfico, la convicción de que *como México no hay dos*, crea otra certeza: somos una ciudad inverosímil "en donde lo insólito sería que un acto, el que fuera, fracasase por inasistencia" (*Los rituales*: 19).

Según Monsiváis, si algo ha contribuido a convertir los problemas de la ciudad en *pesadillas institucionales*, ha sido la incontrolable explosión demográfica y sus consecuencias inherentes. "La ciudad de México es una evidencia de lo que el urbanista Rem Koolhaas afirma del siglo XX: ha sido una batalla perdida contra la cantidad" (García Canclini, 1998, tomo 1: 15). Ya en 1978 Peter Ward sostenía que de

<sup>8</sup> "Las densidades brutas de la población en la ciudad de México son altas en comparación con otras ciudades del mundo; sus cifras son ligeramente superiores a las de Tokio, duplican las del área metropolitana de Nueva York, triplican las de París y cuadruplican las de Londres [...] Sólo las ciudades asiáticas de Bombay, Calcuta y Hong Kong parecen tener densidades superiores" (Ward, 1991: 73).

continuar la tendencia de crecimiento de las megaciudades, sería en México donde se manifestarían primero sus consecuencias sombrías (Ward, 1991: 302). Con poco más de un millón y medio de habitantes en 1950, la ciudad creció con una rapidez desmedida: si en 1960 contaba con 5 millones, en el 2000 se acercaba ya a los 20 millones<sup>9</sup>.

Ante este contexto, uno de los propósitos de la obra de Monsiváis consiste en realizar la crónica de la *mounstrópolis* mexicana y su cotidiana barbarie. Al hacerlo, Monsiváis remarca las figuraciones opresivas que genera la ciudad de México. Un ejemplo de ello es la crónica que hace del Metro:

en el Metro se escenifica el sentido de la ciudad, con su menú de rasgos característicos: humor callado o estruendoso, fastidio docilizado [...] tolerancia un tanto a fuerzas, contigüidad extrema que amortigua los pensamientos libidinosos, energía que cada quien necesita para retenerse ante la marejada, destreza para adelgazar súbitamente y recuperar luego el peso y la forma habituales (*Los rituales*: 111).

La manera en que el espacio ciudadano resume las "presiones y pasiones" devastadoras "del diluvio poblacional" (*Los rituales*: 23), pueden verse descritas en uno de los rituales que a diario observamos en la ciudad sumergida:

En el metro, los usuarios y las legiones que los usuarios contienen (cada persona engendrará un vagón) reciben la herencia de corrupción institucionalizada, devastación ecológica y supresión de los derechos básicos y, sin desviar la inercia del legado, la vivifican a su manera. 'El humanismo del apretujón' (*Los rituales*: 111).

Haciendo eco de la célebre frase de Bretón, en alguna parte de *La región más transparente* Carlos Fuentes escribe que "México es Fellini instantáneo". Monsiváis parece compartir su idea al confirmar la no falsa creencia de que "donde se hallan mil se acomodarán diez mil":

¿Cómo que dos objetos no pueden ocupar el mismo lugar al mismo tiempo? En el Metro la estructura molecular detiene su imperio universal, las anatomías se funden

---

<sup>9</sup> "Entre 1921 y 1930, la población de la ciudad de México creció de 615 mil a más de un millón [...]. A partir de entonces, las tasas de crecimiento han oscilado alrededor de 5.5%, es decir, la población se duplica cada 12 o 13 años aproximadamente. En 1989, la población del área metropolitana excedía los 19 millones, y aunque los cálculos actuales sugieren una continua desaceleración en las tasas de crecimiento [...], existen pocas dudas de que para el año 2000 la población de la ciudad de México será de alrededor de 26 millones de habitantes" (Ward, 1991: 61-64).

como si fuesen esencias espirituales, y las combinaciones transcorporales se imponen (*Los rituales*: 111-112).

Lugar para lo surreal donde el milímetro se agiganta, el metro expresa el carácter inverosímil de una ciudad sobrepoblada. Pero no sólo en el espacio público se observa la aglomeración hecha espanto. Al interior de la "ciudad intramuros (casas, bares, cabarets, restaurantes, oficinas, salas de clase)", se reproducen las imágenes inverosímiles del tumulto:

hay cuartos en donde caben familias que se reproducen sin dejar de haber, los hijos y los nietos van y regresan, los compadres y las comadres se instalan por unos meses, y el cuarto se amplía, digo es un decir, hasta contener al pueblo entero de donde emigró su primer habitante (*Los rituales*: 18).

También en lo íntimo, en el espacio privado, la ciudad de México engendra imágenes asfixiantes. "El reposo de los ciudadanos se llama tumulto" (*Los rituales*: 17), dice con ironía, Monsiváis. La cancelación de la privacidad ("lo íntimo es un permiso", *Los rituales*: 18) se presenta como el resultado lógico de la expansión continua de los habitantes ("Y todos cuantos vagan, y todos cuantos se inmovilizan, de la demografía sus mil virtudes van refiriendo", *Los rituales*: entre 16 y 17), de manera que la imagen de la ciudad aparece como algo que todo lo devora, incluso al sueño:

Y el sueño pasó de obligación corporal a eliminación de las restricciones para el movimiento. En la era de los condenados al hacinamiento el sueño fue la gran delicia, la obtención de lo ilimitado [...], último territorio liberado de la multitud que contiene a una multitud que encierra a una multitud que... (*Los rituales*: 109-110).

Esta visión de la ciudad como devoradora de todo aquello que le rodea y que ella misma engendra es el resultado del crecimiento sin medida que el centralismo generó y sigue reproduciendo. Las consecuencias del rápido proceso de industrialización provocaron una migración constante de habitantes del campo hacia la ciudad. No obstante, si en los años cincuenta la ciudad de México era un polo de atracción para todos aquellos que esperaban una vida mejor a la que ofrecía el campo<sup>10</sup>, luego de tres décadas de constante migración, la ciudad ha dejado de tener ese carácter de tierra

---

<sup>10</sup> "La capital es el sitio para los ambiciosos, los desesperados, los ansiosos de libertad para sus costumbres heterodoxas o sus experimentos artísticos o su hartazgo ante la falta de horizontes" (Monsiváis, "Apocalipsis y utopías").

prometida donde los sueños y las promesas son posibles, y ha adquirido un *topos* distinto. Según Monsiváis, a pesar de seguir siendo el imán de múltiples esperanzas y millones de migrantes, su rasgo distintivo ya no es ser un espacio donde las fantasías llegan a cumplirse sino el lugar en que la catástrofe adquiere existencia:

La ciudad se unifica negativamente: tiene lugar la distribución pareja de indefensión y miedo, es un paseo por el abismo el paseo solitario y la inmersión en la multitud de la que nos pueden desgajar los asaltantes. En el uso del espacio urbano se desvanecen los ciudadanos con derechos, y se adueñan convulsos del escenario los objetos de cacería. Y al restringirse la libertad de movimientos, el espacio se acorta y se vuelve más opresivo. Quien no ha sido asaltado se sabe al borde del precipicio de las estadísticas y, en el reacomodo de prácticas del desplazamiento y haberes psicológicos, la gran ciudad adquiere gradualmente la iluminación y los tonos expresionistas del film *noir*, donde cualquier recorrido es una incursión en la amenaza, y la angustia es la guía del conocimiento ("No les des el gusto").

En este sentido es importante analizar la manera en que la dicotomía civilización/barbarie, fundamental y definitoria en la historia de la literatura latinoamericana, resulta aquí transgredida: en las crónicas de Monsiváis, el espacio urbano no representa ya el polo "civilizado" de la relación sino su opuesto. El crecimiento de la megalópolis mexicana introdujo la barbarie en el propio contexto urbano: "Esto no apunta a una ciudad poseída por la devastación, sino, y esto es suficiente o demasiado, a una ciudad incrédula ante las posibilidades civilizatorias, desconfiada de la existencia de soluciones" (Monsiváis, "Radiografía": 38).

Durante la primera mitad del siglo XX se equiparaba —a partir del paradigma propuesto por Sarmiento— a la civilización con la idea de progreso y se concebía la vida urbana como el refinamiento de las costumbres en oposición al campo, que constituía el polo negativo de la relación, unido a la idea de barbarie y referido a la idea de tradición<sup>11</sup>. Esta oposición entre la ciudad y el campo ha dejado de tener relevancia, sin embargo la dicotomía sigue existiendo y ha adquirido un giro significativo de modo que ahora la ciudad incluye a su interior la idea de lo bárbaro y encarna los elementos de irracionalidad caótica. De ahí que sea ya concebida como *selva de concreto*:

---

<sup>11</sup> Ejemplos prototípicos de ello son *La vorágine* y *Doña Bárbara*, novelas de José Eustasio Rivera y Rómulo Gallegos respectivamente. En este modelo cultural, la ciudad aparece como impulso de la expansión moderna, la

Hoy Buenos Aires, São Paulo, México son megalópolis devoradoras: lo que en otra época para la literatura había sido la selva [...] La metáfora espacial de la selva como lugar privilegiado del choque del individuo con el mundo externo cede el lugar a la metáfora de la ciudad, ámbito del choque del individuo consigo mismo (Campra, 1987: 55).<sup>12</sup>

Si con la oposición binaria entre civilización y barbarie, el *Facundo* situaba a las ciudades como un tipo de continuación de la modernidad europea, estableciendo con ello una distinción fundamental entre campo y ciudad, Monsiváis transgrede esa *frontera cultural*, al introducir las contradicciones al interior de la propia ciudad. Con ello da un vuelco a la idea tradicional de la urbe como territorio de la utopía.

#### LA DESAPARICIÓN DE LO URBANO: LA CIUDAD POSAPOCALÍPTICA

*Bajo el suelo de México se pudren  
todavía las aguas del diluvio.  
Nos empantana el lago, sus arenas  
movedizas atrapan y clausuran  
la posible salida.*

José Emilio Pacheco, *El reposo del fuego*

Existe en la literatura latinoamericana toda una cartografía simbólica que imagina a la ciudad como un espacio para el mito<sup>13</sup> o como un espacio mítico<sup>14</sup>. Lejos de este tipo de alegorías literarias, Monsiváis describe una urbe dominada por el desorden, la irregularidad y el caos. Con ello, nos anuncia el fin de la concepción de la ciudad como utopía y como espacio de realización del deseo. Así, para Monsiváis el Distrito Federal

avanzada civilizatoria por excelencia. Como en el cuento de Borges —"Historia del guerrero y de la cautiva"—, la ciudad representa la cultura, el orden y el progreso: fascina incluso a los bárbaros.

<sup>12</sup> En el mismo sentido Raymond Davis Weeter afirma: "A diferencia de la novela rural, en la cual el antagonista del hombre es la naturaleza, la novela urbana examina al hombre en un ambiente que él mismo ha creado" (Weeter, 1967: 3). (En el original: "Unlike the novel of the country, in which the antagonist of man is nature, the novel of the city examines man in an environment which he himself has created").

<sup>13</sup> "En este sentido, la Santa María de Onetti, el Macondo de García Márquez se proyectan sobre América Latina como utopías capaces de dar forma e inteligibilidad a lo real: son al mismo tiempo *summa* y propuesta" (Campra, 1987: 59).

<sup>14</sup> A partir de Borges podemos leer en distintos autores ciudades que se construyen como "espacios fuera del tiempo, eternamente centrados en sí mismos, despojados de toda ficción de referencia a un mundo fuera del texto", en ellos "el espacio textual sustituye al espacio real" (Campra, 1987: 61-63).

acaba por consumir los sueños de quienes lo imaginan habitable, destruyendo esa inocente creencia: el edén posible se transfigura en infierno temible.

Muy cercano a la tradición literaria anglosajona, Monsiváis parece refrendar, en cierto sentido, la visión foránea que sobre la ciudad de México han tenido algunos escritores norteamericanos. "México es siniestro y tenebroso y caótico, con el caos propio de los sueños" escribió William Burroughs en una carta a Jack Kerouac: "México no es sencillo ni festivo ni bucólico. No se parece ni lejanamente a una aldea franco-canadiense. Es un país oriental en el que se reflejan 2 mil años de enfermedades y miseria y degradación y estupidez y esclavitud y brutalidad y terrorismo físico y psicológico" (citado en Villoro, 1999: 5). Desde *Beyond the Mexique Bay* de Aldous Huxley (1934) hasta *México Bárbaro* de John Kenneth Turner (1969), pasando por los escritos de Graham Greene, D. H. Lawrence o Malcolm Lowry, las representaciones de México y sus habitantes han tenido como hilo común la idea del otro como amenaza, la visión de un mundo premoderno e incivilizado, lugar donde ha irrumpido el infierno sobre el posible paraíso (Schmidt, 1997).

De igual modo es significativa la manera en que el cine ha reforzado esta mirada, regida por el caos, en torno al país<sup>15</sup>. Gran fanático del cine (cuya cinefilia lo ha llevado a participar en diversas películas, entre ellas la célebre *Los Caifanes* de Juan Ibañez con guión de Carlos Fuentes), Monsiváis recuerda, de una comedia de Laurel y Hardy, una premonitoria escena situada en la ciudad de México de los años treinta: "quieren abordar un taxi común y corriente y ven que de él salen más de cuarenta pasajeros. Se alejan asombrados" ("Apocalipsis y utopías"). Así Monsiváis legitima y no puede escapar a la tradición de la que tanto abreva: el caos demográfico da lugar a un imaginario no propicio para el deseo sino para el desencanto y la catástrofe.

---

<sup>15</sup> En 1931 Sergei Eisenstein filmó *¡Que viva México!*, película inconclusa en donde es posible ver una mirada exógena en torno a las fiestas y tradiciones mexicanas. Y ya antes, durante la segunda década del siglo, se filmaron una serie de películas norteamericanas que tenían como eje narrativo la violencia criminal de los caudillos revolucionarios, entre ellos Pancho Villa, cuya representación es un claro ejemplo de la imagen de México en el cine norteamericano. Entre ellas destacan *The Greaser's Revenge* (1911) y *Life of Villa* de D. W. Griffith (1914).

En el pasado literario del país podemos rastrear ya las profecías de esta condición antiutópica del país y específicamente de la urbe. En el siglo XVIII, la Inquisición confiscó una noveleta anónima de cuya existencia sólo quedan algunas referencias y un título: *Ciudad de Méjico, año 2004*. Tal relato proyectaba ya "una visión del futuro imaginada con vehículos tirados por motores, naves voladoras, luces intensas, muchedumbres sin corazón ni alma. Para entonces, los dioses han muerto y grandes banderas cubren un cielo sin estrellas" (García de León, 1997). No cabe duda que desde su nacimiento la ciudad de México genera tales imaginarios situados en el medio de la catástrofe y la opresión. *Distopía* o *utopía negativa*, la ciudad, para Monsiváis, no sólo posee una herencia funesta sino que augura, en su monstruosidad, un porvenir catastrófico:

En treinta años (1950-1980), la capital abandona su organización razonable, se extiende hasta devorar todo el valle de México y se transforma en megalópolis o cadena de ciudades (la meta no tan oculta: que todo el país sea la capital ampliada). Y en los diez años siguientes la megalópolis se convierte, según afirman todos los que nunca se deciden a abandonarla, en prefiguración del apocalipsis [...] Los pregoneros del desastre son los fanáticos del arraigo. El catastrofismo es la ideología conversada de los capitalinos, y la ideología secreta es la esperanza que cada quien cultiva de hallarse entre los afortunados que se librarán del inminente diluvio, de ese fin de las especies chilangas en que, por otra parte, no se cree. (Al menos el apocalipsis sea, en efecto, el espectáculo por excelencia y se garantice el asiento de primera fila) ("Seis de septiembre": 11).

¿De qué forma la ciudad relega la esperanza y da paso a la pesadilla? Monsiváis busca la respuesta a tal pregunta en el imaginario urbano de quienes habitamos la capital. Tal exploración gira en torno a lo que, según él, define en particular a la ciudad de México: su condición posapocalíptica.

Una de las preocupaciones constantes que pueden rastrearse en *Los rituales...* consiste en describir y reflexionar sobre este apocalipsis urbano como epifanía de la sociedad, es decir, como revelación del sentido último que adquiere la historia colectiva. Tal es el objetivo de una serie de textos intercalados a lo largo del libro, cuyo nombre es ya un anuncio irónico del fin de los tiempos: "Parábolas de las postrimerías". En estas parábolas construidas con un lenguaje de referencias bíblicas, la ciudad adquiere rasgos de cruda fatalidad:



Y vi una puerta abierta, y entré, y escuché sonidos arcangélicos, como los que manaron del sonido muzak el día del anuncio del Juicio Final, y vi la Ciudad de México (que ya llegaba por un costado a Guadalajara, y por otro a Oaxaca), y no estaba alumbrada de gloria y de pavor, y sí era distinta desde luego, más populosa, con legiones columpiándose en el abismo de cada metro cuadrado, y video-clips que exhortaban a las parejas a la bendición demográfica de la esterilidad o el edén de los unigénitos [...], y se pagaba por meter la cabeza unos segundos en un tanque de oxígeno, y en las puertas de las estaciones del Metro se elegía por sorteo a quienes sí habrían de viajar (*Los rituales*: 248).

La visión de Monsiváis no es, sin embargo, catastrofista. No se trata de un anuncio de las calamidades y el infortunio del porvenir. Es, por el contrario, una reflexión sobre la manera en que los ciudadanos se enfrentan a tal escenario, construido simbólicamente entre todos. Monsiváis realiza la crónica del presente, no sus profecías. Mejor: la crónica de las profecías imaginadas por el presente. En ese sentido se pregunta por qué la idea de un escenario apocalíptico para la ciudad no trae consigo acciones o consecuencias que "lo normal" supondría: espanto, caos, huida. La actitud de los habitantes de la ciudad es todo lo contrario a una visión apocalíptica; parecería que las predicciones del desastre urbano y la ruptura de todo pacto social pasan inadvertidas, o peor aún: tal actitud adivina no sólo un optimismo irresponsable, sino también una desmesurada resignación: "A la ciudad con signo apocalíptico la habitan quienes, a través de su conducta sedentaria, se manifiestan como optimistas radicales" (*Los rituales*: 21).

"¿Qué clase de sibiritismo de fin de mundo nos retiene en un sitio que padece el doble acoso del ecocidio y la violencia? ¿Es posible justificar nuestra capacidad de aguante?", se pregunta Juan Villoro luego de describir el rostro convulso y fanático de una ciudad vencida (Villoro, 1999: 6). Si bien es cierto que para algunos —los más— "la ciudad no es el gran peso opresivo [...] sino la libertad posible a costo muy alto" (*Los rituales*: 21), para otros, es el tumulto del que se debe pero es imposible escapar. Entre la liberación y la prisión, la ciudad adquiere una apariencia contradictoria y por lo mismo de gran vitalidad. En un texto escrito hace ya un cuarto de siglo, es posible observar hasta qué punto ha cambiado la mirada del cronista respecto a la ciudad. En él, Monsiváis aún no podía prever las paradojas que ésta traería consigo, a grado tal que realizó la crónica de la muerte del Distrito Federal:

Nada contiene a las turbas que se desprenden de barrios residenciales y de vecindades llevándose lo indispensable, acelerando el paso, sin darse vuelta para despedirse de los lugares queridos [...], en medio del abandono que es ya el único concurrente de esta gran avenida, se ha instalado una oprobiosa, opresora sensación de miedo. En dos días, una de las ciudades más pobladas del mundo se ha convertido en un erial trágico y baladí, una conspiración de cemento ya no mitigada por el smog [...] El testimonio de las calles desoladas informa del pavor inmenso que asoló, como rayo súbito y declarado, a una colectividad [...] ¡Atroz es contemplar ahora la ciudad que rigió los destinos del país desde la lacustre Tenochtitlán! [...] ¡Para qué seguir reseñando la agonía de una urbe de acero? ("La tarde": 26, 139).

Como una especie de "antimarcopolo" (como él mismo se describió en su autobiografía), Monsiváis aparece en esta crónica como el cronista solitario de la ciudad abandonada. Único testigo del desastre, permanece atado a la ciudad. Años después, en *Los rituales...* la mirada que se posa sobre la ciudad adquiere una complejidad mayor. Mirada que parte del asombro: la llegada de los augurios terribles no dejaron desierta a la urbe. Ante esta contradictoria realidad (vivir en medio del cataclismo sin percatarnos), Monsiváis ironiza a través de un diálogo imaginario el colmo de las expectativas de un lugar que ya no las ofrece:

y pregunté: ¿qué ha sucedido con profecías y prospectivas? ¿Dónde almacenáis el lloro y el crujir de dientes [...] y la luna toda como de sangre, y las estrellas caídas sobre la tierra? [...] ¡No pretendáis escamotearme el apocalipsis [...], y uno se acercó y con voz de trueno que murmura me advirtió: ¡Hombre de demasiada fe! ¿Qué aguardas que no hayas ya vivido? La esencia de los vaticinios es la consolación por el fraude: el envío de los problemas del momento a la tierra sin fondo del tiempo distante. Observa sin aspavientos el futuro: es tu presente sin las intermediaciones del autoengaño' [...] Los mortales se sublevarían de no creer en su trasfondo que lo venidero es siempre peor (*Los rituales*: 249).

Al parecer la realidad del apocalipsis hipnotiza o ciega: causa fascinación. He ahí quizá la razón para permanecer por propia voluntad en la ciudad: la necesidad de huir se hermana a la imposibilidad de salir. La imagen que a través de sus crónicas Monsiváis nos propone respecto a la ciudad de México es además de abigarrada, colmada de paroxismo. Su característica fundamental es la de ser una ciudad *posapocalíptica*, una ciudad posterior al cataclismo, en la cual *lo peor* es un hecho más del pasado: "(y lo peor es la población monstruosa cuyo crecimiento nada detiene), y sin embargo la ciudad funciona de modo que a la mayoría le parece inexplicable, y

cada quien extrae del caos las recompensas que en algo equilibran las sensaciones de vida invivible" (*Los rituales*: 21).

Ese no saber "si se vive la inminencia del desastre o en medio de las ruinas" (*Los rituales*: 19), es una de las preocupaciones constantes de la literatura que borda sobre la ciudad de fin de siglo. Así lo explica otro cronista de la urbe:

En la ciudad que recorremos a diario es difícil encontrar la causa del desastre; no hay un cataclismo que la explique: la plaga letal, el terremoto de 11 grados, la guerra civil. La única certeza es que estamos del otro lado de la desgracia [...]. Vista desde fuera, la ciudad bate todos los récords del espanto. Desde dentro el paisaje se percibe de otro modo: ningún apocalipsis es para nosotros, aunque vivimos rodeados de sus signos. Se trata por supuesto de una invención colectiva, pero no por ello menos real (Villoro, 1999: 8).

Con estas palabras, Juan Villoro refrenda la mirada de Monsiváis y recoge el eco de una ciudad fascinada ante su propio caos. La idea misma de caos que permea todo el texto, es otro de los rasgos de ese posapocalipsis del que habla Monsiváis. No se trata ya solamente del caos como oposición al orden y lo establecido, como caos primigenio que posibilita la libertad o lo creativo, noción que prevaecía en sus libros anteriores (Pons, 2000: 48). Se trata de un caos referido al fin de los tiempos, a la evidencia de que la ciudad ha rebasado sus límites. En la literatura urbana latinoamericana, ese trastocamiento de los límites se ha llevado, de distintos modos, al plano de la ficción: la creación de "megalópolis hiperreales" (Rincón, 1995: 93), como *Não verás país nenhum* de Ignácio de Loyola Brandão (1981), *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes (1987) o *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (1994). En estas representaciones literarias de la urbe latinoamericana existe otro elemento común y que será también propio de las crónicas monsvaianas: la violencia y el miedo como síntomas y catalizadores de la segregación al interior de una sociedad cada vez más desintegrada.

## LA CAPITAL DEL MIEDO: VIOLENCIA Y SEGREGACIÓN

*es un conjunto de ciudades dentro de otras que no saben entre sí de su existencia [...] pues fue y es ciudad de castas y distancias abismales, hoy apartada del mundo por retenes, guardias y plumas de estacionamientos, por laberintos privados*

Antonio García de León

*Contempla este fragmento de tu reino:  
la terrible ciudad de agua y aceite  
que flota sin hundirse. El equilibrio  
es su feroz tensión. Y su combate  
ha engendrado una paz que es tregua alerta.*

José Emilio Pacheco, *El reposo del fuego*

Acompañando la mirada posapocalíptica, la idea de que la ciudad es un feudo irrecuperable incrementa esta sensación de la urbe como espacio de la violencia. Si hay un síntoma de los padecimientos de la ciudad y que la describe como ningún otro fenómeno, es la inseguridad aunada a la impunidad y la injusticia<sup>16</sup>. Una de las consecuencias de la globalización económica ha sido el desmantelamiento de las políticas del Estado de Bienestar y con esto, el incremento del deterioro de la calidad de vida de los habitantes. Como se sabe, la pobreza —unida a la impunidad— es la causa principal de la violencia. En la ciudad de México se cometen entre mil y mil quinientos delitos al día, de los cuales cerca del 90% queda sin castigo (Monsiváis, "Radiografía": 34-39). Es esta magnitud de la inseguridad lo que ha convertido "a la violencia en el segundo gran protagonista de la urbe, sólo antecedido por la sobrevivencia, que se apodera del escenario por la acción conjunta de la catástrofe económica y el miedo" ("Radiografía": 38). Así y frente a la crisis de las instituciones, la idea de una ciudad hostil es común a los habitantes.

En el ciclo de conferencias "Apocalipsis y utopía de la ciudad de México" (llevada a cabo en el marco del XV Festival del Centro Histórico), Monsiváis, en forma de parodia, hizo explícito lo anterior:

---

<sup>16</sup> "A la violencia urbana la estimula una sensación prevaleciente: es la injusticia la que define la aplicación de la ley [...] la gran escuela del crimen sigue siendo la impunidad y su cortejo de supersticiones" (Monsiváis, "Radiografía": 37-38).

Y en aquel día postrero a todos los habitantes de la Ciudad de México los asaltaron al mismo tiempo, y los propios facinerosos fueron víctimas de atracos, y los hampones se llevaban restos del naufragio porque otros delincuentes se les habían adelantado, y antes de ellos acudieron los primeros ladrones que de cualquier manera llegaron tarde ("Apocalipsis y utopías").

Por su expansión incesante (resultado de una migración constante hacia la capital), la ciudad de México es un paradigma de violencia urbana: "qué previsiones existen contra el delito en una sociedad de masas, quién no cree poder ocultarse tras el anonimato de millones de personas" ("La violencia urbana": 277), se pregunta Monsiváis. Desde su perspectiva, "lo muy urbano de esta violencia es su posibilidad absoluta de disolverse en el gentío" ("Radiografía": 36). En la megalópolis la violencia aparece como providencia ineludible, sustancia del destino urbano y su vivencia:

En la ciudad de México impera tal clima de violencia que la gente más inquieta es la que aún no ha sido asaltada. Se diría que hay una cuota de criminalidad obligatoria para cada ciudadano, una suerte de impuesto por vivir en el sitio más poblado e incontrolable del planeta (Villoro, 1999: 1).

Y no sólo es destino, sino también miedo cotidiano, sentido de la inseguridad y certeza a evitar: "en relación a la violencia se está a diario en el ojo de la tormenta entre un asalto y el próximo, entre la tensión y los estallidos, entre la falsa tranquilidad y la mala noticia" ("Radiografía": 39). Para Monsiváis la inseguridad es el resultado de "las conductas límite propiciadas por la crisis del estado de derecho, el perpetuo estallido —económico, social y demográfico— de las ciudades, y la imposibilidad de una efectiva seguridad pública, sea por la ineficiencia de los cuerpos encargados o por la 'feudalización' imperante en barrios y colonias". De ahí que describa la violencia urbana como "el amplio espectro de situaciones delincuenciales, ejercicios de supremacía machista, ignorancia y desprecio de los derechos humanos, tradiciones de indiferencia aterrada ante los desmanes, anarquía salvaje y desconocimiento de la norma" ("Radiografía": 35).

Monsiváis, con ácido humor, describe la violencia urbana resaltando cómo en la lógica del crimen, la deshumanización de las víctimas constituye el primer eslabón en la cadena de la impunidad. Además, al hacer una parodia de las diferentes formas de romper la ley y con ayuda de la exageración, busca evidenciar la atmósfera de temor

creciente que la violencia genera y las posibilidades de teatralización de tal fenómeno social:

la boda de alta sociedad en donde los asaltantes despojan a los asistentes y al sacerdote mismo, que en vano amenaza con la excomunión; el asalto a un salón de clases en la Ciudad Universitaria; la irrupción a mano armada en una reunión de expertos para prevenir la delincuencia ("Radiografía": 35).

De esta manera, la violencia se vuelve sinónimo de lo urbano, carácter inherente de la megalópolis y, al interiorizarse, parte esencial de sus habitantes. Por lo demás, el papel que ha jugado la violencia en la reestructuración del espacio público es enorme. No sólo ha recompuesto "el mapa de la ciudad transitable", también ha contribuido de manera notable a la descomposición del tejido social. De este modo, al mismo tiempo que generaliza "la idea de ciudad como botín o área abierta" (Monsiváis, "No les des el gusto"), la consecuencia principal de la violencia ha sido el despojo imaginario y real del espacio público:

La violencia nos desaloja de las calles, nos encierra doblemente en nuestras casas [...] modifica la intuición hasta volverla depósito de miedos ancestrales, se aterrera ante la propia sombra porque no se sabe si el inconsciente va armado y, por último, nos convence de que la ciudad, en el sentido de sensaciones de libertad, es progresivamente de los Otros y es cada vez más el reino del Otro y de lo Otro, aquello que dejó de pertenecernos cuando aceptamos que la violencia es por lo pronto indetenible, sabiendo en el fondo que este *por lo pronto*, dadas las características de la urbe, es a largo plazo ("La violencia urbana": 279-280).

En ese sentido, la reacción ante la violencia y el miedo que ésta propicia ha generado nuevas formas de exclusión. Si bien no ha desaparecido ese texto ciudadano que conforma, en la historia de su aglomerada confusión, la vida en las calles, de alguna manera en el espacio público se han ido cancelando libertades antes habituales y segregando o privatizando espacios antes públicos. Según García Canclini, la descomposición del entorno urbano es característica de las megalópolis globales. Es esta transformación de la forma en que se concibe y utiliza el espacio urbano lo que buscarán retratar las crónicas de Monsiváis, poniendo el acento en los nuevos modelos de segregación espacial al interior de la urbe:

Al extenderse la ciudad, se circunscriben sus habitantes, cada residencia necesita de un pequeño ejército para mantener su dignidad que es sinónimo de funcionalidad, los departamentos son más pequeños y los techos más bajos, las multitudes más

compactas, las masas se precipitan en un metro cuadrado, las colas se alargan. Se reduce el ámbito a la disposición de cada uno y se engrandece el recuerdo de lo que casi nadie ha vivido: las casas amplias, el tiempo sin prisa, las calles vacías [...] En la megalópolis todo tiende a comprimirse [...] El ensueño secreto es la obtención de espacio ("Apocalipsis y utopías").

En las últimas décadas, en cuya directriz se halla la apertura de la economía inscrita en un proyecto de desarrollo neoliberal, una serie de procesos y nuevos fenómenos sociales han afectado el panorama urbano y le han dado un nuevo rostro a la ciudad de México. Entre ellos destacan la rehabilitación residencial, la transformación de la estructura de clase y la privatización del consumo y los servicios<sup>17</sup>. Estas transformaciones han provocado una desestructuración de la experiencia ciudadana, claramente visible en la "atomización de las prácticas simbólicas", así como en la visión cada vez más parcelada de los movimientos culturales y políticos (García Canclini, 1995: 82). Los cambios de la ciudad responden de algún modo a esas condiciones que las nuevas redes de la globalización han generado. Existen sobre todo dos procesos muy visibles que van de la mano: al mismo tiempo que la globalización ha propagado espacios exclusivos, ha multiplicado espacios periféricos. La globalización posee un doble efecto: por un lado potencializa las más avanzadas formas de libertad, recreación y satisfacción de necesidades, pero por otro lado exagera la desigualdad, la discriminación y la marginalidad de aquellos sectores vulnerables a sus efectos negativos. Así, la dinámica de la exclusión e inclusión transforma el paisaje urbano creando cotos de privilegio y espacios de marginación. Este doble fenómeno ha sido leído, desde distintos contextos, como un proceso contradictorio o paradójico de la modernización. La recomposición de espacios tales como Santa Fe, Xochimilco, el Centro Histórico y algunos otros fenómenos son claro ejemplo de ello.

Al referirse a las transformaciones que las urbes modernas han sufrido en la segunda mitad del siglo XX, Marshall Berman afirmaba la creación de espacios aislados que buscaban ordenar las ciudades heredadas del siglo XIX: "En el nuevo

---

<sup>17</sup> Saskia Sassen sintetiza este conjunto de metamorfosis con la idea de *gentrificación* (1991: 255).

medio urbano [...] la antigua calle moderna, con su voluble mezcla de personas y tráfico, negocios y viviendas, ricos y pobres, ha sido ordenada y dividida en compartimentos separados, con entradas y salidas estrictamente vigiladas y controladas" (Berman, 1988: 169). Esto implicaba al mismo tiempo que un proceso de ordenamiento, un proceso de exclusión social muy problemático donde la vivencia y el disfrute urbanos se veían seriamente limitados<sup>18</sup>. Respecto a estas zonas del exclusivismo, Monsiváis dice así: "La élite se resigna, da por concluido su libre disfrute de las ciudades y se adentra en los ghettos del privilegio: 'Aquí todo funciona tan bien que parece que no viviéramos aquí'. Y *lo exclusivo* quiere compensar por la desaparición de lo urbano" (*Los rituales*: 23). La privatización de lo público revela el miedo a lo distinto, el rechazo material y simbólico de las masas. De tal modo, la obra cronística de Monsiváis puede ser leída como un catálogo de los dispositivos de inclusión y exclusión que la sociedad genera: la crónica monsvivaiana es también la crónica de los modos de prohibir y censurar en la sociedad mexicana.

### NUEVA BABEL: DESTERRITORIALIZACIÓN Y MULTICULTURALISMO

*Viene entonces el mundo  
a desgarrar por dentro mis fronteras*  
Jaime Labastida, *Plenitud del tiempo*

El subtítulo del último texto incluido en *Los rituales...* ('El apocalipsis en arresto domiciliario') refiere a esta sensación de opresión que la ciudad genera debido a la violencia y la privatización de los espacios públicos, ahora contenidos en demarcaciones restringidas. Este uso privado y privativo de la ciudad refuerza la cada vez mayor fragmentación del espacio urbano. En una edición corregida de *Los rituales...*, Monsiváis incorpora un nuevo texto sobre el metro: "La hora de Robinson

---

<sup>18</sup> "El trazado de límites políticos en el sentido formal es siempre un acto político que representa una movilización de preferencias, en especial, donde un espacio suburbano deseable puede ser aislado de un espacio urbano adyacente y problemático". (Clegg, 1997: 38).



Crusoe, *Sobre el metro las coronas*". En él reafirma esta transformación de la vivencia citadina:

Hoy, sólo en algunas zonas capitalinas se preserva el uso antiguo de la Calle, ya más bien trampa mortal o recorrido sin propósitos de lento disfrute [...] En el reemplazo de la Calle están el Mall (templo de un consumismo más visual que monetario, ejercicio apto no tanto de las adquisiciones como de la resignación), las oficinas de las grandes empresas, los estadios futboleros... y el Metro ¡Qué modo de convertir los andenes en avenidas, qué maestría para hacer de un vagón la Plaza Mayor del viaje, qué técnicas de urbanidad en donde sólo parece florecer el trituradero de cuerpos! (*Los rituales*, edición corregida: 167-168).

Si en principio se configuran nuevas maneras en que la ciudad se feudaliza, por otra parte hay un proceso de desterritorialización, es decir, una sustitución del espacio público (plazas, parques, teatro, cine) por la intimidad del hogar (televisión, video, teléfono, internet) o por espacios de tránsito (García Canclini, 1995: 61-62) como los medios de transporte o los medios masivos de comunicación<sup>19</sup>. A diferencia de la ciudad tradicional, en la "megalópolis posmoderna" el uso del espacio hace referencia a formas novedosas de habitar, creando espacios de rasgos muy distintos. Según Susana Velleggia este proceso de desterritorialización consiste en la pérdida de una de las funciones principales de la urbe: ser espacio de identidad, en aras de convertirse en ámbito de cruce y circulación de flujos (Velleggia, 1997: 219). Lo anterior induce a pensar que la ciudad cada vez pierde más su capacidad de integrar un comunidad socio-política.

En principio hay una pérdida del uso público de lugares antes representativos o emblemáticos, al mismo tiempo que hay una tendencia a privilegiar lo que Marc Augé llamó *no lugares* (Augé, 1993), espacios desterritorializados y deshistorizados como son los centros comerciales o el metro, lugares creados con la finalidad de dinamizar la circulación de las personas y de los bienes. En suma, lugares aislados, con menores referentes de sentido que los distinguan unos de otros y que constituyen los nuevos espacios rituales de la sociedad moderna. Lo anterior puede verse muy bien descrito en la dramatización que Monsiváis hace de la experiencia de viajar en metro:

Si el Metro es la Calle, la más abigarrada de las calles, fracasan de antemano los que allí, en ese espacio que se vuelve únicamente tiempo, quieren poner de relieve su elegancia o su atractivo o su guapura o su exuberancia física. En atmósferas tan restringidas, el problema de los seres protagónicos es la falta de garantías visuales [...] sin la buena suerte de un vagón semivacio, ni caso tienen los movimientos que delatan los años de gimnasio. Soy un cromó, se dice la muchacha, pero no por eso me van a ceder el asiento. Así son los feos de envidiosos (*Los rituales*, edición corregida: 170).

No obstante, si para Augé el metro es un *no lugar* propio de la condición posmoderna, para Monsiváis constituye un espacio moderno donde se establece un juego de identidades<sup>20</sup>. Encuentros y desencuentros entre diversas formas de representación y autorepresentación:

Sin demasiado énfasis, cada viaje en el Metro saca a flote cuestiones de la edad y la posición social, de la timidez y la desinhibición, de la simpatía y la altanería, del carisma sexual y la invitación a la castidad. Con tal de distraerse, el viajero enlista las cualidades perceptibles de los demás, y si no se le antojan los problemas acepta que el derecho ajeno se inicia en la pretensión de ser distintos (*Los rituales*, edición corregida: 168).

También de ahí que el espacio urbano que inventa Monsiváis se presente como un montaje de símbolos. Ya desde la portada que ilustra una escena al interior de un vagón del metro, *Los rituales...* reúne una serie de personajes e iconos de la cultura popular que conviven en el imaginario colectivo que construye a la ciudad<sup>21</sup>. No obstante, esos símbolos se mueven en un campo donde hay conflictos de valor y poder, de modo que se encuentran en constante confrontación por la legitimidad y el sentido. Así, en la crónica monsvaiana observamos ante todo una sociedad en

<sup>19</sup> En *Los rituales...*, como veremos más adelante, es evidente la importancia que la imagen televisiva y los medios han adquirido en la construcción simbólica de la ciudad.

<sup>20</sup> Aquí quiero aclarar lo que entiendo por *posmodernidad*, concepto problemático frente al cual busco mantener una distancia. A diferencia de quienes afirman que vivimos en un mundo posmoderno, concebido como un mundo superior al erigido durante la era moderna y posterior a su crisis, concibo la posmodernidad como no como una etapa que reemplaza a la modernidad sino como un pensamiento que expresa su crisis al interior de la propia modernidad. Es decir, como un pensamiento que denuncia la crisis de la vida moderna en nombre de los valores que esa misma vida moderna sustentó. O en palabras de García Canclini, la posmodernidad como una "manera de problematizar los vínculos equívocos que" el mundo moderno proclamó "con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse" (García Canclini, 1989: 23).

<sup>21</sup> En la portada de la edición corregida de *Los rituales...*, el espectáculo de la calle sustituye al del metro: una escena en la que se observa el tráfico imposible de superar, las marchas siempre previstas e imprevistas, el festejo patro, el hacinamiento al interior del transporte colectivo, los vendedores ambulantes, así como una peregrinación. Y en medio de toda esa turba, Monsiváis anotando en su libreta.

conflicto. En una época en que los procesos de mundialización económica transforman las identidades y generan nuevos conflictos interculturales, lo propio se construye de forma cada vez más urgente a partir de cómo imaginamos a los otros.

En un poema de *Árbol Adentro*, Octavio Paz definía la condición urbana de esta manera: "hablo de la ciudad inmensa, realidad diaria hecha de dos palabras: *los otros*,/ y en cada uno de ellos hay un yo cercenado de un nosotros, un yo a la deriva" (Paz, 1989: 298). La ciudad de la que Monsiváis habla es, como en el poema de Paz, una ciudad en la que el otro no es algo lejano y ajeno, sino que nos rodea a toda hora y de cuyo contacto cercano no podemos librarnos. Con ello, el conflicto de la alteridad y el multiculturalismo aparece como constitutivo de la realidad urbana.

Si algo caracteriza a la ciudad es su diversidad y multiculturalidad, por ser un lugar en el que la hibridación es propicia. En *Los rituales...* este sentido de la mezcla está remarcado por algunos de los temas que aborda en sus crónicas: el sincretismo religioso, el mestizaje cultural, la forma en que se mezcla lo nacional y lo global, lo tradicional y lo moderno, lo popular con lo artístico. No obstante, la escritura de Monsiváis apunta a mostrar las contradicciones que prevalecen en la ciudad entre la diversidad y la tolerancia, entre la exclusión y el respeto a la diferencia. La megalópolis

desata multitudes en perpetuo movimiento, el *rush hour* que ni comienza ni termina, los aerobics de la búsqueda de empleo, el tráfico que es inmersión en la lentitud [...] En las esquinas más concurridas, al acecho de la luz roja, dos o cinco o siete o doce personas asedian los sentimientos o los caprichos del automovilista al que le ofrecen chicles o dulces, juguetes o klínex, o baterías de cocina o navajas suizas. Mientras el cliente se decide, los esquineros tragan fuego o practican acrobacia; incluso, y para matizar el *show*, asaltan con revólveres y puñales. La desesperación cubre la ciudad de espectáculos compulsivos ("Apocalipsis y utopías").

Para Monsiváis las formas de vivir y habitar la ciudad son múltiples. Cada grupo social conforma su identidad de acuerdo a la forma en que se sienten identificados con ciertas actitudes, ciertas expresiones lingüísticas, ciertos ídolos, ciertas imágenes de sí mismos y ciertos espacios: "hay una serie de estrategias colectivas e individuales que la ciudad pone en juego [...] la gente de esta ciudad tiene siempre muchos rostros y muchas identidades. No vive inmovilizada en una definición, vive diversas identidades" (Gruzinski, 1996: 11). Como deja claro Gruzinski, la multiculturalidad no suprime las

luchas ideológicas y sociales, las discriminaciones entre distintos estratos ni las exclusiones de los procesos productivos:

Desde la Conquista, y tal vez desde antes, la ciudad de México se caracteriza por ser un lugar donde culturas y grupos se mezclan. Esto no quiere decir que la ciudad carezca de contradicciones sociales, de conflictos o de procesos de dominación y explotación; aquí los mundos chocan, se enfrentan, se entrelazan (Gruzinski, 1996: 10).

Así y de acuerdo con Gruzinski, la descripción de la ciudad de México que realiza Monsiváis es la de una Babel que se desgarran en la disputa por el reconocimiento de las identidades y que por ello presenta una alta parcelación del espacio público, en el cual incluso los excluidos excluyen. En ese espacio público fragmentado las premisas del moderno espacio público democrático (permitir la multiculturalidad, respetar la alteridad y propiciar la circulación de la diversidad) se ven cuestionadas y aparecen como casi inexistentes.

#### **EL NUEVO ESPACIO PÚBLICO: FRAGMENTACIÓN, DESCENTRAMIENTO Y SIMULTANEIDAD**

*una ciudad dentro de otra ciudad que contiene a otra ciudad*

José Emilio Pacheco

*Las ruinas son lo más viviente de la historia, pues sólo vive históricamente lo que ha sobrevivido a su destrucción*

María Zambrano, *El hombre y lo divino*

Una de las constantes que puede reconocerse en la prosa de Monsiváis es la imagen concreta y diaria del posapocalipsis a través de la imagen de una ciudad en ruinas. Donde el vínculo entre el espacio institucional y los ciudadanos se ha roto o es abismal, aparece la ciudad como escenario del caos, del desastre duradero. Según Monsiváis, la vida cotidiana en la ciudad no es otra cosa que una actividad de sobrevivientes. Por ello afirma que "Nos movemos entre las ruinas instantáneas de la modernidad" (Monsiváis, "Apocalipsis y utopías"). La perspectiva según la cual toda modernización viene acompañada por un feroz proceso de innovación y destrucción ha sido estudiada de forma reveladora por Marshall Berman. Según Berman, el sentido de la modernidad

es "la autodestrucción innovadora": todo lo que se construye tiene como paradójico fin ser destruido, en un proceso continuo sin fin. Por ello es que afirma, siguiendo la frase y el pensamiento de Marx, que "todo lo sólido se desvanece en el aire". Para Berman el "desarrollo insaciable ha dejado una estela espectacular de devastación" (Berman, 1988: 72). En ese sentido, "la trágica ironía del urbanismo [...] es que su triunfo ha contribuido a destruir la misma vida urbana que esperaba liberar" (Berman, 1988: 169).

La manera en que la modernización transforma las ciudades hasta convertirlas en ruinas había sido elaborada anteriormente por Walter Benjamin. Para Benjamin, la historia constituía un paisaje en ruinas donde "lo moderno se prueba como su catástrofe" (Benjamin, 1998: 115). El final de sus apuntes titulados *París, Capital del siglo XIX*, remite a tal visión: "Antes de que se desmoronen empezamos a reconocer como ruinas los monumentos de la burguesía en las conmociones de la economía mercantil" (Benjamin, 1998: 190). De algún modo, Monsiváis comparte esta visión trágica en torno a las ruinas. Según él, la primera y última definición de la ciudad — *hacerse sobre ruinas*— proviene de su origen violento ("De las ciudades": 587). Construida sobre las ruinas de Tenochtitlan, capital del imperio azteca, la ciudad de México ha sido edificada a costa de otras ciudades, sobre la destrucción de otros espacios simbólicos. Como afirma Gonzalo Celorio,

La historia de la ciudad de México es la historia de sus sucesivas destrucciones. Así como la ciudad colonial se sobrepuso a la ciudad prehispánica, la que se fue formando en el México independiente acabó con la del virreinato, y la ciudad posrevolucionaria, que se sigue construyendo todavía, arrasó con la del siglo XIX y los primeros años del XX, como si la cultura no fuera cosa de acumulación sino de desplazamiento (Celorio, 1996: 6).

Según esta lectura, la ciudad, fundada por la violencia, a medida que se desarrolló integró ese acto a su constitución —tal violencia se volverá contra la ciudad misma en el futuro.

Las crónicas de Monsiváis sobre el terremoto de 1985 retratan lo anterior: el terremoto materializó el desastre de una sociedad fragmentada e hizo patente lo que ya era condición ciudadina: las ruinas. La ciudad apareció como "un mundo que, sin titubeos, tiende al fragmento y a la fragmentación de los fragmentos" (Mallard, 1995:

30). "La orgullosa Ciudad de los Palacios se pobló de ruinas, fue como si mostrara un rostro siempre oculto" (Betancourt, 1999: 120). El terremoto de 1985 es por ello uno de los momentos históricos que marcarán un cambio en la concepción de lo urbano, el inicio para algunos de la ciudad posmoderna; o cuando menos, la evidencia de la crisis de la modernidad urbana en México<sup>22</sup>. Dice Monsiváis al respecto:

De la conmoción surge una ciudad distinta (o contemplada de modo distinto), con ruinas que alguna vez fueron promesas de modernidad victoriosa [...] En un instante las seguridades se trituraron. Un paisaje inexorable desplaza al anterior [...] la desolación es el mar de objetos sin sentido, de edificios como grandes bestias heridas o moribundas [...] Al caer los edificios el polvo se convierte en un velo oscuro sobre una zona muy vasta [...] Los signos de la catástrofe se prodigan: humo, sirenas, llamadas de auxilio [...] En apenas cuatro o cinco horas, se conforma una 'sociedad de los escombros' [...] Se suspende la indiferencia y durante unos días la ciudad [...] ensaña las mínimas victorias sobre la destrucción [...] Estalla la visión tradicional de la vida urbana entre un maremágnum [...] el terremoto difunde otra certeza colectiva: se ha llegado en la capital al límite [...] En plena emergencia se opera y se amputa entre las ruinas (*Entrada libre*: 24-45).

Como si fuese un enamorado de las civilizaciones difuntas o en trance de muerte, a Monsiváis lo mueve "la visión arqueológica de la catástrofe" (Benjamin, 1998: 106). El *flâneur* finisecular deambula entre escombros. Las ruinas expresan una crisis: la imposibilidad de seguir pensando a la ciudad en términos tradicionales. Con ello, la ciudad deja de ser unidad para volverse fragmentos difíciles de ser restituidos. Las ruinas causadas por el terremoto que Monsiváis asume como reveladoras de la verdadera condición urbana, expresan de forma fehaciente la visión de una ciudad fragmentada y hecha pedazos. Causadas por un desastre natural representan, sin embargo, una violencia que prevalece como efecto de las transformaciones del progreso, como signo de una modernidad contradictoria.

De este modo, la mirada panorámica que sobre la ciudad nos arroja la crónica monsvaiana es el resultado de los cambios que la ciudad ha vivido en las últimas décadas, de acuerdo con las principales tendencias y efectos que la globalización ha ejercido sobre la realidad urbana. En primer lugar puede decirse que la globalización

---

<sup>22</sup> Son varios los autores que ven a la ciudad de México de los años noventa como un espacio de rasgos radicalmente distintos a la ciudad imaginada años atrás. Para José Emilio Pacheco por ejemplo, la ciudad "post-apocalíptica" es "la ciudad post-terremoto de 1985 y post-Cristóbal Nonato" (Pacheco, 1990).

ha desestructurado en varios sentidos la forma de concebir a la ciudad, así como la manera en que se le habitaba. En principio ha transformado la idea misma de ciudad en tanto que totalidad. Éste, sin embargo, no es un efecto solamente de la globalización. El pensamiento llamado posmoderno, al plantear "el fin de los grandes relatos", ha trastornado la posibilidad de pensar a la realidad social como única, homogénea y completa. De este modo, la ciudad ha adquirido una faz heterogénea, fragmentaria y dispersa. "Tanto es así que la ciudad puede ser vista como un caleidoscopio enloquecido en el cual se mueven *graffiti*, *collages*, montajes, *bricolages*, pastiches, *videoclips*, desconstrucciones, simulacros, virtualidades" (Ianni, 1999: 59).

Otro de los rasgos de este fenómeno es la pérdida de un solo centro para la urbe. En una crónica sobre las transformaciones simbólicas que ha sufrido el Zócalo y el centro histórico, Monsiváis afirma: "el Zócalo ya no es el centro de la ciudad, México ya no tiene centro, sólo interminables e inabarcables kilómetros que es preciso recorrer antes de ir a cualquier parte" ("Hoy, la tribuna"). La idea sobre el centro en una ciudad global se ha transformado para dar paso a una multiplicidad de centros y por tanto de unidades sociales que giran en torno a cada uno de ellos: de ahí se deriva la existencia de múltiples ciudades al interior de la metrópoli (Terrazas, 2000: 141).

Al hablar de su libro *La guerra de las imágenes. De Quetzalcóatl a Blade Runner*, Serge Gruzinski afirma: "Este libro es un intento de explicación de las distintas ciudades que han existido aquí: ciudad prehispánica, ciudad renacentista, ciudad barroca, ciudad ilustrada, la del siglo XIX, la de la Revolución, la de la modernidad — hasta 1985— y por último la ciudad posmoderna —a partir de 1985" (Gruzinski, 1996: 10). En ese mismo sentido, la ciudad monsvaiana no es una sino muchas: "Donde cupo una ciudad, cabrán cincuenta" ("Seis de septiembre": 11). La ciudad monsvaiana tiene el sentido del *rizoma* descrito por Deleuze y Guattari. Esta ciudad rizomática se halla construida en base a los principios del rizoma: la conexión, la heterogeneidad, la ruptura, la multiplicidad y el mapeo (Deleuze y Guattari, 1994: 12-22). Como afirma Lauro Zavala, "un laberinto rizomático no tiene principio ni fin, no tiene una única verdad ni una única solución. Es el espacio de la virtualidad. Todo es posible, y todo camino puede llevar a cualquier punto al que se desee llegar" (Zavala, 1998: 64). Por

ello, la ciudad concebida como laberinto rizomático "es muchas ciudades en una [...] es un espacio babélico [...] un ámbito conjetural [y] un proyecto interminable" (Zavala, 1998: 65).

Por otra parte, la diversidad y heterogeneidad urbanas se expresan también como simultaneidad de tiempos. Este aspecto es uno de los rasgos elaborados continuamente por la literatura urbana de la capital. Como afirma Juan Villoro, la ciudad de México es "uno de los pocos centros urbanos del planeta que confunde sus épocas al grado de desafiar el paso del tiempo" (Villoro, 1999: 7). A decir de Monsiváis, tal es una de las singularidades de una ciudad que se debate entre "lo moderno y lo premoderno": "¿Qué es entonces lo distintivo de la capital? Si queremos promover singularidades, diremos que la coexistencia pacífica y violenta de lo Antes y lo de Ahora, que se enfrentan, se emparejan, se fusionan, se distancian, sin darse tregua, sin admitir las semejanzas de la contigüidad" (Monsiváis, "Seis de septiembre": 10).

Respecto a esta contigüidad de tiempos, resulta interesante concebir a la urbe en su dimensión temporal. El sentido de la ciudad como unidad de tiempo "debe ser explorado en las relaciones simultáneas que se dan en un mismo espacio" (García Canclini, 1995: 99). En una crónica de *Los rituales...*, Monsiváis describe la convivencia de tiempos en un solo espacio, lo cual se concibe como sincretismo temporal:

En el atrio, por los siglos de las horas, los danzantes ejercen su monomanía [...], el Caballero Águila se asocia a Octagón, el Tlatoani es pareja de El Santo, el Enmascarado de Plata y el volador de Papantla alteman con Spider Man. Si el motivo es piadoso, el uso de lo actual lleva su perdón a cuestras. El nuevo sincretismo es muy sencillo, admite las mezclas porque las considera variaciones de un tema del siglo XVI, y no tiene sentimientos de culpa porque eso dificulta el matrimonio entre la industria cultural y el legado cósmico. En el sitio del siglo XVI, el show (*Los rituales*: 49).

A través de esta hibridación de tiempos, Monsiváis hace dialogar a los distintos referentes culturales que habitan la ciudad, ya sea que provengan del pasado o de los fenómenos más contemporáneos. En ese sentido, para Monsiváis conviven —no sin problema— la tradición y la modernidad, lo cual puede verse en la yuxtaposición de épocas a la que alude, desde sus inicios, su obra:



en las condiciones actuales de semiorden y semicaos, la interrelación de los tiempos equivale a la fusión de los tiempos. No hay coexistencia de lo prehispánico, lo colonial y lo neocolonial. En forma simultánea, un minuto expresa todas las épocas, todas las sensaciones históricas. Quizás por eso sea tan exigua, tan precaria la vitalidad contemporánea en México, porque la presión de lo no resuelto [...] se interpone siempre, inexorable (*Días de guardar*: 158).

En la idea de apocalipsis y de caos<sup>23</sup> se halla ya inscrita, por lo demás, esta superposición de tiempos provocada por el avance de la modernización en una sociedad todavía tradicional. A diferencia de las ciudades europeas donde la relación con el pasado es de una independencia relativa (Sarlo, 2001), en la ciudad que Monsiváis describe, la disputa en torno al pasado (o a los pasados del país) se halla aun en constante conflicto. Frente a lo nuevo, la ciudad tradicional no olvida su pasado: lo decanta, lo disuelve y reinscribe en el presente creando un híbrido cultural. En ese sentido, la idea de (pos)apocalipsis no sólo hace evidente una simple mezcla de tiempos, sino que también revela las angustias colectivas en torno a la novedad y el cambio (elementos constitutivos de la modernidad). Así, el proceso de modernización hace de la ciudad un espacio ambiguo y plural, en el cual tradición y modernidad conviven y se enfrentan creando una mirada paradójica en torno a la urbe. Tal ambigüedad en la actitud que se tiene en torno a la ciudad es el tema del siguiente apartado.

---

<sup>23</sup> El caos es la "superposición de contextos pertenecientes a distintas escalas y con distintos niveles de complejidad" según la definición que Lauro Zavala deriva de Porush e incluye en su "Glosario para el análisis intertextual" (Zavala, 1998: 138).

**CIUDAD DE DOBLE SIGNO: HORIZONTE POPULAR Y MODERNIZACIÓN CULTURAL**

*Quien ama las estrofas, también ama las catástrofes;  
quien está a favor de las estatuas, tiene que estar también a favor de las ruinas*

Gottfried Benn

*La pasión destructiva es a la vez ansia creadora*

M. H. Enzensberger

Como se ha visto, uno de los efectos de los cambios acontecidos en las últimas décadas es la virtual transformación del espacio público y de la forma en que se le concibe. En una entrevista sobre su regreso a México, luego de 27 años de constante peregrinar fuera del país, Sergio Pitol confesaba: "simplemente ver en qué se ha transformado esta ciudad que fue una maravilla es tener una imagen cercanísima del desastre" (Pitol, 1995: 234). Esta condición de opresión y deshumanización del espacio urbano, es uno de los rasgos fundamentales que caracteriza la descripción de las megalópolis de fin de siglo. Una manera de entender cómo repercute tal condición urbana en la escritura es lo que afirma Christopher Domínguez Michael en un ensayo sobre la llamada "literatura basura": "Es una gran ventaja para un escritor contar con una ciudad como el Distrito Federal para corroborar su náusea ante la condición humana. Basta salir a la calle para adueñarse del más atroz y justificado de los miserabilismos" (Domínguez, 1998: 176).

Para el caso de Monsiváis, la afirmación anterior resulta en buena medida cierta. La decadencia se ha vuelto un rasgo de la condición urbana que sus textos describen continuamente. No obstante, si bien esto explica la nostalgia hacia una ciudad perdida, no hace comprensible la continuidad del amor por la urbe. Jean Marie Gustave Le Clézio escribió que *el arte supremo del narrador radica en el dominio de las ambigüedades*. En Monsiváis hallamos a la vez un amor profundo por la ciudad que una aversión total hacia sus realidades irrisorias. Cómo amar a una ciudad en la cual es casi imposible caminar sin la certidumbre (urdida en paranoia) del posible asalto. "Yo te amo, ciudad,/ porque la muerte nunca te abandona" escribió Gastón Baquero en su "Testamento del pez" (citado en Monsiváis, "Radiografía": 35). Y Borges hizo lo

propio respecto a Buenos Aires: *No nos une el amor sino el espanto/ será por eso que la quiera tanto*. ¿Cómo entender este rasgo ambivalente presente en toda la literatura urbana<sup>24</sup>?

Según Marshall Berman "Todas las formas del arte y el pensamiento modernistas tienen un carácter dual: son a la vez expresiones del proceso de modernización y protestas contra él" (Berman, 1988: 243)<sup>25</sup>. La ciudad genera en sus habitantes un sentimiento ambiguo que reúne las afrentas de su sordidez con la seducción de su bizarra belleza, el temor ante sus anuncios apocalípticos en conjunción con la atracción que esas mismas premoniciones causan. Así, afirma Berman,

esta ironía ambivalente resultará ser una de las actitudes básicas hacia la ciudad moderna. Una y otra vez en la literatura, en la cultura popular, en nuestras conversaciones cotidianas, encontraremos voces como ésta: cuanto más condena la ciudad el que habla más vívidamente la evoca, más atractiva la hace; cuanto más se disocia de ella, más profundamente se identifica con ella, más claro está que no puede vivir sin ella (Berman, 1988: 205).

Esta ambigüedad expresa no sólo un conflicto de quien describe a la ciudad, sino también respecto a la posición que el escritor asume frente a la cultura popular. Tal posición es uno de los aspectos relevantes para entender qué sentido político se propone al interior de un texto narrativo. En la obra de Monsiváis existe una actitud doble frente al mundo popular que va del desencanto a la fe. Tal ambivalencia aparece en muchas crónicas como un juego en la voz narrativa:

Mi voto incondicional por las tradiciones se tambalea. ¿Cómo es posible? Y sí, si lo es. La congregación *está leyendo* la letra de 'Las Mañanitas', en papilitos obsequiados a la entrada. Si el pueblo no se sabe de memoria 'Las Mañanitas', ¿qué destino le espera a la Constitución de la República? (*Los rituales*: 44).

En "La hora del consumo de emociones. Vámonos al ángel", Monsiváis pone en escena este conflicto. La voz omnisciente del cronista se expresa a través de un

<sup>24</sup> Existe un doble movimiento característico de la literatura urbana, una experiencia dual que expresa la contradictoria relación de los escritores (y los habitantes) con su ciudad: "el romance de nuestros escritores con la ciudad se construye en la ambigüedad: entre la seducción y el odio, entre 'el amor y el espanto'" (Lorenzano, 1997).

<sup>25</sup> Es necesario aclarar aquí que la concepción anglosajona sobre el modernismo difiere del uso que se le da al término en Iberoamérica. En América Latina y España el *modernismo* corresponde a la corriente artística que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX tuvo gran auge en esta región. Para la cultura anglosajona la denominación *modernismo* expresa sobre todo la idea de vanguardia estética.

personaje, Juan Gustavo Lepe, fanático del fútbol, quien luego de la victoria de su equipo, camino al Ángel de la Independencia, recuerda un debate televisivo sobre este tipo de celebraciones. Con ello Monsiváis escenifica en esta crónica una especie de lucha interior del cronista que se debate entre la admiración a los festejos del "pueblo" y el desencanto de lo que significan:

¡Sí que estos jóvenes logran maravillas con sus tatuajes efímeros! [...] ¡Sí que son vándalos!, reacciona Juan Gustavo enconadamente. ¿De qué se trata, de darle la razón a los críticos? La chusma, y no hay palabra más descriptiva al respecto, se ufana ahora de su machismo y de sus ansias de posesión [...] ¡Qué horror! Esto que sucede aquí a unos pasos es un intento de violación tumultuaria (*Los rituales*: 35-36).

De igual modo, el conflicto se hace presente respecto al papel del cronista. El personaje que Monsiváis describe es una especie de *alter ego* que se encuentra indeciso durante toda la crónica entre la participación y el mantenerse al margen de la fiesta interpretando su sentido:

¿Efectivamente, como se dijo en el programa, esta multitud y por ende el país entero, ha mecanizado su proceso de carnavalización? [...] Juan Gustavo se detiene y se autocrítica. ¿Qué cosas le hace decir su mente tan débil a las incitaciones del rollo! Él quiere hacer a un lado las hipótesis mamonas y entrarle a las porras [...] ¿Para qué perder el tiempo con elucubraciones si la ciudad se ha vuelto un desmadre óptimo? [...] qué mala onda! El día que gana México, él con la conciencia dividida [...] ahora localiza en su evocación una de las teorías que más le perturban: si actúan así las legiones de fans en el Ángel es porque el civismo se ha ido atrofiando [...] '¿Qué estoy diciendo?' Juan Gustavo, aturrido por el sube y baja de sus pensamientos, busca recuperarse y se sumerge en el tumulto. [...] '¿A qué vine: a musitar sandeces o a desfogarme?' (*Los rituales*: 33-36)

Respecto a este conflicto la crónica termina con la imagen que del cronista Monsiváis ya ha asumido<sup>26</sup>: ser ante todo un compilador y un testigo: "Y él salta y salta, y pronto se detiene, y se aparta de la masa y anota en un cuadernito sus reacciones" (*Los rituales*: 37).

Por su parte el propio Monsiváis confiesa y está consciente de esa actitud contradictoria frente a lo popular. Al pedirle un entrevistador que se responda la pregunta que siempre ha querido que le formulen, dice: "¿por qué tu relación tan viva

<sup>26</sup> En una entrevista Monsiváis afirma: "Hay momentos en que sí me hubiera gustado intervenir. Pero finalmente, vuelve a reinar la fuerza del testimonio y permanezco en mi sitio" (Monsiváis, Entrevista de Egan: 20).

con una sociedad cuyas tradiciones en su mayoría no reconoces o no te interesan?" Y él mismo se responde:

Reconozco el impulso formidable de creación colectiva, reconozco lo muy notable de la tradición cultural, y ahí me detengo. No soy guadalupano, no me gusta el fútbol, detesto las corridas de toros, nunca he bebido tequila, no tengo compadres, y así sucesivamente. Pero según creo, es muy viva mi relación con la parte del país que me importa, y me desentiendo de todo lo demás en niveles que van de la indiferencia al rechazo a ultranza (Entrevista de Bautista: 33).

No obstante, este conflicto narrativo presente en toda su obra se resuelve a través de una convicción: la cultura popular es el espacio donde se hace posible "la configuración de la alternativa" (*Entrada libre*: 14). Al hacer una revisión de la literatura que aborda "lo popular", Monsiváis se distancia de la tradición canónica que retrata al pueblo como "la entidad carente de conciencia de sí" (Monsiváis, *Del rancho al internet*: 21): "Muchos de los mejores escritores, al describir los sucesos de la plebe se reservan el derecho de un lenguaje clásico donde el estilo literario sea la distancia espiritual. Para contener la irrupción de la gleba, conviene el valladar de la Alta Cultura" (*Del rancho al internet*: 17). Para Monsiváis, esta concepción de lo popular fue mantenida por la *ciudad letrada*<sup>27</sup> como un modo de ejercer el poder y la intolerancia:

Si toda ciudad es un retrato del Poder desmesurado y fiel, la capital de México crece, con gran don de síntesis, a imagen y semejanza del autoritarismo colonial, y la cultura urbana de hoy hereda simultáneamente las leyes del desarrollo capitalista y las veleidades psicológicas de un despotismo ilustrable (*Cultura urbana y creación intelectual*: 6).

Contra el elitismo en torno a la ciudad, Monsiváis confiesa que su propio proceso de urbanización le permitió una actitud distinta en torno a la urbe:

Mi pedantería insufrible duró hasta la preparatoria, y luego empezó a ceder ante la fascinación de la ciudad de México, que me docilizó o me flexibilizó. Era tan intensa la ciudad de México en los cincuenta, de un modo represivo pero vehemente, que supe, no con estas palabras, sí con esta actitud, del sin sentido de vivir exigiendo conocimientos, porque finalmente así no entendía nada (Entrevista de Bautista: 29).

Frente a los principios de la *ciudad letrada*, que establecía un "saber de excepción" basado en el centralismo (*Cultura urbana y creación intelectual*: 3) y confería a los

---

<sup>27</sup> El concepto es de Ángel Rama (Rama, 1984).

sectores populares la imagen de la barbarie, Monsiváis adopta una actitud lejana a la arrogancia intelectual y el clasismo. Para Monsiváis, la cultura popular tiene importancia porque representa el espacio de la diversidad, porque se opone a todo intento de uniformidad. A diferencia de la ciudad conformada en la narrativa que le precede<sup>28</sup>, Monsiváis busca situar "lo marginal en el centro", lo cual supone la articulación de la cultura popular "como principio activo y no solamente como un componente exótico" (Rowe y Schelling, 1993: 243).

Monsiváis invierte la imagen de la urbe al poner atención a las manifestaciones de la cultura urbana y su capacidad de subvertir el orden. La estrategia fundamental que usa con este propósito es la *degradación de lo culto*, rasgo fundamental del realismo grotesco<sup>29</sup>. Esto es visible en una crónica de *Escenas de pudor y liviandad*. En "Dancing: El Salón Los Ángeles", Monsiváis describe la manera en que una horda "de investigadores [...] estudiantes de posgrados [...] periodistas, jóvenes funcionarios, historiadores franceses y gringos eruditos, actrices, socialistas aliviados, críticos y directores de cine [...] seguidos por las cámaras del canal 13", acuden a la colonia Guerrero para presenciar "el baile popular" y así "reencontrar sus raíces" (*Escenas*: 99). Conforme la crónica avanza, es posible entender el sentido irónico que Monsiváis busca producir en sus lectores. En el primer apartado de la crónica, constituido por frases sueltas escuchadas al interior del salón de baile, Monsiváis hace decir a dos personajes:

—A mí lo que más me gusta de lo popular es su condición elitista. Desde que empezó la masificación, ya queda muy poco con un sabor de veras popular [...]

—[...] yo no tengo por qué concederle nada al pueblo. Es el pueblo quien debe otorgarme la legitimidad de su representación (*Escenas*: 97).

De este modo, el clasismo y cierta conciencia de superioridad por parte de esta élite intelectual son desenmascarados por Monsiváis:

<sup>28</sup> Pienso aquí en obras como *el Águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, algunos textos de Salvador Novo, así como la mirada refinada y exotista que pervive en *La región más transparente* de Carlos Fuentes. En otros cronistas anteriores como Gutiérrez Nájera, Luis González Obregón o Manuel Payno esto es aun más evidente.

<sup>29</sup> Según Mijail Bajtín, las "formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. Esta es la cualidad esencial de este realismo, que lo separa de las demás formas 'nobles' de la literatura" (Bajtín, 1987: 25).

Les cayó una nube de historiadores orales: "¡Vengan, vengan, aquí hay un obrero, contémplo. ¿Cómo desplaza usted la cadera? ¡Explíquese y descodifique! [...]"

—Es el colmo que no pueda uno venir a divertirse sin que lo sociologicen [...]

¡Qué bien! Un ojo en la rumba y otro en la sociología instantánea (*Escenas*: 100-101).

Tal desenmascaramiento critica la "invasión académica de los sitios populares" y ridiculiza a esta *ciudad letrada*, cuyo "abuso antropológico" viene acompañado de una hipócrita sensibilidad popular:

todos pisteando y rumbeando, 'meneando el bote' [...], en pleno éxtasis del pasito eché, ejercitando la disciplina facial, deja que fluya la libido, cuenta tus emociones del uno al quince [...], agítate y sacúdete, ésta es experiencia distinta [...] qué padre ver a tu interlocutor, bueno no tanto (*Escenas*: 99).

Con ello, una de las intenciones de Monsiváis es crear una mirada transgresora de los cánones culturales dominantes que tienden a separar la alta y la baja cultura (Monsiváis, "De las relaciones literarias"). Por ello, esta degradación de la élite significa para Monsiváis una forma de romper con esa narrativa que ve en lo popular el universo de la amenaza y el peligro.

La ambigüedad frente a la urbe —fascinante y condenable a la vez— resulta así otra forma de expresar el enfrentamiento entre modernidad y cultura popular. En su intervención en el Coloquio de Invierno, en febrero de 1992, Monsiváis se preguntaba: "¿De qué modo condenar [...] a los jóvenes de las clases populares, que al americanizarse en diversos niveles creen así exorcizar su estruendosa falta de provenir?" ("Duración de la eternidad"). Y continuaba reflexionando sobre los alcances de la cultura urbana que ha definido en otros textos como el conjunto de "respuestas colectivas al proceso de modernización" (*Escenas*: 19) y como "el espacio generado entre los modos operativos de la ciudad capitalista y las respuestas mayoritarias a tal poder de sujeción". Para Monsiváis la cultura que la urbe estimula es

un resultado del choque de la industrialización y las costumbres, entre la modernización social y la capacidad individual para adecuarse a su ritmo, entre la oferta (las apetencias) y la demanda (las carencias). Es una cultura, en el sentido de modo de vida o comprensión generalizada y no discutida de la realidad, que emerge a partir de la conversión de la sociedad tradicional en sociedad de masas y que, por lo mismo, implica el sometimiento y reducción de las clases populares, la ofensiva

ideológica de los medios masivos, el muy rentable caos del crecimiento capitalista ("Cultura urbana y creación intelectual": 25)<sup>30</sup>.

Si frente a la cultura popular mantiene una relación a la vez crítica y cercana, frente a la modernización Monsiváis hará lo propio. Como afirmé anteriormente, la distopía urbana se expresa en la crónica monsvaiana a través de la idea del (pos)apocalipsis. Según la interpretación de Lois Parkinson Zamora, el apocalipsis es una ficción que surge en sociedades tradicionales como evidencia de la ruptura de las tradiciones, como evidencia de una modernización emergente (Zamora, citado en Zavala, 1998: 123). La imagen de un apocalipsis urbano hace explícita esa destrucción de la tradición a causa del avance de la modernidad. En una canción de José Alfredo Jiménez que suele cantar Chavela Vargas, se halla visualizado este movimiento de la ciudad donde se hacen evidentes las consecuencias del avance modernizador: "Las distancias apartan las ciudades, las ciudades destruyen las costumbres".

Si hasta aquí puede parecer que no se habita la ciudad sino que se construyen estrategias para escapar de ella, esto es sólo una cara de la imagen ambigua que Monsiváis construye. Contra la visión apocalíptica y contra la destrucción modernizadora que expresa, Monsiváis intenta restaurar algún sentido al habitar urbano. Para él la modernidad no es sólo un elemento dañino o destructor, "la sombra cómplice de las destrucciones urbanas". También tiene un signo positivo pues representa "la utopía en el sentido drástico [...] la modernidad es el comportamiento que se inicia en el desdén o el aborrecimiento de las tradiciones inoperantes" ("Duración de la eternidad"). En este sentido, lo que le preocupa a Monsiváis no es sólo la modernización económica sino la modernidad como proceso cultural, como estilo de vida, que va penetrando el tejido social, las esferas de la vida tanto públicas como privadas.

El impacto de los procesos de modernización económica y social trae consigo cambios en la forma en que se percibe la ciudad y en que se la vive. La modernización

---

<sup>30</sup> En otra crónica afirma que "la crisis económica es la cultura urbana, porque todo lo adapta (estilos de vida, formas de trato, deseos, usos de tiempo libre) a la lógica de la sobrevivencia, que hace del consumo la zona de elecciones riesgosas" (*Los rituales*: 121).



altera la ecología urbana, las referencias cotidianas, la experiencia de vivir en la urbe. Por ello, Monsiváis concibe la urbanización como un proceso de reforma cultural y de formación de la conciencia cívica. Según Monsiváis,

La gran ciudad, el centro y la meta de las Repúblicas, es el único espacio donde se ejercen las libertades de comportamiento, más bien escasas de acuerdo con el criterio actual, todavía compuestas de miedos reverenciales, pero ya pobladas con ejercicios del desenfado y satisfacciones corporales calificadas de 'licenciosas' (antes, por supuesto, habían existido, pero sin el asidero de la legalidad) (*Aires de familia*: 184).

Así, quien arriba a la ciudad se urbaniza al incorporarse "a un horizonte de tolerancia y de indiferencia sincera ante la conducta de parientes y vecinos", de modo que "las ganas de respetar lo que no está en su mano modificar, se le [van] volviendo cultura urbana" ("Apocalipsis y utopías").

De este modo, frente a los elementos negativos o retrógrados de la tradición, la ciudad refuerza la liberalización de las costumbres. Y es que "al masificarse, ninguna costumbre o creencia permanece intocada" (Monsiváis, *Cultura urbana y creación intelectual*: 21). En una crónica de *Los rituales...*, Monsiváis rastrea esta concepción de la cultura urbana como modernización de las tradiciones en el lenguaje: "*Con todo respeto*. La frase, una de las más oídas en el México actual, es en verdad la gran disculpa que los cambios forzados le dirigen a lo tradicional. *Sé que serás desplazado, pero te dimos tu lugar. Me apena hacerte a un lado, pero así son las adaptaciones*" (*Los rituales*: 50-51).

La misma preocupación puede observarse en las crónicas que describen a la ciudad nocturna como "el santuario de libertades y escenarios mitológicos" ("Seis de septiembre": 11). Según Monsiváis, por la noche, la ciudad de México es una ciudad distinta, adquiere una moral diferente que permite grados distintos de apertura y visibilidad no posibles durante el día:

La Ciudad del Pecado ensalza el libre albedrío [...] Nada seculariza tanto como aceptar las consecuencias del deseo, y hacer uso deleitoso del sentimiento de culpa [...] Se alaba, se festeja, se apremia con risas el exceso [...] Para quienes la viven todo el tiempo, la Ciudad del Pecado tiene sus lados opresivos, crueles, pero sus visitantes ocasionales o frecuentes le encuentran divertidísima, la experiencia

infaltable en cualquier existencia, el exceso cuyo recuerdo tonifica en los días amargos de la virtud y la solemnidad ("Visita a la ciudad": 47-49).

En la ciudad del pecado que describe Monsiváis, el lenguaje constituye un ejercicio liberador donde las groserías, "pedradas en medio de la fiesta" que condensan y mediatizan la violencia urbana (Monsiváis, "La ciudad del habla"), conforman un idioma público a través del cual puede decirse la verdad con franqueza y sin tapujos:

El pecado sin las malas palabras como que no sabe. A la medianoche y en la madrugada sólo se antoja decir chingaderas y cabronadas. A lo mejor está bien usarlas en la mañana, pero con luces bajas se aprecian mejor, es lo único sabroso que se ocurre, es como vengarse de todas las represiones, carajo, puta madre, qué maravilla (Monsiváis, "Visita a la ciudad": 49).

La ciudad nocturna crea un tiempo y un espacio de libertad; resulta así, también, la condensación simbólica y el escenario material de los cambios impulsados por el proyecto moderno hacia la tolerancia y la diversidad. En suma, para Monsiváis, la modernización urbana constituye un proyecto de democratización cultural, en el cual el ejercicio de la libertad supone la responsabilidad de ir en contra de la represión moralista:

¿Qué hacer con este fardo de imposiciones y clausuras en un ámbito —doscientas o trescientas mil personas que hacen las veces de la ciudad y de la nación— obsesionado con el culto a lo actual? Acatarlo allí donde no hay más remedio, rendirle tributo verbal, negarlo ardorosamente en la práctica: cocottes, vedettes, vicetiples, mujeres liberadas, sufragistas, flappers y monjas canceladas, se liberan de tal herencia hasta donde es posible. Tienen a su favor el crecimiento urbano, el contagio universal de las nuevas costumbres, las persuasiones del cinematógrafo y, especialmente, las lecciones del pasado inmediato, la relativización de los sentidos de la vida y de la honra que corre a cargo de la violencia extrema. *Si me han de matar mañana, qué me importan la decencia y la virtud* (Escenas: 39).

La escritura urbana mantiene entonces una relación ambigua frente a los cambios que la modernización produce en la ciudad y frente a la cultura popular que le da vitalidad. Es lo que ha llevado a plantear a muchos analistas la relación de amor/odio que los escritores tienen con su propia ciudad. El ejemplo más claro es el poema "Declaración de odio" de Efraín Huerta, donde el rencor es un fermento del amor sólo posible en un futuro ideal: *Son las voces, los brazos y los pies decisivos,/ y los rostros perfectos, y los ojos de fuego,/ y la táctica en vilo de quienes hoy te odian/ para amarte mañana cuando el alba sea alba/ y no un chorro de insultos, y no río de fatigas,/ y no*

*una puerta falsa para huir de rodillas*. Al hablar sobre esta actitud de Huerta, Monsiváis describe la nostalgia como saldo de las transformaciones urbanas, como señal del recorrido que va de la esperanza al desencanto (Monsiváis, "E. H.": III). *Te odio con el odio de la ilusión marchita* escribió Amado Nervo.

Según Monsiváis la relación antitética con la ciudad ha dejado de tener sentido. "Declarar odio o amor ya da lo mismo" afirma como un preámbulo a su visión de futuro ("Seis de septiembre": 9). Lo importante es enfrentar esa contradicción con un proyecto distinto para la ciudad. Así, no obstante las calamidades que habitan a la ciudad de México, la obra de Monsiváis intenta vislumbrar salidas y alternativas al caos y la opresión urbanas. Frente a la violencia, la denuncia es una forma de resistir y por ello la escritura de Monsiváis adquiere una condición esencial: ir en contra del deterioro urbano. En todo caso, Monsiváis busca con sus crónicas establecer una disputa por el espacio público. Por una parte afirma —en la misma línea elaborada por Marc Augé— la cada vez mayor desaparición de la vivencia en las calles frente al avance de la modernización y las nuevas formas en que se construye simbólicamente lo público: sobre todo desde los medios. Por otra parte, frente a los signos negativos de la modernidad, reconoce las consecuencias positivas de la modernización cultural, y nos presenta, a través de la crónica, un modo de recuperar cierto sentido de comunión en medio de una socialidad contemporánea cada vez más fragmentada:

[La ciudad] me apabulla y me apantalla. Es una ciudad represiva desde luego, y ahora por la vía doble de la delincuencia oficial y la *amateur* (lo público y lo privado unidos por la hamponería). La ciudad es monstruosa, es inmanejable, es la sucesión de tumbas: la tumba del embotellamiento, la tumba de las colas, de la inversión térmica, etcétera, y con todo, encuentro zonas de gran libertad, libertad riesgosa vetada en ocasiones de sordidez, pero pensando en las tradiciones de la capital y, sobre todo, del resto del país, una libertad excepcional (Monsiváis, Entrevista de Bautista: 29-30).

En su escritura podemos leer una ciudad de doble signo: imán que atrae y prisión que encarcela. Así, una ambigüedad, no sólo frente a la idea de modernidad sino frente a la forma que asume ésta en el desarrollo de la ciudad, recorre toda su obra, que se debate entre describir la manera en que hemos ido perdiendo la ciudad (deshabitando

el espacio público) y entre postular una *forma* de recuperarla. En esta disputa, el papel de la crónica es esencial.

**SEGUNDA PARTE****ESPACIO DE LA ESCRITURA: LA CRÓNICA URBANA**

*Vivimos en el fondo de un infierno  
cada instante del cual es un milagro*

**Émile Cioran**



**LA CIUDAD INABARCABLE: UNA ESTÉTICA DEL FRAGMENTO**

*Mis palabras,  
al hablar de la casa, se agrietan.*  
Octavio Paz, "Pasado en claro"

La novela y la poesía han sido espacios privilegiados para la descripción urbana. No obstante, la forma de narrar a la ciudad ha sufrido cambios profundos en las últimas décadas. La recomposición del espacio público ha provocado además de nuevos modos de habitar y espacios con nuevas lógicas, modos distintos de narrar. La escritura de Monsiváis es un buen ejemplo de ello. Al comparar a Monsiváis con su antecesor Novo, José Joaquín Blanco afirma las transformaciones que la ciudad misma ha impuesto sobre la forma de su narración: "Novo es el acróbata dentro de las estrechas convenciones de una moral provinciana; Monsiváis, por el contrario, es la libertad, el exceso, el retozo, el desmadre, el vitalismo desmedido que sólo una ciudad moderna y masiva puede permitir" (Blanco, 1996: 395). En el lapso que media entre la escritura de Novo y la de Monsiváis, la ciudad se transformó irremediamente, de modo que se ha vuelto casi inasible. Luego de Novo, la ciudad no podrá volver a ser narrada por un solo escritor, como lo constató Guillermo Tovar hacia mediados de los ochenta, cuando propuso la creación del Consejo de la Crónica de la Ciudad de México<sup>1</sup>.

Es claro que, para la literatura mexicana, la aparición imborrable de *La región más transparente* de Carlos Fuentes (1958) marcó el imaginario literario en torno a la ciudad. No obstante, a diferencia de los años cincuenta en que fue posible la representación citadina a través de una mirada totalizadora como la que aparece en la

---

<sup>1</sup> Bajo el supuesto de que era imposible para un solo escritor dar cuenta de la totalidad de una ciudad tan gigantesca como ésta y que la crónica debía ser colectiva, se volvió necesaria la creación de un 'Consejo de la Crónica de la Ciudad de México': "A una ciudad de muchos millones de habitantes y miles de colonias corresponde, pues, una legión de cronistas [...] la realización individual de la crónica total no es realizable en una ciudad inabarcable [...] sólo puede ser colectiva". (Tovar, 1987: 50-51). Durante el Primer Encuentro de Cronistas de la Ciudad de México 'De Tenochtitlán al siglo XXI' (efectuado del 7 al 12 de febrero de 2000), se recalcó la necesidad de múltiples cronistas para la ciudad en función de que ésta era "una urbe de urbes". De ahí que la profecía de Carballo (de que Monsiváis fuese "El" sucesor de Novo) no pueda cumplirse cabalmente.

novela de Fuentes, en las décadas siguientes se volvió imposible volver a intentar una mirada mural que diera cuenta de la totalidad urbana. En su momento, *La región más transparente* fue un intento logrado por abarcar a la ciudad en su conjunto, la ciudad como totalidad. Con su novela, Fuentes convirtió a la ciudad de México en protagonista de nuestra narrativa moderna. Como afirma Gonzalo Celorio, *La región más transparente* fue:

la primera novela de nuestra literatura que trata la ciudad no sólo como escenario o como ámbito moral, sino como protagonista, con su enorme multiplicidad de voces, y acaso también la última que pudo abarcarla por completo porque desde entonces la ciudad se ha reproducido y fragmentado en muchas ciudades distintas y distantes, amuralladas, inexpugnables (Celorio, 1996: 7).

El propio Fuentes reconocería años más tarde ese cambio en la transformación de la escritura urbana:

Era una ciudad segura [...] Los crímenes eran tan anónimos como un grabado de Posada o tan célebres como el asesinato de la Chinita Aznar. No nos tocaban a 'nosotros'. La ciudad era explorable, libre, circunscrita. Se la podía tomar, en su acotación, como personaje central de una novela [...] Hoy, el escritor apenas si puede conocer la cuadra en la que vive y los novios primero se preguntan '¿Dónde vives, en el norte o en el sur?' antes de comprometerse, no con el amor, sino con la distancia (Fuentes, 1997).

Esta metamorfosis se debió por un lado al crecimiento desmedido de la ciudad en la segunda mitad del siglo XX. Pero también a la crisis de los llamados "metarrelatos", es decir, la crítica de aquellos sistemas de pensamiento que pretendían dar explicaciones totalizadoras a la realidad. Como afirma García Canclini:

Las grandes ciudades desgarradas por crecimientos erráticos y una multiculturalidad conflictiva son el escenario en que mejor se exhibe la declinación de los metarrelatos históricos, de las utopías que imaginaron un desarrollo humano ascendente y cohesionado a través del tiempo (García Canclini, 1995: 100).

Así, estos dos fenómenos incidieron en el hecho de que se representara a la ciudad en la literatura de forma cada vez más fragmentaria. Apareció entonces una literatura



urbana que describía ya no a la ciudad en su conjunto, sino sólo a alguno de sus barrios<sup>2</sup>.

La crónica de Monsiváis responde a tal circunstancia. Con la desaparición de *La región más transparente*, ya no fue posible abarcar con la mirada un espacio público cada vez más fragmentado, menos visible y en crecimiento perpetuo. De ahí que la crónica y la narración breve aparecieran como formas narrativas que permiten hablar de la ciudad a partir de sus fragmentos. Con persistencia inusitada Monsiváis ha creado alrededor de la ciudad de México una obra que a la par de la urbe se revela como dispersa, multitudinaria, y antes que nada inabarcable.

Una revisión atenta de *Los rituales...* confirma lo anterior. A pesar de que el libro en su contrato extratextual se anuncia como un compendio de ensayos (véase la portada), es sin duda un recuento más de escritos cronísticos: textos híbridos, viñetas, parábolas y breves ficciones. La escritura del libro se caracteriza por su condición esencialmente fragmentaria. Escritos al amparo del periodismo los textos incluidos responden a acontecimientos disímiles, temas diversos y múltiples estilos. Libro heterogéneo en que se mezclan distintos discursos (la crónica y el ensayo, lo culto y lo popular, la teoría y la historia, la escritura y la oralidad), *Los rituales...* posee un carácter fragmentario que se halla remarcado por el carácter fracturado de cada uno de los textos. A través de constantes interrupciones dadas por subtítulos, enumeraciones, breves diálogos, referencias intertextuales (como las citas a otros textos o a películas) e interdiscursivas (como la inserción de elementos orales y fotografías), así como una serie de acotaciones y elementos tipográficos que hacen discontinua la lectura, Monsiváis busca crear un montaje de voces donde discursos múltiples chocan entre sí y quedan unidos en la misma superficie textual.

Escritura de fragmentos, la obra de Monsiváis admite, no obstante, una lectura de conjunto, una lectura unitaria en la cual, todas las crónicas se relacionan entre sí. La

---

<sup>2</sup> "Los narradores mexicanos contemporáneos parecen reconocer que la Ciudad de México es muchas ciudades, y por ello han optado por narrar la cotidianidad urbana en ámbitos muy específicos. En el fondo, se trata de un reconocimiento de que cada espacio urbano cuenta de una estética, un paisaje, unos personajes y un universo narrativo específico de la zona en la que está escribiendo" (Zavala, 2000: 29).

heterogeneidad de su escritura aparece como un espejo de la ciudad. De ahí que su crónica permita abordar a la ciudad en su complejidad y multiplicidad. La crónica resulta ser una alegoría de la ciudad: es fragmentaria, heterogénea, dispersa y caótica. Al sintetizar los rasgos de la metrópoli, la crónica no sólo expresa la imagen de la ciudad en tanto texto (se convierte en su símbolo), sino que configura un espacio público a partir del cual la urbe se vuelve legible. Al trabajar con los restos urbanos y sus lenguajes, Monsiváis consigue un *collage*, un registro fragmentario que conforma un ensamblaje parecido al del periódico: lugar de encuentro de la sociedad. Gran parte de la obra monsvaiana está constituida de ese modo: a manera de textos tentativos, parciales, inconclusos.

A pesar de la imposibilidad de abarcarlo todo, Monsiváis no deja de proclamar ciertos fines. A diferencia de sus contemporáneos, Monsiváis no se centra, a causa de la desaparición de la totalidad, en la crónica de uno de sus barrios o colonias. Por el contrario, Monsiváis busca dar cuenta de una totalidad, aunque lo haga a través de sus fragmentos<sup>3</sup>. Si esto responde en buena medida a que nace del periodismo, la fragmentación de sus textos expresa antes que nada una actitud:

No es tanto que no acometa la obra total, por la que siempre se suspira, sino que mi manera de trabajo está muy hecha de fragmentos. Tanto por modo de vida, como periodista, como por sustento de intensidad y de atención. Y en ese sentido, el proceder a través de anotaciones es al mismo tiempo autobiografía, método de trabajo, método de vida y manera de atender una realidad que me apasiona (Monsiváis, Entrevista de Marimón).

Por otra parte, la fragmentación también supone una condición de los textos contemporáneos en relación con la crisis de la vida social que anuncia la llamada "posmodernidad". Me parece interesante incluir al respecto una reflexión de María Luisa Puga al hablar de la importancia que ha ido adquiriendo el periodismo en la ciudad de México, debido a su carácter fragmentario:

Ya sea que pienses en el Metro, en el coche, en los camiones, en un taxi. No hay ningún tiempo que puedas llamar ininterrumpido... La vida social está hecha de pedazos, de lagunas, porque el desplazamiento de un sitio a otro te lleva muchísimo

---

<sup>3</sup> "Por más que se multiplique, esta sociedad seguirá reconociéndose en fragmentos" (Monsiváis, "Seis de septiembre": 9).

tiempo[...] tal vez sea una buena señal de que estamos tomando conciencia de que el fragmentarismo, que tiene un carácter de accidente o de incoherencia, empieza a cobrar sentido (Puga, 1990: 136).

Frente al descrédito de los metarelatos surgió un tipo de escritura que buscaba no caer en explicaciones totalizadoras. Según Manuel Vázquez Montalbán, "era lógico que, [...] desacreditada la ambición maximalista de la literatura como consciencia o cosmogonía totales, los géneros se refugiaran en los subgéneros como arquitecturas menores para discursos o menores o predeterminadamente segmentados" (Vázquez Montalbán, 1998: 113).

Según Barthes, la forma es desgarrada cuando la representación del mundo se halla fracturada: "porque la sociedad no está reconciliada, el lenguaje necesario y necesariamente dirigido, instituye para el escritor una condición desgarrada" (Barthes, 1973: 83-84). Así, la fragmentación urbana y del espacio público ha traído consigo una fragmentación del discurso y de la conciencia que versa sobre él. Lo que antes llamábamos texto (un discurso terminado producto de una cultura homogénea) hoy no existe. "Los textos ya no existen, en el sentido modernista de objetos estables y autónomos, en el interior de los contextos de análisis" (Ehrenhaus, 1997: 109). A la unidad del texto hoy la sustituye un conjunto de "fragmentos discursivos de contexto". Por ello, en la actualidad, dice McGee, "La única forma de 'decirlo todo' en nuestra cultura fracturada es dar a los lectores/públicos fragmentos densos, truncados, que les sugieran a ellos un discurso terminado" (McGee, citado en Ehrenhaus, 1997: 109-110). A esto es a lo que podemos llamar una estética de la fragmentación, visible en la obra de Monsiváis.

Frente a la imposibilidad de construir relatos unívocos, Monsiváis propone la escritura de textos abiertos, segmentados y parciales. En su crónica no es posible ya la narración del Orden como tal. Ahora sólo podemos esperar un montaje de imágenes superpuestas y discontinuas. No la totalización sino la asociación libre, la creación de notas interpretativas y el trabajo sobre la contingencia, con el fin de descifrar esta urbe inasible. Sus crónicas son así intentos de ordenar y darle sentido al fragmentario mapa de las identidades que siguen vivas en medio del desastre urbano. Si la ciudad se ha

vuelto inabarcable y se ha escindido, Monsiváis busca mediante una estética del fragmento restituir cierta legibilidad para la urbe. Al hablar sobre la obra incompleta de Benjamin, Sarlo define esta estética herida: "Su mirada es fragmentaria, no porque renuncie a la totalidad, sino porque la busca en los detalles casi invisibles" (Sarlo, 2000: 27). Los textos de Monsiváis pueden leerse a partir de esta noción. Parecieran encontrarse inacabados, ser piezas, segmentos, porciones, de una totalidad extraviada. Representan así fragmentos provisionarios pero que se presentan a sí mismos como "todo lo que hay". Pero si lo que se ha perdido es la totalidad, el centro de atención entonces se ha trasladado a lo fugitivo.

#### UNA ESCRITURA TENTATIVA: EL SENTIDO DE LO FUGAZ

*Cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opone*  
Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

*Sabed amar lo incompleto*  
Pedro Henríquez Ureña

Frente a una modernidad que avanza inexorablemente asumiendo al Ser como temporalidad, los textos de Monsiváis logran aprehender los veloces estímulos culturales de la época al poner su atención en la actualidad: "Para ser un buen lector de la vida urbana hay que plegarse al ritmo y gozar las visiones efímeras" (García Canclini, 1995: 101). Así, la crónica aparece como un género esencialmente moderno: es una escritura del presente que busca aprehender lo eterno desde lo transitorio (Baudelaire, 1995: 91) y es así capaz de crear una totalidad autónoma perdurable. Su carácter fragmentario interioriza "la efímera y contingente novedad del presente" y atestigua con su *forma*, los rasgos esenciales de la modernidad: "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable" (Baudelaire, 1995: 92). Monsiváis es, como pedía Baudelaire del artista moderno, un enamorado de lo actual, un instaurador de lo fugaz en la eternidad<sup>4</sup>. El verso que

<sup>4</sup> Gil Villegas trabaja esta idea en relación con el ensayo (Gil Villegas, 1998).

retoma Monsiváis para titular su Antología del cuento mexicano hace explícita tal tentativa: *Lo fugitivo permanece*.

En Monsiváis existe una voluntad incesante por descifrar la inmediatez. Forjada en el ámbito periodístico, su obra se encuentra ligada con todo aquello que sea novedoso y actual. Es un hecho que la literatura contemporánea "sufre" de una cada vez mayor dependencia y cercanía respecto de la historia inmediata. En el caso de la crónica, este apego a la realidad circundante permite dos rasgos fundamentales: cierta provisionalidad en el discurso así como un tono subjetivo y parcial. Puesto que "es muy difícil o imposible la cronología definitiva de los hechos" (*Días de guardar*: 265), la obra de Monsiváis se concibe como una escritura de lo provisional: está marcada por la incompletud<sup>5</sup>. Como afirma Álvaro Enrígue: "Hay en la elección vocacional de la reseña de lo puramente actual [...] la posibilidad feliz de reconocer que la búsqueda de alguna forma de la trascendencia —en el sentido clásico de la palabra— no es sólo odiosa, sino inútil" (Enrígue, 1997: 12-13).

Al hablar del proyecto literario de Salvador Novo Monsiváis afirma la importancia de cualquier tema por inmediato que sea, y rechaza la actitud desdenosa que la "gran literatura" tiene contra el periodismo, al concebirlo como una escritura de lo efímero que no durará. De ese modo asume estas palabras de Novo como una apología de lo provisional:

No desconozco el hecho de que antes de mí, y después, los escritores hayan compartido la elaboración leída, oculta y heroica de su verdadera obra, con el periodismo: la maternidad clandestina con la prostitución pública. Simplemente confieso, relativamente arrepentido, que a mí me arrastró la prostitución, circunstancia de la que me consuela la esperanza de haberla un poco ennoblecido (Novo citado por Monsiváis, "Salvador Novo": 5)

---

<sup>5</sup> Al igual que Benjamin, Monsiváis es conocido por ser un gran coleccionista. Ha sido llamado "coleccionista de colecciones" por la variedad de sus gustos. Y en esta condición irregular se atisba ese sentido inscrito en la crónica: como en una colección en la crónica, "el orden está siempre amenazado [...] la pasión del coleccionista se alimenta precisamente del deseo de completud y del saber que ella es, en el mejor de los casos, provisoria" (Sarlo, 2000: 34). El penúltimo texto de *Los rituales...* trata justamente sobre el coleccionismo. En él afirma que el coleccionismo es, entre otras cosas, "la aventura que comienza de modo tímido y se amplía al rango de pasión devoradora, de urgencia *inacabable* de propiedades exclusivas" (*Los rituales*: 232, *las cursivas son mías*).

Así, la crónica se despliega como un discurso antagónico al que proyecta la creación de la "obra total" o definitiva (y en algún sentido unívoca). Frente a la permanencia, Monsiváis apuesta por lo fugaz, por lo perentorio:

Es verdad universalmente sabida que toda evocación carente de método ha de requerir de injusticias y olvidos. Entre la reverberación del pasado y la crónica, la memoria sólo puede asirse a filtraciones, destellos, infiltraciones. La cercanía de lo lejano, la sonoridad de lo entrevisto fugazmente (*Días de guardar*: 235).

La provisionalidad del discurso monsvaiano se refuerza al asumir una mirada que se ostenta orgullosamente como limitada: "Y como las demás exégesis, también la del Teórico súbito resultaba incompleta" (*Días de guardar*: 48). Desde *Días de guardar*, Monsiváis asume de forma explícita tal parcialidad en forma de apología: "el yo vietnamizado o vulnerado de todas las oportunidades, resulta el único miraje real, el único pacto de entendimiento, válido incluso en la medida de su confusión" (*Días de guardar*: 65). Esta parcialidad está dada por una voz que se detenta como esencialmente subjetiva y que no se erige como la verdad a seguir: "Nunca estas notas se han propuesto dictaminar rumbos. México padece una manía totalizadora" (*Días de guardar*: 157). En *Los rituales...* utiliza este mismo recurso como una manera de atenuar el peso unívoco de los acontecimientos. No se trata de establecer una versión monolítica de lo que sucedió sino tan sólo una mirada personal:

Así por lo menos lo percibo hoy (*Los rituales*: 24).

'¿A qué vine' Como saberlo, nada es como parece (*Los rituales*: 37).

y eso intuyo, aunque por supuesto puedo equivocarme, porque quién es uno, y más si uno comparte la creencia (*Los rituales*: 52).

En la nota preliminar a su Antología de la crónica, al definir el género Monsiváis establece la convivencia entre mirada objetiva y subjetiva del cronista, la amalgama entre ambas perspectivas:

el empeño formal domina sobre las urgencias informativas. Esto implica la no muy clara ni segura diferencia entre *objetividad* y *subjetividad* [...] En la crónica, el juego literario usa a discreción la primera persona o narra libremente los acontecimientos como vistos y vividos desde la interioridad ajena ("Y yo preguntaba": 13).

Como afirma Juan Villoro, la huella más importante que dejó el Nuevo Periodismo norteamericano fue la validación del yo subjetivo en la reconstrucción de hechos que lleva a cabo la crónica:

La repercusión del nuevo periodismo es más modesta en lo histórico y más profunda en lo literario. Wolfe, Capote, Mailer y círculo de *Granta*, han vuelto a la exterioridad sin renunciar a los procesos subjetivos: el yo se hundió en la multitud. La crónica conserva la capacidad de interiorización en la figura del testigo principal y asimila testimonios ajenos (la famosa 'voz de proscenio' de Tom Wolfe, equivalente moderno del coro griego); reconstruye lo real con un método que le debe tanto a los *gossip-writers* como a la novela *Rashomón*: toda historia tiene muchas versiones (Villoro, 1997b: 80).

Esto permitió mermar la posición ortodoxa del periodismo realista que planteaba la objetividad absoluta como meta a alcanzar por el periodismo y que constituía para el cronista un impedimento en la elaboración de técnicas artísticas:

Según Wolfe, aquella 'objetividad', ya que ocultaba la ideología siempre presente en cualquier discurso era más engañosa que el reportaje 'ficcionalizado' de los nuevos periodistas que tan jubilosamente vociferaban su presencia, sus prejuicios, sus complejos psicológicos y su sectarismo descarado (Egan, 1995: 158).

¿Cuál es la relación entre este sentido de provisionalidad y la mirada sobre la urbe? En principio tiene que ver con la perspectiva que imponen las dimensiones urbanas: la crónica de esta ciudad infinita es "una empresa imposible porque ni siquiera si uno se reduce a su modesta recámara acaba haciendo una crónica eficaz, siempre faltarán datos" (Monsiváis, "Instantáneas"). Por lo demás, el tamaño de la ciudad hace de todo acontecimiento una nimiedad. En su monstruosidad cada acto adquiere una existencia insignificante; el gigantismo lo nulifica todo. Por ello, el papel de la crónica es rescatar el detalle, lo que queda al margen de la primera columna, o por lo menos así es como lo concibe Monsiváis: "una manifestación de protesta en los años cincuenta trastornaba a la ciudad, era la noticia a suprimir; ahora, en un día de 1993 se efectúan cien marchas de protesta; el tráfico se desquicia, pero a la mañana siguiente los periódicos apenas si consignan el hecho" ("Apocalipsis y utopías").

Relator de lo casual, lo contingente y lo coyuntural, Monsiváis busca en los detalles la forma de resarcir lo que el gigantismo urbano oculta: "Ante el peso abrumador de la ciudad, los fotógrafos deben parcelar sus intereses. Imposible captarlo

todo, imposible rehusarse a la 'cacería' que será arte, testimonio, documento" ("Seis de septiembre": 11). "Habitado más a descubrir las bellezas escondidas y espúreas que las manifiestas e indiscutibles" (Italo Calvino) el cronista asume una mirada parcelada como único medio para atisbar la imagen de la ciudad. Con ello pareciera decir que sólo es posible ver el todo a través de sus partes, sólo en las ruinas se capta la totalidad perdida: "El conjunto es inabarcable, pero la ciudad —dócil, levantisca— se deja representar por el detalle y por la contingencia, por el dato simbólico [...] Todos volvemos selectiva la mirada, y a lo largo de un día sólo vemos porciones de lo que está al alcance de los ojos" ("Seis de septiembre": 9).

*Entre cada tarde y cada mañana ocurren hechos que es una vergüenza ignorar* escribió Borges en *El libro de arena*. Como si fuese consciente de este hecho, Monsiváis atiende una esfera menospreciada tanto por la historia tradicional como por la literatura cronística: el ámbito cotidiano y anónimo. Podemos rastrear el antecedente directo de la elaboración de *Los rituales...* en un texto escrito para una antología sobre México a fines de siglo. En su título se resume de cierto modo esa voluntad de hacer la "crónica múltiple" del universo anónimo de la ciudad: "Los espacios de las masas" (1993). A diferencia de las crónicas modernistas que hacían el recuento de la vida en las esferas de la alta sociedad, de las "gentes que importan", Monsiváis se interesa por la vida cotidiana<sup>6</sup> de las mayorías que defienden su rostro en el anonimato: "Lo cotidiano, negado o ignorado por muchísimo tiempo, es ahora con frecuencia el marco de la disidencia" (*Entrada libre*: 14). El interés de Monsiváis por dar cuenta de lo ignorado, lo perentorio y lo aun no canonizado, tiene que ver con una concepción en torno a lo político que subyace a su escritura.

Para Monsiváis, la política es un ámbito que más allá de la esfera estatal tiene consecuencias en la vida privada: "el PRI ha sido el gran instrumento moldeador de la vida íntima" afirma en una entrevista (Entrevista de Fortson: 88). De ahí que no sea capaz de concebir la democracia como un ámbito simplemente institucional. Busca

---

<sup>6</sup> "La fenomenología de la vida cotidiana, siempre desde un enfoque lúdico, ha sido la sustancia que envuelve la vida y la obra monsviviana" (González Rodríguez, 2000).



entonces definir lo político como algo que atiende e importa a nivel personal: "sobre todo a partir de 1968, se establecen procesos que marcan enormes saltos cualitativos, social y culturalmente. Pero lo que se vive como proceso comunitario, se entiende poco como experiencia personal" (Monsiváis, Entrevista de Menocal: 14). En su texto sobre la Manifestación del Silencio ya estaba planteada esa posición que hace énfasis en la micropolítica: "la Historia, desertaba de su condición ajena y abstracta para convertirse en una manera concreta y personal de ordenar, vivir, padecer, amar o abominar de la realidad. Puesto que la Historia existía, la realidad se volvía modificable" (*Días de guardar*: 273).

Al respecto, John Kraniauskas —uno de los pocos traductores de sus textos a otros idiomas—, afirma que en la escritura de Monsiváis existe una *proximidad crítica* y una *instancia de proximidad extrema* a los sucesos que relata. De ese modo, se acerca a los personajes y a los motivos de sus acciones, así como a los elementos a través de los cuales ejercen su voz. Las pancartas y consignas intercaladas en los textos, por ejemplo, o el uso de canciones y refranes, hacen referencia no sólo a las directrices y fermentos ideológicos que subyacen en una movilización o un concierto, sino que representan "acotaciones directas de las demandas, necesidades y estados de ánimo" de la sociedad (Kraniauskas, 1997). De igual modo, esa posición narrativa de proximidad es visible en sus textos sobre historia cultural:

Monsiváis escribe sobre el pasado como un presente continuo, politizando la historia, haciendo de ella una experiencia contemporánea para sus lectores. A tal efecto, narra los orígenes del presente, estableciendo sus conexiones [...] que de hecho definen continuidades estructurales y exigen respuestas políticas (Kraniauskas, 1997).

Como se verá más adelante, en el proyecto cronístico de Monsiváis se hallan ligados de forma íntima una propuesta estética y un programa político, ambos vinculados a la urbe. Si es cierto que su mirada ha estado hermanada a todo aquello que representa lo nuevo y la actualidad del momento, su apego por la historia no lo ha alejado de una actitud retrospectiva: su programa de escritura no ha abrazado ingenuamente la bandera del progreso y la modernidad sin una visión crítica que las acompañe. La crónica monsvaiana resulta así un tipo de experimentación discursiva

que responde a la fragmentariedad de la experiencia urbana cotidiana. De igual modo, tiene que ver también con el discurso fragmentado de los medios masivos, especialmente de la televisión, y con la condición efímera del espectáculo<sup>7</sup>.

## CIUDAD VIRTUAL, CIUDAD DEL ESPECTÁCULO

*una identidad fragmentada es un polvillo de imágenes*

Italo Calvino

¿A qué se opone el discurso crítico de la crónica? ¿Contra qué interpretación de la ciudad se erige? Si de algún modo, la crónica hace uso (en su forma) del sentido fragmentario y provisional que los medios de comunicación divulgan<sup>8</sup>, no por ello transmite los mismos mensajes y significados que la televisión o la radio. Por el contrario, una de las funciones de la crónica consiste en oponerse al sentido homogeneizador y superficial que sobre la ciudad delimitan los medios. Por ello, Monsiváis busca registrar de forma crítica la manera en que el avance de la tecnología mediática ha contribuido a la transformación de lo público.

Si antes la ciudad proveía de señas de identidad a sus habitantes y su invención simbólica se llevaba a cabo sobre todo en las calles, hoy

la ciudad se ha vuelto el paisaje inadvertido y opresivo que carece de personalidad y es incapaz de proporcionarla. El idioma común ya no se forja en calles y sitios públicos o a través de los acontecimientos políticos: ahora lo estipulan los medios masivos de comunicación (*Amor perdido*: 268).

En *Amor perdido*, Monsiváis atestigua nostálgico cómo se ha reconfigurado lo público en detrimento de las interacciones personales. Esto se vuelve más explícito en *Los rituales...*: "Sin tecnología no salgas a la calle. Los ligues hoy se hacen de celular a

<sup>7</sup> "Cada uno de estos textos adopta una forma que responde a la fragmentariedad de nuestra experiencia cotidiana (y que a su vez corresponde en parte a la fragmentariedad del discurso televisivo, que es sin duda el medio más característico y sintomático de la condición posmoderna, con sus diversos looks y estrategias de espectacularidad)". (Zavala, 1999: 107).

<sup>8</sup> Según Mabel Piccini "los discursos televisivos se caracterizan por la ausencia de clausura" (Piccini, 1997: 255). Lo mismo puede decirse de la crónica: es un discurso sin límites precisos que tiene la intención de evitar un cierre, una narrativa concluyente.

celular" (*Los rituales*: 25). Al respecto Jean-Marc Ferry, en un ensayo sobre "Las transformaciones de la publicidad política" define lo público a partir de los imaginarios que los vínculos mediáticos han reinventado en los últimos años: lo público es "el marco 'mediático' gracias al cual el dispositivo institucional y tecnológico propio de las sociedades posindustriales es capaz de presentar a un 'público' los múltiples aspectos de la vida social" (Ferry citado en García Canclini, 1995: 27). En las formas de imaginar a la urbe, la centralidad de los medios masivos es definitiva.

La ciudad resulta así un territorio cada vez más invisible, un espacio desterritorializado y virtual. Néstor García Canclini ha hecho investigaciones de campo que confirman esta hipótesis: "El desequilibrio generado por la urbanización irracional y especulativa es 'compensado' por la eficacia comunicacional de las redes tecnológicas. La expansión territorial y la masificación de la ciudad, que redujeron las interacciones barriales, ocurrieron junto con la reinención de lazos sociales y culturales en la radio y la televisión. Son estos medios los que ahora, desde su lógica vertical y anónima, diagraman los nuevos vínculos invisibles de la urbe" (García Canclini, 1995: 63)<sup>9</sup>. La urbe se vuelve así un escenario construido sobre todo a través de las imágenes y la rapidez, formas demasiado endebles para sostener lazos comunitarios. Dice Monsiváis:

En la ciudad de fin de siglo la tecnología, el automóvil y el video ocupan un sitio preferencial. La ciudad virtual exige crecientemente sus derechos y, en diversos sentidos, el video también sustituye a la calle [...] En la fragmentación, en las explosiones del video, aquietamos la nostalgia por el ejercicio de la calle, y la tecnología nos globaliza [...] Lo urbano es también, y en gran medida, lo televisivo, y la televisión es la Otra Ciudad, donde los valores comunitarios se anulan o se relativizan, el melodrama ya no teatraliza la vida sentimental de sus espectadores, la familia tribal (por razones de espacio) le cede el sitio a la familia nuclear ("Apocalipsis y utopías").

Uno de los aspectos más interesantes de rastrear en el bosquejo urbano es la forma en que la *mirada* se trabaja. En las crónicas de Monsiváis lo que se *mira* es materia primordial de los textos: lo que observa el cronista, lo que ven los personajes y lo que contempla el lector, todo se halla entrelazado y cumple una función. En "La hora del control remoto. ¿Es la vida un comercial sin patrocinadores?", Monsiváis retrata el

<sup>9</sup> En el mismo sentido véase: García Canclini, 1997b y 1998.

modo en que la televisión reordena la mirada citadina, la manera en que inventa espectadores y comportamientos:

En el estudio de televisión, gracias a la magia de las pistas, las estrellas juveniles fingen cantar, mientras, debido a los placeres de la autohipnosis, los asistentes fingen delirar [...] en el control remoto el sortilegio se acrecienta: el público finge ser el Pueblo, y la empresa televisiva finge ser la Historia en sus horas libres [...] Ante la cámara, se suspende la indiferencia. Es el tótem, es la Máquina Inmortalizadora, y los chavos, sin moverse de su sitio, se precipitan a su encuentro (*Los rituales*: 57-58).

Aquí observamos la importancia de los medios en la construcción del espacio social, consecuencia fundamental de la globalización informática. De igual modo, Monsiváis alude al modo en que la televisión, esa "nueva dictadura de las sensaciones" (*Los rituales*: 58), arrasa con un concepto fundamental en la construcción de la identidad y la nacionalidad: la noción de pueblo. En otro texto reafirma esta convicción: "Para la década del cuarenta, la explosión demográfica y los medios masivos han eliminado o casi el concepto de Pueblo, sustituyéndolo por esa forma peculiar de muchedumbre, el Público" (*Cultura urbana y creación intelectual*: 9). Además, la tecnología transforma y a veces disuelve uno de los aspectos que definen de forma radical la relación con la ciudad: la distancia entre lo público y lo privado. En "La hora del consumo de orgullos. Protagonista: Julio César Chávez", Monsiváis afirma esta transformación luego de observar lo que sucede no en el ring, sino entre el público:

ha concluido el tiempo y los testigos directos. La televisión ha eliminado ese dudoso privilegio, y el rumor ansioso de las arenas de box. El *dentro* y el *afuera* se extinguen como categorías inapelables, y en el Estadio Azteca por cortesía de los celulares, los que vinieron les refieren el ambientazo a sus amigos y familiares (*Los rituales*: 29).

Tema constante de *Los rituales del caos*: la ciudad virtual se confronta y modifica a aquella otra ciudad arraigada en sus tradiciones. Son los medios los que inauguran a una sociedad *postradicional*<sup>10</sup>. En "La hora de la tradición. ¡Oh consuelo del mortal!", Monsiváis presenta el peregrinaje a la Basílica de Guadalupe como un ritual que hace

<sup>10</sup> El concepto ha sido elaborado de forma filosófica por Jürgen Habermas. Monsiváis lo ha adaptado al contexto mexicano dándole otro sentido. Para Monsiváis lo postradicional se refiere más que a la oposición entre lo moderno y lo tradicional, al proceso de adaptación, mezcla e hibridación entre ambos elementos. En un texto reciente Monsiváis define así a la sociedad mexicana como postradicional: "la que no ajusta sus procedimientos cotidianos a

evidentes las contradicciones de un país que, frente a las presiones de la modernización, crea espectáculos hasta hacer de las tradiciones pretextos para el consumo y el rating:

¿Hasta qué punto es reverente a la antigua una muchedumbre cuyo alborozo también le viene de su condición televisable? Cómo saberlo, los tiempos devastan los usos de la piedad antigua, no es lo mismo rezar a secas que rezar ante la cámara [...] Alguien se pregunta: ¿terminarán viendo el aparato como si vieran misa? Y el escéptico responde: ¿acabarán inmersos en la misa como si vieran tele? (*Los rituales*: 43-47).

De igual modo, en la ciudad religiosa que Monsiváis describe, el consumismo —ese nuevo *ethos cultural*, “el habla social de la posmodernidad” (Cuadra, *s/f*)— ha ganado la batalla. En “La hora de la sensibilidad arrasadora. Las mandas de lo sublime”, Monsiváis escribe: “al arte religioso lo suplanta la producción en serie cuyo signo es lo Bonito-a-bajo-precio. Lo Sublime al mayoreo: otro consuelo-de-los-pobres urdido por la sensibilidad industrial” (*Los rituales*: 56).

En suma, la ciudad aparece mediada por los medios, doblegada por la lógica del mercado y la voluntad de espectáculo, elementos sacralizados por la televisión: “A este proceso lo norma una consigna: todo es diversión, esto es, a la Gente —vaguedad manipulable— no le importan el sentido crítico, el arte, la cultura, la información política, sino pasarlo bien” (Monsiváis, *Cultura urbana y creación intelectual*: 15). Al rastrear las razones por las cuales la crítica es sustituida por la diversión, Monsiváis apunta la manera en que los medios manejan la información vaciándola de sentido crítico. Tal es el significado de su interés en la nota roja. Durante varias décadas, Monsiváis ha denunciado la manera en que la televisión y la prensa convierten cualquier noticia en sensacionalismo. Desde esa perspectiva, el sentido de la crítica deja de tener trascendencia: “La nota roja es la conversión de los actos represivos en meros hechos de sangre” (Monsiváis, *Amor perdido*: 178). “En la nota roja, la tragedia se vuelve espectáculo” (Monsiváis, *Los mil y un velorios*: 13).

---

lo que se espera en obediencia a su trayectoria, sino a lo que determinan las exigencias duales, las de la modernidad crítica y las de la sobrevivencia” (Monsiváis, “El vigor de la agonía”: 12).

La *sociedad del espectáculo* que critica Monsiváis es el resultado de un fenómeno de fin de siglo bien descrito por García Canclini:

las formas argumentativas y críticas de participación ceden su lugar al goce de espectáculos en los medios electrónicos, en los cuales la narración o simple acumulación de anécdotas prevalece sobre el razonamiento de los problemas, y la exhibición fugaz de los acontecimientos sobre su tratamiento estructural y prolongado (García Canclini, 1995: 25).

Como afirma María Cristina Pons utilizando las categorías de Marcuse, lo que la crónica de Monsiváis expone son "los peligros de ese Orden ubicuo de la tecnología [...] como una racionalidad que regula los modos de pensar y de comportamiento de la sociedad", de modo que "de una racionalidad crítica se pasa a una racionalidad tecnológica" (Pons, 2000b: 131).

En suma, lo que Monsiváis denuncia es el monólogo autoritario de los medios, su intolerancia ante expresiones distintas o rutas alternativas de representación de lo social y su eliminación de toda posibilidad de diálogo:

La distribución del espacio en las ciudades y la explosión demográfica consolidan a la TV, primer elemento definidor de la cultura urbana que cierra filas en torno a una sola ruta ideológica y desbarata o clausura las demás corrientes en el espacio donde la sociedad de consumo se encuentra con la sociedad tradicional (Monsiváis, *Cultura urbana y creación intelectual*: 17).

En "La hora de la sociedad del espectáculo. La multitud, ese símbolo del aislamiento", Monsiváis realiza una serie de cuadros sobre distintos espectáculos musicales (conciertos de Frank Sinatra, Sting, Luis Miguel, Madonna) a partir de los cuales critica el proyecto unívoco de la industria del espectáculo: "Mientras las personas, los grupos y las tendencias sociales reivindican el derecho a la diversidad, las industrias culturales entronizan la uniformidad" (*Los rituales*: 205). Intercalados entre cada texto, se hallan breves descripciones sobre los "ritos instantáneos" que la sociedad produce en ocasiones masivas (los encendedores, la Ola, el grito de ¡Mé-xi-co/Mé-xi-co!). Estos breves textos le permiten reflexionar en torno a la homogeneización promovida por los medios: "un público sólo lo es en serio y en grande, si hace lo mismo al mismo tiempo" (*Los rituales*: 188). Pero también le ayudan a cuestionar ese nuevo valor que la ciudad

virtual proyecta: la globalización está casada con una política y una dinámica de lo efímero, donde el único sentido es el cambio y está dado por el mercado.

Para Monsiváis, la sociedad del espectáculo es la sociedad de la imagen y la prisa, la sociedad de lo transitorio y fugitivo, del flujo mercantil. "Lo moderno es lo provisional" (Monsiváis, "Apocalipsis y utopías"). Las repercusiones que el exceso de tecnología trae sobre la urbe plantean serjos cuestionamientos respecto al futuro de una comunidad dominada por la fugacidad y la evanescencia de la imagen, donde la identidad y el espacio se hallan fracturados: ¿hay alguna manera de renovar las responsabilidades políticas y cívicas del espectador, ante la cada vez mayor disminución de la vida pública, el crecimiento del aislamiento personal, de la atomización privada de la sociedad y la disolución de la comunidad a favor de una mirada ausente frente al televisor? Monsiváis busca responder esta pregunta a través de una estrategia de escritura, como se verá a continuación.

## TRAS UNA CIUDAD ALTERNATIVA

*Cuando lo real se vuelve imagen, cuando la mentira chorrea de las pantallas,  
¿no es la fantasía escrita la que vuelve a abrir las puertas de lo real inmediato?*

Regis Debray

*sitios abandonados,  
sitios abandonados donde el polvo y la yerba se acarician mutuamente,  
burlándose entre susurros de los grandes templos derruidos  
y de los grandes festines*

José Carlos Becerra, "Señal nocturna"

"Sí, además de la realidad, algo se opone a lo uniforme, son las crónicas de personajes y creencias", afirma Monsiváis en la contraportada de *Los rituales...* Si el avance de los medios han vuelto cada vez más invisible a la urbe, Monsiváis intenta, a través de la crónica, recuperar *otra mirada y otra ciudad* configurada de manera distinta. En ese sentido se trata de volver visible lo invisible, lo que los medios, la ciudad letrada y el discurso oficial opacan. Tal es el sentido de su proyecto político: "un punto de definición cultural es la democratización, la forja de una sociedad civil que

permita otras alternativas susceptibles de madurar en razón directa de su capacidad de expresión pública. Es el momento de aparición de lo marginado, lo reprimido, lo invisibilizado" (Monsiváis, "Los de atrás": 22).

Monsiváis delimita su mapa citadino en torno a aquello que permita *develar* lo oculto. Por ello busca hacer el retrato del universo marginal de la ciudad. En sus crónicas Monsiváis construye la imagen de la ciudad sin recurrir a la descripción de los espacios del poder y de los sectores de elite. Por el contrario, pone atención a los espacios marginales, aquellos sitios en que la cultura popular expresa sus aficiones e idolatrías, sus supersticiones y sus deseos cotidianos. En buena parte de las crónicas de *Los rituales...*, aparecen este tipo de escenarios: el estadio Azteca, lugar en que se lleva a cabo una pelea protagonizada por Julio César Chávez, diversos estadios donde se realizan conciertos y espectáculos artísticos, el Ángel de la Independencia durante las celebraciones futboleras, la Basílica de Guadalupe cada 11 de diciembre, las arenas de lucha libre, los salones de baile y el metro. Así, lo que más le interesa retratar a Monsiváis no son los espacios privados que la ciudad genera, sino aquellos en donde lo público alcanza un significado colectivo. Incluso cuando retoma la experiencia de espacios privados sólo lo hace si es posible leer en ellos procesos que atañan a una colectividad mayor.

Si el proceso de modernización ha creado espacios periféricos, marginándolos de todo interés oficial, Monsiváis buscará rescatarlos en su escritura, pues constituyen "la versión más favorecida —la brutalmente masificada— del siglo venidero" (*Los rituales*: 22)<sup>11</sup>. Estas zonas obsoletas creadas por la modernización —sus escombros, por decirlo de algún modo—, carecen de signos de pertenencia, no funcionan ya como referentes de una colectividad, en suma, no son ya el depósito de alguna identidad: se presentan como *no lugares*<sup>12</sup>. No obstante, para Monsiváis esta ausencia de peso

<sup>11</sup> Un espacio periférico es aquello que los franceses llaman *terrain vague*, es decir, un espacio que ha perdido su significado y su función en la ciudad. Respecto a estos *segmentos de ciudades* que constituyen zonas marginales Marshall Berman dice: "Económica y políticamente están condenadas por obsoletas, agobiadas por males crónicos, minadas por la falta de inversiones, privadas de las oportunidades de crecimiento, perdiendo terreno constantemente en la competencia con áreas consideradas más 'modernas'" (Berman, 1988: 169).

<sup>12</sup> Espacios de tránsito deshistorizados, en oposición a los *lugares*, espacios distintivos, cargados de significados, como aquellos donde se habita (Augé, 1993).



simbólico es sólo temporal. De hecho, los *no lugares* revelan de forma efectiva la forma de vivir la ciudad pues no están deshistorizados por completo, sino que se los incorpora a nuevas formas de significar lo urbano. Si algo, la ciudad genera una y otra vez significados (a veces parodias de sí misma) que le dan sentido a todos sus espacios. El sólo ser la evidencia de la catástrofe provee ya de una fuerte consistencia para esos espacios. Describir la manera en que cambian esos espacios —que “dan la tensión entre el pasado y la modernidad” (Leal 1996: 9)— es otra más de las funciones del cronista. Sus crónicas sobre los lotes que dejó el terremoto, por ejemplo, o sobre el tianguis del Chopo atestiguan cómo Monsiváis rastrea zonas simbólicas en que la ciudad organiza sus restos de otro modo. Esos vacíos que la definen, que anuncian el lenguaje que tomará cuerpo en sus calles, son los huecos donde opera el lado oscuro de la ciudad visible:

En el inmenso tianguis que es la ciudad, el Chopo es un territorio donde la solemnidad toma la forma de lo que, fuera, aún se considera provocación [...] En el Tianguis [...] algo de la contracultura clásica permanece, la de quienes no se enteran del sueño de la modernidad, no pretenden estar al día con sus correspondientes en Norteamérica [...] y no se jactan de abandonar una sociedad a la que nunca han pertenecido. Estos punks o rockeros o ácratas mexicanos [...] se unifican y diversifican según los grados de resistencia a la industria cultural, o a la televisión comercial [...] y —tribu perdida y hallada en la contracultura— viven la ley del exceso (*Los rituales*: 120-124).

En “La hora del consumo alternativo. El Tianguis del Chopo” aparece claramente esta voluntad de rastrear aquellos espacios donde la ciudad se resiste de distintos modos a la norma impuesta desde otro lugar. Aquellos barrios, a pesar de ser también producto de modernizaciones previas, representan un territorio liberado, al menos momentáneamente, de la lógica dominante de los medios masivos, a los que la crónica busca oponerse. Frente a una literatura de autoayuda que predica “la ideología del Optimismo” (*Los rituales*: 221)<sup>13</sup>, Monsiváis describe a personajes ajenos a toda seguridad y posibilidad de ascenso social:

---

<sup>13</sup> Esta narrativa del éxito que combina la religión del dinero y el culto a la superación personal es descrita y criticada por Monsiváis en “La hora del ascenso social. Y si usted no tiene éxito no será por culpa mía (Notas sobre la religión del miedo al fracaso)”.

Estos chavos son tantos y están tan desempleados que en ellos no prosperan esas exhortaciones-a-la-decencia que son las razzias. A su lado se acumulan las negativas: no se les puede expulsar de la ciudad, no obtendrán empleos formales. No habrá salidas aceptables a sus demandas. Pues entonces, y mientras las patrullas sigan en acecho, que hagan lo que quieran con su horrible aspecto (*Los rituales*: 122).

Así, Monsiváis rastrea espacios donde una ciudad distinta —ajena a la ciudad represiva proveniente de las esferas oficiales y a la ciudad individualista fomentada desde los *best sellers*— sea posible. En *Días de guardar*, al hacer la crónica del famoso mural efímero de José Luis Cuevas, Monsiváis remarca el escenario en que éste se lleva a cabo: la Zona Rosa, que en sus inicios buscaba ser un espacio de renovación urbana, un lugar donde la vida cultural podía modernizarse y ser cosmopolita. No obstante, como más adelante lo descubre,

la Zona Rosa es un cálido impulso financiero no una forma del México nuevo, no una expresión de cambios cualitativos, no la concreción de la vanguardia: es, dicho del modo más simple [...] el núcleo de las apariencias complacidas que alguna vez aparentó ser el principio de una formidable cosmopolitización [...] Al fallar la Zona Rosa en el intento imposible de proponer otra versión de las cosas a partir de la moda, la antigua versión, la que sigue cifrando su abolengo en el número de fotos publicadas al mes, impuso su criterio (Monsiváis, *Días de guardar*: 89).

Al centrarse en lo marginal, Monsiváis *hace aparecer* a través del texto cronístico lo que se hallaba *desaparecido* o había sido excluido de la mirada pública: personajes y sectores marginales, movimientos sociales "derrotados", procesos culturales aun no asimilados, en suma, cualquier tradición de tipo contestatario. En la crónica, lo *otro* aparece como sujeto, tema y problema de su discurso. En el prólogo titulado "Lo marginal en el centro", Monsiváis afirma: "Para estos grupos, la democracia es en lo fundamental el aprendizaje de la resistencia civil, que se inicia en la defensa de la legalidad, ante la ilegalidad practicada desde las esferas del poder económico y político" (Monsiváis, *Entrada libre*: 11).

En efecto, para Monsiváis todo aquello que se encuentra al margen es una evidencia del autoritarismo y de la oposición a éste. Los sujetos que retrata Monsiváis son personajes que se encuentran en conflicto con la cultura dominante, con los valores y jerarquías simbólicas establecidos por ella. Las posiciones marginales detentadas por los excluidos del sistema "son las correas transmisoras de una actitud:

son la demostración admirable de que ninguna enajenación, ningún sistema totalizador triunfa del todo" (Monsiváis, *Días de guardar*: 226). Ya desde su autobiografía afirmaba tal convicción: "la idea de vivir defendiendo posiciones abiertamente minoritarias me complacía" (Monsiváis, *Autobiografía*: 42). Así, pareciera que para Monsiváis sólo desde el margen se puede "reclamar *la polis*" (Franco, 1996: 93).

En un país en que la privatización del espacio público multiplica y complejiza las formas tradicionales de segregación, el tratamiento e interés por espacios excluidos y sectores marginales (cantantes, luchadores sociales, enmascarados, actores del cine nacional, chavos banda, boxeadores o incluso personajes intrascendentes de las clases medias), resulta un intento de restaurar la convivencia y la imagen de la sociedad, pero a la vez constituye ya un acto de denuncia. Si la ciudad ha venido desarrollándose y se transforma de acuerdo con una modernización dictada desde arriba, Monsiváis busca un modo alternativo de ver y dar cuenta de la ciudad desde abajo. El intento por colocar "lo marginal en el centro" es parte de una preferencia por dar cuenta de ciertas temáticas o núcleos usualmente considerados marginales por el poder y también por la crítica (culturas populares, movimientos sociales, mitos nacionales, medios e industria cultural, la izquierda), una inclinación por aquello no anquilosado o "canonizado" por las lecturas académicas. Pero es también una estrategia que le permite a Monsiváis situarse en una posición distante de los discursos hegemónicos, con el fin de cuestionar, desde la marginalidad de su propio discurso (la crónica), las estructuras centralizadas y autoritarias del país, al mismo tiempo que reivindicar a los sectores excluidos del proyecto de nación dominante.

Al reconocer a la cultura popular como ámbito legítimo para criticar a la cultura política dominante, Monsiváis promueve un cambio de signo para todo aquello que se encuentra en el margen. De igual modo, al situarse fuera del centro, Monsiváis logra hacer de la marginalidad un elemento de impugnación. Eso le permite transgredir las pautas autorizadas y romper el contexto de subordinación en que se halla tanto el sujeto de su discurso (lo marginal, lo otro) como su propio discurso: la crónica, que funciona fundamentalmente por su posición respecto al canon.

Frente a la "gran literatura" —representada por la novela y la poesía—, la crónica es una escritura marginalizada por la crítica. Esto posibilita que pueda hacerse un uso estratégico de este género como impugnador de la cultura dominante: "Una parte primordial del proyecto ideológico de los autores contemporáneos es, precisamente, arrasar las divisorias que tradicionalmente definían el "centro" canónico y arrastrar adentro todas las formas que languidecían en la periferia" (Egan, 1995: 145).

En su *Antología de la Crónica en México*, Monsiváis hace el recuento de la importancia de un género como la crónica para la literatura y la historia hispanoamericanas (Monsiváis, *A ustedes les consta*). Al respecto Linda Egan afirma que "toda la literatura latinoamericana aloja una crónica en el desván" (Egan, 1995: 144). En otro texto, Monsiváis continúa con su reivindicación de la crónica y hace explícita la impugnación del canon literario dominante:

Ni el enorme prestigio de la poesía, ni la seducción omnipresente de la novela, son explicaciones suficientes del desdén casi absoluto por un género tan importante en las relaciones entre literatura y sociedad, entre historia y vida cotidiana, entre lector y formación del gusto literario, entre información y amenidad, entre testimonio y materia prima de la ficción, entre periodismo y proyecto de nación (Monsiváis, "De la Santa Doctrina": 753).

La función que cumple la idea de poner el acento en las culturas marginales es la de contrastarla con los cánones establecidos. Del mismo modo, el uso de nociones estéticas estructuradas a partir de lo popular constituye un principio impugnador del canon culto, de las formas heredadas de lo que se considera alta cultura:

Esta nueva postura conlleva el compromiso de explorar y validar aquellos elementos condenados por la alta cultura oficial como bárbaros e indignos de consideración, a fin de transformarlos estéticamente y, así, crear las condiciones previas necesarias para el desarrollo de una cultura nacional autónoma (Rowe y Schelling, 1993: 241).

De ese modo las fronteras entre lo que se consideraba cultura popular y cultura elevada son desconsideradas por Monsiváis como válidas para la interpretación de la realidad. En su autobiografía adopta esta posición en referencia a su propia persona: "acepté esta suerte de autobiografía con el mezquino fin de hacerme ver como una mezcla de Albert Camus y Ringo Starr" (Monsiváis, *Autobiografía*: 56).

En ese sentido, el proyecto monsvaiano apunta a romper con el tipo de rigideces del campo cultural que promueven un pensamiento excluyente y de algún modo refuerzan "los controles hegemónicos ejercidos por las clases gobernantes" (Rowe y Schelling, 1993: 229): lo popular, según Monsiváis, convive con la mal llamada "alta cultura". No se trata, por lo demás, de una posición dogmática. Para Monsiváis las diferencias entre expresiones culturales existen pero no como fronteras elitistas:

El problema ahora es entender las jerarquías naturales y no las jerarquías impuestas. Yo sigo creyendo que existen distancias jerárquicas entre [...] Lezama Lima y *La familia Burrón*, por así decirlo. El problema es que son jerarquías naturales y que no tienes que subrayarlas con desprecios o prepotencias porque se dan naturalmente (Monsiváis, Entrevista de Moreno y Becerra: 28).

De ahí que Monsiváis busque pensar el campo cultural no como un sistema estático, regido por dicotomías aparentemente simétricas (lo culto/ lo vulgar, pureza/impureza, alta cultura/ baja cultura), sino por una dinámica continua que permite una mirada capaz de atender fenómenos transitorios, múltiples, híbridos.<sup>14</sup>

Frente a la tendencia de concebir el espacio social como un espacio simbólico homogéneo, Monsiváis remarca las diferencias. Esto lo hace en términos formales (la crónica como espacio fronterizo en donde aparece *lo otro*) y de manera explícita (un discurso crítico frente al poder). Poner el acento en las diferencias tiene como objetivo subvertir las normas y las ideas convencionales. Al remarcar la diversidad, Monsiváis busca disolver las fronteras culturales en las que se basa la construcción de lo nacional. En ese sentido, Monsiváis crea un discurso ajeno al de la homogeneidad cultural (como lo sería el discurso de la Unidad Nacional) que a su interior permita la convivencia de distintas realidades, y que puede hacer posible una conformación más democrática e incluyente de los diversos universos simbólicos existentes en la ciudad. En el siguiente apartado analizaré *la forma* en que está propuesta transgresora se lleva a cabo al interior de la crónica.

---

<sup>14</sup> Según Stallybrass y White, tal "oposición alto/bajo en cada uno de nuestros cuatro campos simbólicos —formas psíquicas, el cuerpo humano, el espacio geográfico y el orden social— es una base fundamental de los mecanismos de ordenamiento e interpretación" de la cultura occidental, de modo que constituye una gramática cultural de control de las significaciones (Stallybrass y White, 1986: 3).

## FRONTERAS DE LA ESCRITURA, ESCRITURA DE LAS FRONTERAS

*La crónica o la novela sin ficción dependen de la noción de 'frontera', pero, sobre todo, del arte de cruzarla. A medida que la mentalidad de fortaleza se arraiga en los territorios que temen a los bárbaros, pocos estímulos pueden ser tan sugerentes como la mezcla de géneros y culturas*

Juan Villoro, "La frontera de los ilegales"

De acuerdo con Emmanuel Carballo, el "éxito de Monsiváis no sólo depende de las ideas que expone en las conversaciones, artículos y ensayos sino de la manera como las maneja, manera que rompe con los moldes establecidos" (Monsiváis, Autobiografía: 7). La forma del relato que propone Monsiváis posee importancia en la medida en que constituye ya una organización que puede ser interpretada como compromiso estético y político. Según Roland Barthes, "en toda forma literaria, existe la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete" (Barthes, 1973: 21). Si como afirma Jameson "la 'forma' [misma] se capta como contenido" (Jameson, 1989: 79), es cierto que en la forma exterior de un discurso está ya atisbada la constitución interna del mismo, sus intenciones —políticas, estéticas— intrínsecas.

La forma de los textos de Monsiváis es según diversos analistas de difícil clasificación. Hay quienes los definen como crónicas a secas (Blanco, 1996; Galindo, 1971, 1988; Poniatowska, 1971, 1986, 2001; Domínguez, 1998; Sefchovich, 1998). Otros sitúan su obra en el plano del ensayo (Ureño, 1986; Skirius, 1989; Ruvalcaba, 1995). Y por último se encuentran quienes reconocen el carácter heterogéneo, mestizo y de difícil clasificación de tales textos, ya sea considerándolos crónicas (Castañón, 1993; Egan, 1993, 1995, 2001; Pons, 2000) o crónicas-ensayos (Cossío, 1984; Escarpeta, 1993; Kraniauskas, 1997; Escalante, 1998; García-Turull, 2000). Esta dificultad por definir el tipo de escritura que practica Monsiváis revela el carácter fundamentalmente híbrido de sus textos. El propio Octavio Paz se había ya dado cuenta de ello:

El caso de Monsiváis me apasiona: no es ni novelista ni ensayista sino más bien cronista, pero sus extraordinarios textos en prosa, más que la disolución de estos géneros, son su conjunción. Un nuevo lenguaje aparece en Monsiváis —el lenguaje

del muchacho callejero de la ciudad de México, un muchacho inteligentísimo que ha leído todos los libros, todos los *comics* y ha visto todas las películas. Monsiváis: un nuevo género literario... (Paz, 1994: 331).

Géneros "escurridizos", "camaleónicos" o "intermedios" es a fin de cuentas como han sido definidos el tipo de textos que practica Monsiváis. Si bien concibe su obra como esencialmente cronística<sup>15</sup>, el propio Monsiváis habla del carácter híbrido de su escritura al caracterizar su propia obra: "es un trabajo compulsivo de documentación crítica y paródica de la realidad mexicana y, en otro nivel, de ensayo literario y de historia cultural" (Monsiváis, Entrevista de Egan: 19). Aquí consideraré a la mayoría de los textos de Monsiváis como textos *transculturales* pues tal forma híbrida es constitutiva de su proyecto transgresor<sup>16</sup>. Lo que para Paz es *novedad*, para Monsiváis es una forma consciente de romper con los límites establecidos por las convenciones genéricas. En tanto construcciones híbridas<sup>17</sup>, las crónicas de Monsiváis buscan erigirse como textos *transgenéricos*, atravesar las fronteras entre distintos géneros e instaurar en un mismo texto la comunicación entre discursos antes considerados si no antagonicos, por lo menos excluyentes<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> -Y me propuse algo muy sencillo: la crónica de momento, de personalidades, de atmósferas, de géneros, sobre todo del cine y la canción [...] yo lo que hago es perseguir, desmenuzar, desmembrar la vivencia y agregarle información, contextos, atmósferas narrativas, entusiasmos [...] Creo en las visiones críticas pero también en los temas que no admiten tratos paternalistas ni visiones patrocinadoras. Asisto, fundamentalmente como espectador al que acompaña un tanto a disgusto un crítico, pero mi primera visión es desde el público [...] En la crónica tiene que estar en primer término el espectador que es cómplice, que es coautor, que es escenario vacío poblado de pronto con resonancias artísticas" (Monsiváis, Entrevista de Montoya Vélez: 40).

<sup>16</sup> Puede decirse que son textos transculturales en la medida en que responden a las contradicciones de la modernización de una manera sincrética, de modo que tanto la cultura tradicional como la moderna sufren transformaciones. Ángel Rama se refiere a los escritores transculturales como aquellos que realizan un rescate selectivo de los elementos de la cultura tanto ajena como propia, combinando y sintetizando ambas culturas de forma innovadora (Rama, 1982).

<sup>17</sup> "Lo híbrido puede definirse como un rompimiento con la noción de la tradición como acumulación a través del tiempo y como el surgimiento de nuevas simultaneidades en las que elementos de territorios e historias antes separados pueden combinarse" (Rowe y Schelling, 1993: 239).

<sup>18</sup> La idea de frontera es quizá una de las más fecundas para pensar su género: "la noción de frontera también juega un papel al interior de la literatura; hay un correlato singular entre la preocupación por los híbridos culturales de nuestro fin de siglo y la adopción de formas mestizas, de géneros sin género o, para decirlo con Julio Ramón Ribeyro, de prosas apátridas" (Villoro, 1997b: 75). En relación con la ciudad, el carácter fronterizo de la crónica se encuentra ligado a la condición urbana: como la crónica, "lo propio de la ciudad es su avance voraz, su no reconocer fronteras" (Monsiváis, "Apocalipsis y utopías"). En efecto, como dice Beatriz Sarlo "la forma de la literatura presupone a la ciudad" (Sarlo, 2001).

Por lo demás, la hibridación de los textos de Monsiváis va más allá de una ruptura genérica ya que conjuga de forma simultánea recursos del periodismo y la literatura<sup>19</sup>. En la lectura del *Nuevo Periodismo* norteamericano, Monsiváis halló la piedra de toque de su escritura: la crónica de hechos elaborada con técnicas de la ficción. Escritura *fronteriza* que reúne a la vez ambos elementos, la obra de Monsiváis posee como dice Linda Egan, un "alma desdoblada". Según esta autora que ha estudiado a profundidad la crónica, "el género que Monsiváis defiende es una forma 'bastarda' que no sólo no intenta ocultar su mitad iliteraria, sino que se ufana de ostentarla; sus vínculos con el periodismo forman parte de su razón de ser. También son el pretexto por el que se la condena" (Egan, 1995: 144). Respecto a la crónica, existe un prejuicio extendido que la sitúa fuera de toda consideración estética debido a su carácter no-ficcional. Una de las características de la crónica es que debe estar elaborada en torno a un referente público verdadero y común a los lectores: "el cronista tiene un encargo inaplazable: no puede permitir que su elaboración artística desaparezca a su referente real" (Egan, 1995: 155). El propio Monsiváis parece estar consciente de ello: "Una exigencia del género: la exactitud como materia prima de la fantasía [...] Por el detalle, según esta literatura, se llega a la esencia" (Monsiváis, "Prólogo a El fin": 21)<sup>20</sup>.

Esta condición factual de la escritura monsvaiana no impide, sin embargo, crear textos con autonomía estética y de condición artística, así como hacer uso de estrategias provenientes del campo de la ficción<sup>21</sup>. Si pensamos en una de las

<sup>19</sup> En varias ocasiones Monsiváis ha defendido las posibilidades literarias del periodismo y criticado las posiciones "aristocráticas" que suprimen toda consideración estética para esa "literatura bajo presión", que por lo demás ha alimentado "de modo primordial" la "comprensión múltiple de la realidad". Un claro ejemplo es el artículo titulado "Periodismo y literatura: como hermano y hermana...", en el que —además de transgredir el tradicional carácter masculino y femenino que se le da al periodismo y a la literatura, respectivamente— argumenta que la "ausencia de preocupaciones literarias tiene que ver, en gran medida, con la carencia de tradiciones democráticas" (Monsiváis, "Periodismo y literatura": XII).

<sup>20</sup> Por lo demás, la crónica no se propone hacer un retrato fiel de la realidad histórica, mas si veraz del entorno cotidiano de una microrrealidad: "ni la nota periodística ni la crónica deben evidenciar *ninguna* verosimilitud mimética, sino la verdad concreta de un referente público que encarna la realidad vivida. La mimesis se reserva para la creación de un mundo ficticio deliberadamente representado *como si fuera* real. El cronista, en cambio, quiere recrear un mundo real deliberadamente representado como real" (Egan, 1995: 161-162).

<sup>21</sup> Uno de los más claros ejemplos de esa elaboración ficticia en la obra de Monsiváis, consiste en el uso de un narrador que va de la primera a la tercera persona sin apenas anunciarlo y que pasa de una posición subjetiva y parcial a otra omnisciente, en los momentos en que se introduce en la "interioridad ajena". En "La hora de las convicciones alternativas. ¡Una cita con el diablo!" puede leerse una muestra de ello: "En el cerro de las Ánimas o



tradiciones más antiguas de la escritura en América Latina como es la expresión cronística, es posible afirmar que desde la Conquista la elaboración del pensamiento en torno a la sociedad se ha llevado a cabo a través de un lenguaje cercano a la ficción. Existe de hecho una importantísima tradición de textos que mezclan hechos y ficción desde antes de Bernal Díaz del Castillo. "Ficción de hechos" o "literatura sin ficción" han sido fórmulas con que se ha intentado definir a la crónica, debido a la manera en que conjuga esos dos discursos que en ella concilian sus diferencias (el literario y el periodístico). De ahí el debate en torno a su residencia principal: ¿género periodístico o literario? Debate por lo demás anquilosado. Si bien es cierto que la crónica se desenvuelve en dos campos contradictorios, resulta infértil tratar de encapsularla en sólo uno de ellos. Como afirman los editores de una antología de jóvenes cronistas: "Consideramos perfectamente rebasada la polémica en torno de si la crónica es periodismo o literatura. [...] La crónica y el reportaje [...] han visto borrarse sus fronteras entre lo periodístico y lo literario; son hoy géneros anfibios" (Valverde y Argüelles, 1992: 12).

A pesar de su inmediatez, la de Monsiváis es una escritura excesivamente cuidada. Constantemente se menciona la capacidad autocrítica del autor que, respecto a la infinidad de textos que publica semanalmente, posee pocos volúmenes publicados como libros. Monsiváis valora y corrige de forma atenta aquellos textos que merecen el paso del periódico al libro. Esto responde a un principio: revalorar la crónica en tanto que contiene cualidades estéticas. Su obra demuestra que a pesar de tratar elementos de la vida cotidiana, de poseer antes que nada un referente real, la crónica puede ser arte. Como afirma Rotker respecto a las crónicas modernistas,

la condición de texto autónomo dentro de la esfera estético/ literaria no depende ni del tema, ni de la referencialidad ni de la actualidad [...] muchas de las crónicas modernistas, al desprenderse de ambos elementos temporales, han seguido teniendo valor como objetos textuales en sí mismos. Es decir que, perdida con los años la significación principal que las crónicas pudieron tener para el público lector de aquel entonces, son discursos literarios por excelencia (Rotker, 1992: 111-112).

---

del Pontiagudo, la desconfianza y las creencias previas engendran el clima de las peticiones, rezos, curiosidad, sáname, sálvame, hazme rico, hazme fuerte, consígueme a esa muchacha" (*Los rituales*: 72).

Además de revalorar estas formas de expresión como literatura<sup>22</sup>, evitar el prejuicio de que la literatura equivale a ficción (a irrealidad) permite romper con la idea tradicional de que existen "géneros menores". Frente a la "tenacidad de la Academia para seguir sujetando una línea de demarcación literaria que injustificadamente destierra los discursos no-ficticios de la arena privilegiada conferida a la alta cultura" (Egan, 2001: 83)<sup>23</sup>, Monsiváis legitima la recuperación de un género marginal como la crónica y con ello busca transgredir la validez de las jerarquías establecidas por el discurso rígido de la Academia y la crítica literaria.

Para entender la intención que subyace al tipo de escritura transgénica que practica Monsiváis, es necesario entender lo que son los géneros. Según la teoría bajtiniana, los géneros constituyen "un sistema histórico de regulación de las relaciones literarias", el cual proporciona las normas a partir de las cuales es posible definir "lo que es literatura y lo que no lo es". Así, los géneros proveen de "un conjunto de dispositivos lingüísticos, semánticos, estructurales" que crean los límites entre "las ideologías sociales, la experiencia, la subjetividad y sus representaciones literarias (o la imposibilidad de su representación)" (Altamirano y Sarlo, 1983: 124). Si los géneros representan "instituciones literarias, o contratos sociales entre un escritor y un público específico, cuya función es especificar el uso apropiado de un artefacto cultural particular" (Jameson, 1989: 86), la escritura monsvaiana, guiada por una voluntad de transgredir las normas, busca romper con tales contratos institucionales que son las reglas genéricas convencionales. Las crónicas resultan ser "pequeños relatos que desafían de manera constante la estabilidad del conocimiento recibido" (Mumby, 1997: 14).

La hibridación genérica funciona así como un modo de infringir o violentar las reglas, lo establecido. Si algo caracteriza a la obra de Monsiváis es su voluntad transgresora. De ahí que su escritura sea ambigua, "desde el punto de vista genérico",

---

<sup>22</sup> "la crónica se distingue del periodismo neto precisamente porque su "juego literario" es capaz de convertir el hecho escueto en una realidad universalmente simbólica" (Egan, 1995: 165).

<sup>23</sup> [En el original: "What surprises is the tenacity of the Academy's grip on a line of literary demarcation that unjustifiably banished nonfiction discourses from the privileged ground of high culture"].

pero coherente "desde el punto de vista político" (Kraniauskas, 1997). Podría decirse que en la crónica monsvaiana hay un traslado de las preocupaciones temáticas a las preocupaciones formales, de modo que el sentido deviene forma. De ese modo, la crónica monsvaiana constituye un espacio escritural que rebasa las fronteras tradicionales de la escritura y se forja como una forma cultural esencialmente dialógica. La crónica conjuga distintos elementos en un proyecto dialógico que busca vincular la cultura nacional con la cultura popular (Mudrovic, 1998), el análisis político y cierta voluntad ensayística con la literatura.

Según Monsiváis, a la par de constituirse como creación estética, la crónica posee un afán irrenunciable: "cumplir deberes cívicos y morales" (Monsiváis, "De la Santa Doctrina": 757). Heredada de Altamirano, una convicción zurce su obra: "Por la literatura México se regenerará" (Monsiváis, "De la Santa Doctrina": 757)<sup>24</sup>. La función de la crónica —el relato y descripción de los hechos—, viene acompañada de una voluntad ensayística<sup>25</sup>. La división tradicional entre crítica y ficción queda así rebasada. La crónica que practica Monsiváis hace posible conjugar ambos horizontes: un proyecto de reforma a través de la creación de un universo artístico. La crónica se vuelve así un medio estético capaz de crear una totalidad autónoma perdurable al tiempo de ejercer una función crítica.

Así se puede ver cómo la crítica social y la preocupación estética aparecen íntimamente ligadas y se sostienen mutuamente en la obra monsvaiana. La crónica

---

<sup>24</sup> De Altamirano hereda también la fe en la tolerancia, el atractivo de lo diferente y cierta visión sobre la ciudad como espacio de la frustración: "México es una ciudad clorótica, pobre, mojigata [...] cuyo espíritu se ha pervertido en el marasmo de una vida perezosa y en la barbarie de una educación de la Edad Media" (Monsiváis, "De la Santa Doctrina": 758). No obstante tal decepción renace de manera constante como confianza en el cambio.

<sup>25</sup> Una posible explicación a esta cuestión tiene que ver con el papel que desempeñó la crónica en Hispanoamérica. A diferencia de lo que sucede en otras literaturas, la crónica en Hispanoamérica incluye dentro de sus funciones a la crítica. Lo que en el siglo XVIII sucedía en Europa, que la literatura fuese el medio de expresión de la crítica a las instituciones, sigue siendo un fenómeno habitual para la crónica hispanoamericana, y en este caso en particular para la obra monsvaiana. Si en Europa conforme maduró la diferenciación de las disciplinas, esta función extraliteraria fue desapareciendo, en México el análisis político se encuentra apenas en germen, de ahí que siga teniendo vigencia tal fenómeno. Otra explicación es la que propone Lauro Zavala. Si la hibridación textual de la crónica responde a la necesidad de que la escritura cumpla una función a la vez crítica y artística, esto se debe a que los artistas en países de tradición latina forman parte de "una tradición comunitaria, donde se les exige un compromiso histórico y político que no se exige a los escritores en la sociedad norteamericana" que posee una tradición más individualista (Zavala, 1998: 124).

posee una doble función, proveniente de su existencia desdoblada: la crítica social inseparable de la creación artística. La estética unida a la moral. La reforma de la sociedad en ambos sentidos: el social y el espiritual. Podría decirse que su discurso narrativo se iguala a su proyecto ideológico. Ambos se encuentran en el mismo plano; uno a otro se sostienen.

Por lo demás, la forma del relato supone cierta definición ante dos problemáticas en correlación: el lenguaje y la sociedad. La forma híbrida y fragmentaria de la crónica supone la existencia multicultural y fracturada de la vida social, así como del discurso que expresa a ésta. Su heterogeneidad escindida "reproduce narrativamente los conflictos sociolingüísticos que fracturan a una comunidad determinada" (Altamirano y Sarlo, 1983: 124). Así, la crónica constituye una escritura de frontera, una escritura que busca representar la crisis y el conflicto cultural que la ciudad vive.

#### CIUDAD Y MEMORIA: LA CONQUISTA DEL ESPACIO PÚBLICO

*No, no era quizá la vida lo que estaba hoy en las calles, sino sólo la historia [...] Las calles, las ciudades, los recintos planificados por la estética, la asepsia, la política. También por las ideas, la represión, la policía, la competición y la muerte*

Héctor Tizón, *La casa y el viento*

*La ciudad en estos años cambió tanto que ya no es mi ciudad, su resonancia de bóvedas en ecos y los pasos que nunca volverán*

*Ecós pasos recuerdos destrucciones Pasos que ya no son. Presencia tuya. Hueca memoria resonando en vano.*

José Emilio Pacheco, *El reposo del fuego*

Además de detentarse como espacio de impugnación, de acuerdo a su condición de discurso *fronterizo*, y como ámbito a la vez crítico y artístico, la crónica de Monsiváis le otorga a la urbe un rostro distinto. Mediante una inversión de la mirada, Monsiváis pone el énfasis en el ámbito que se opone simbólicamente a los medios: la calle, lugar donde es posible rastrear la cultura popular en su efervescencia cotidiana:

En la calle, deslumbra y aturde el desfile (el laberinto) de los oficios viejos y nuevos: músicos ambulantes que son —lo insólito— cultura popular fuera de los cubículos, manifestantes que gradúan la intensidad de sus rostros, mujeres granaderas con su metralleta que feminizan a la fuerza pública, niños trapecistas en el salto mortal de una luz roja a una luz verde, barrenderos, jóvenes que se acercan a las cajas automáticas en actitud de exclamar '¡Abrete, Sésamo!', policías a modo de paisaje de la segura intranquilidad, niños que inhalan cemento (la autodestrucción como desinformación), tragafuegos, mimos, boleros, la pedagogía de la violencia que se inicia en la crueldad contra los animales... La calle, el espectáculo que compite, gloriosamente y en vano, contra la televisión (Monsiváis, "Seis de septiembre": 10).

Como afirma Elena Poniatowska, Monsiváis se lanza a la calle en busca de personajes y escenarios para sus crónicas porque es ahí donde la vida pública se expresa de modo inusual y donde mejor se exhibe la transformación ciudadana:

mejor que nadie, Monsiváis sabe que la historia de un país no se hace en el Congreso sino en la plaza pública, en la calle, en las misceláneas, en las vecindades, en las cocinas, y que si en las Lomas y en el Pedregal los ricos se petrifican, la cultura popular es parte de la constante transformación de nuestro país (Poniatowska, 2001: 6).

Para Monsiváis la calle es el espacio público por excelencia, el territorio del diálogo posible, constituye el lugar "donde la libertad puede *aparecer*" (*Días de guardar*: 214, *las cursivas son mías*). Esa es sin duda, la concepción que se hace más patente en su primer libro de crónicas cuyo eje temático es la eferescencia y frustración que el movimiento estudiantil representó para la vida política mexicana. El 68 fue un año simbólico para la ciudad pues definió una forma de concebirla y el derrotero que seguiría en las siguientes décadas. Es en principio un momento de refundación de la urbe como lo describiría años después al hacer el recuento de los hechos:

En 1968, el Movimiento Estudiantil reivindica las aspiraciones democráticas y acepta la existencia de la ciudad puesto que ya se dispone de ciudadanos. Recorrida, conquistada a pie, expropiadas sus calles con la vibración y el coraje de brigadas y manifestaciones, la capital parece dar, en tanto sede de multitudes con propósitos y destino, algunos signos de vida (*Amor perdido*: 294).

*Días de guardar* describe una ciudad antes que nada represiva. En ella el movimiento estudiantil apareció dando vitalidad a un ambiente marcado por las restricciones ejercidas por un gobierno autoritario:

se vive de nuevo en las calles, pero el precio es muy alto. El deseo de una sociedad democrática atraviesa el tamiz de las represiones, del sonido de las ambulancias como el nervio herido de la ciudad, de los rumores que multiplican los muertos y las informaciones periodísticas que esparcen la difamación (*Días de guardar*: 266).

El 68 inaugura un nuevo espacio, proporciona el dinamismo ausente en una sociedad cuya movilidad se había petrificado en los años previos. En 1968 se inventa un nuevo rumbo para la urbe. En esta transformación los signos del miedo hicieron de la ciudad un territorio impreciso e inseguro pero en el cual formas alternativas de concebir la ciudad podían vislumbrarse:

Sirenas de ambulancia. Cordones policiales. La ciudad acorralada. Sometimiento, humillación, amedrentamiento. La ciudad se vuelve un camión de granaderos hastiados y demacrados y un ademán de pavor que cubre un rostro y la furia de un burócrata que se queja de las cuadras recorridas para llegar a casa y el verdugo a pesar suyo y la víctima a pesar suyo y el indiferente a pesar suyo [...] En unas horas, el piadoso edificio de la seguridad se ha derrumbado. La comodidad de un país parecido al cuerno de la abundancia, la tranquilidad de saberse distinto al resto de América latina, se anulan ante esa estridencia de las ambulancias, ante el frío anudado en la contemplación de las fuerzas policiales. En el vacío de las calles, en el perfecto oxígeno del terror, en la premura con que todo arriba a la inmovilidad, en la agitada lentitud hipócrita de los transeúntes, se recogen los ecos y el desafío de un desplome de consignas de mármol (*Días de guardar*: 224).

En "Primero de agosto de 1968. La manifestación del Rector" Monsiváis escenifica las dos visiones que sobre la urbe se delinean desde el movimiento de ánimo liberador y desde la esfera del poder, cuyo objetivo es continuar con el control de la ciudad. Al recordar las movilizaciones de los años 60 a favor de la Revolución Cubana, Monsiváis da cuenta del elemento central que se jugó en aquel entonces: la lucha por adueñarse del espacio público:

Al final de una de las manifestaciones, se presentó el general Cárdenas y todos se sentaron en el Zócalo para oírlo. Y un día, en la calle de Madero, poco después de que el Presidente López Mateos había recibido a un grupo de intelectuales que le comunicaba su adhesión a Cuba, los manifestantes se vieron reprimidos y perseguidos. Y el fervor por la Revolución Cubana dejó de disponer de la calle (*Días de guardar*: 234).

Este enfrentamiento simbólico se expresa de forma clara respecto a uno de los símbolos de la nacionalidad: al dar cuenta de los usos del Himno Nacional, Monsiváis opone dos versiones opuestas de la urbe que se busca erigir:

Había un Himno Nacional de festivales escolares y ritos establecidos y había el Himno Nacional entonado por los estudiantes cuando el ejército invadía las escuelas, entonado por los manifestantes ante la vista de los granaderos. Ese Himno Nacional unía a los presentes, abandonaba su 'fulgor abstracto' y relacionaba este momento con el inventario de los restos del orgullo cívico (*Días de guardar*: 253).

La misma oposición puede verse descrita más adelante en el libro en referencia al lenguaje corporal de ambos antagonistas:

Y el gesto detenido en la sucesión de reiteraciones se perpetuaba: la mano con el revólver, la mano con el revólver, la mano con el revólver, la mano con el revólver. Y alguien alcanzó a exclamar desde el tercer piso del Edificio Chihuahua: 'No corran. Es una provocación!' Y como otro gesto inacabable se opuso la V de la victoria a la mano con el revólver (*Días de guardar*: 302).

En ese enfrentamiento por ocupar la esfera pública, la ciudad representó el territorio de las oportunidades ante la voluntad de disidencia y la necesidad de protesta. Fue el espacio político por antonomasia que debía ser conquistado. Frente a la represión por parte de policías y granaderos que imponían "un sentido único de uso para las calles de México" (*Días de guardar*: 220), el movimiento estudiantil se apropió del espacio público como modo de ejercer la crítica y proveer nuevas significaciones al actuar en el escenario urbano:

Una generación decidía el acre deslinde entre lo que *exige* y lo que *merece* respeto; era su primer contacto con la calle, acompañada del desfile torpe al principio de quienes no habían vuelto, sino en mínima forma, a revisar la ciudad desde el punto de vista de la arenga y la incitación. Era la caminata inaugural, el primer sojuzgamiento de una calle antes no entendida, no concebida como mensaje, como plataforma, como compañera. Hasta entonces, la calle les había parecido el enemigo informe y deforme, o un mero trámite urbano. Ahora, se transformaba en espacio infinitamente valioso y conquistable (*Días de guardar*: 248).

La toma de las calles constituye para Monsiváis el elemento que hace de los habitantes de la urbe, ciudadanos. Sólo a través de este proceso de politización urbana, la ciudad puede transfigurarse en un escenario para el cambio y en pos de la democratización. La manifestación del silencio representó eso. La manera en que a través de un impulso vanguardista la ciudad adquiriría un nuevo status —se ponía a la par de otras urbes modernas—, así como la aparición del sujeto colectivo en ese nuevo escenario político:

son los pasos de la manifestación del 13 de agosto, esos pasos [...] a la conquista del Zócalo, esa llanura vital de la República tan inaccesible, tan resguardada por símbolos de todos los poderes y tan domeñada por poderes ataviados como símbolos. Pasos increíbles, obstinados, absortos, voluntariosos, que fueron rescatando, recreando las calles[:] Los transeúntes se transformaron, súbitamente, en ciudadanos; el reconocimiento comunal del trazo de la ciudad le ganó la batalla a la grisura de las tardes tristes [...] pasos que rodearon, vulneraron el Zócalo, la Plaza de la Constitución, y lo entendieron como espacio mensurable, dimensión humana, ya no la tierra santa, ya no la propiedad exclusiva de efemérides y concentraciones en apoyo del gobierno, sus visitantes ilustres y sus actitudes nómadas (*Días de guardar*: 261).

La recuperación de la calle por los pasos de los manifestantes implicaba la obtención de una presencia pública. Al mismo tiempo significaba la creación imaginaria de una ciudad que ya no es sólo un espacio sin sentido; es por el contrario, un espacio que posee un valor en sí y que se ha convertido por fin en personaje. Al describir a las brigadas estudiantiles Monsiváis expresa lo anterior al mismo tiempo que corporiza a la ciudad: las brigadas constituyen "la ideología vital de quienes han creído en los muros de la ciudad, en los ojos de la ciudad, en el oído de la ciudad, en la insalvable conciencia de la ciudad" (*Días de guardar*: 266).

Monsiváis recupera del movimiento la voluntad de democratizar al país, la cual tuvo su mejor expresión en las marchas y las brigadas estudiantiles. Esto es claro cuando Monsiváis contrapone dos espacios del movimiento, lo cual le permite afirmar la liberación que la ciudad propone incluso frente al dogmatismo de la izquierda:

Vertederos, sitios de purificación, organismos catárticos, las asambleas, en su retadora, monstruosa durabilidad, educan para el desgaste. *La calle educa para la recuperación* [...] Las brigadas, y sus discusiones escenificadas en camiones y en mercados, y sus discursos convincentes y sobresaltados y su continua presencia en la calle, redimen al Movimiento Estudiantil del pecado original del asambleísmo (*Días de Gaudar*: 232-233, *las cursivas son mías*).

La crónica monsvaiana registra además la forma en que la relación entre lo público y lo privado se transformó a lo largo del movimiento. Previo al 68 la ciudad estaba marcada como un espacio político ajeno, expropiado, perteneciente a la autoridad. Al irrumpir en él, los estudiantes hicieron público aquello de lo que se les había privado. Cuando Monsiváis describe los sucesos del 2 de octubre da cuenta del proceso inverso: la manera en que el espacio público, la plaza, se *disuelve*: "Los



cadáveres *deshacían* la Plaza de las Tres Culturas, y los estudiantes eran detenidos y golpeados y vejados y los soldados irrumpían en los departamentos" (*Días de guardar*: 303, *las cursivas son mías*). Además de volver a expropiar la ciudad al disparar sobre los manifestantes, las fuerzas armadas invadieron los departamentos de las unidades habitacionales donde se efectuaba el mitin estudiantil. De ese modo —violentando las garantías individuales de sus ocupantes—, los departamentos se volvieron una extensión de la plaza: dejaban de ser espacios privados para convertirse en emplazamientos donde la represión se prolongaba.

El efectivo carácter de masas de la protesta de 1968 tuvo como principio básico la voluntad de democratizar al país, la cual fue dimensionada y concretada a través de la participación masiva. Eso explica la importancia que Tlatelolco tuvo para la historia del país. La matanza del 2 de octubre pospuso la posibilidad de hacer de la ciudad un espacio abierto y democrático. La cerrazón del gobierno y su negativa a hacer del espacio público un lugar para el diálogo, clausuró una etapa de la historia urbana. Como afirma Monsiváis, la ciudad vivió *la pérdida de la inocencia*. A partir de entonces nada volvería a ser igual: "El 2 de octubre, el asesinato dirigido por la vanidad herida cierra un ciclo y clausura, para siempre, la confianza en una sola, generosa, solidaria y cordial ciudad de México. Se reinstala el ánimo de vecindario aglomerado y triste" (*Amor perdido*: 294).

Tal es el motivo de que Tlatelolco sea un hito para la narrativa urbana del país, un lugar casi mítico. En "2 de octubre/ 2 de noviembre. Día de muertos", Monsiváis inicia esa mitificación en aras de preservar del olvido esa fecha. Haciendo una analogía entre la tradición del día de muertos y la masacre ocurrida un mes antes, Monsiváis vuelve a Tlatelolco un espacio de la conmemoración:

Más aguda y ácida que otras muertes, la de Tlatelolco nos revela verdades esenciales que el fatalismo inútilmente procuró ocultar. Permanece el Edificio Chihuahua, con los relatos del estupor y la humillación, con los vidrios recién instalados, con el residuo aún visible de la sangre [...] Hay silencio y hay el pavor monótono del fin de una época [...] El Edificio Chihuahua se erige como el símbolo que en los próximos años deberemos precisar y desentrañar, el símbolo que nos recuerda y nos señala a aquellos que, con tal de permanecer, suspendieron y decapitaron a la inocencia mexicana (*Días de guardar*: 305).

Tlatelolco se vuelve así el espacio de la memoria urbana. Lugar donde épocas distintas se sobreponen, conserva el recuerdo de la violencia urbana impreso en el paisaje arquitectónico (a través de los pirámides prehispánicas, la iglesia colonial y los edificios modernos). A su vez, Tlatelolco aparece como una especie de cicatriz donde los muertos son las señas que impiden olvidar que el pasado fue cierto:

En la ciudad de México el drama y el patetismo de lo irremediable se representan, no en el Panteón de Dolores ni en el Panteón Jardín, sino en un espacio insólito. Tlatelolco es el lugar del retorno (*Días de guardar*: 300)

*Días de guardar* constituye así un testimonio impugnador: cuenta otra historia, la historia no oficial. Como afirma Piglia, la tarea del escritor es construir relatos alternativos a los que construye y manipula el Estado para develar la "verdad borrada", "desmontar la historia escrita y contraponerle el relato de un testigo" (Piglia, 2001: 17). La voz del cronista es precisamente la de ese testigo<sup>26</sup> que crea otras versiones no definitivas de los hechos. En oposición a un discurso que se detenta como la única vía posible, la única versión de los hechos, Monsiváis busca producir un tipo de significación ya no unívoca e incontestable. Por ello afirma la multiplicidad y el no determinismo de las alternativas de modo que la tolerancia se vuelve sinónimo de la inclusión y posibilidad de relecturas continuas: "no hay más ruta que la múltiple" (Monsiváis, *Entrada libre*: 85). El final de su autobiografía es en este sentido ejemplar. Ahí, afirma de manera explícita su "terror" por terminar, por cerrar el relato<sup>27</sup>. La contingencia del discurso tiende a remarcar al llevar a cabo múltiples versiones de un mismo texto o diversos enfoques frente a un mismo tema. La reescritura presente en sus crónicas funciona así como un elemento más que no sólo habla de la

<sup>26</sup> En una entrevista, al hablar de su estancia en Inglaterra, Monsiváis afirma una característica fundamental del cronista, su condición de observador: "Me concebí como una especie de almacén y decidí que debía cumplir a fondo mis vocaciones más entrañables: de testigo y de butaca. No sé si asimilé, pero por lo menos acumulé como desesperado" (Monsiváis, Entrevista de Fortson: 29). En ese sentido la crónica posee un carácter testimonial.

<sup>27</sup> Como afirma Hayden White "la crónica a menudo parece desear querer contar una historia, aspira a la narratividad, pero característicamente no lo consigue [...] la crónica suele caracterizarse por el fracaso en conseguir el cierre narrativo. Más que concluir la historia suele terminarla simplemente. Empieza a contarla pero se quiebra *in media res*, en el propio presente del autor de la crónica; deja las cosas sin resolver o, más bien, las deja sin resolver de forma similar a la historia" (White, 1992: 21). Lo que para White es defecto, para Monsiváis es intención disruptiva: la apertura del relato no como anomalía sino como tentativa antiautoritaria, como imposibilidad de excluir otras versiones de la historia, otras formas también válidas de narrar.

fragmentariedad de los discursos, sino que promueve distintas versiones para una misma realidad.

Uno de los elementos más interesantes de la crónica es la recuperación de la memoria frente a la modernización<sup>28</sup> y frente a los relatos oficiales. Monsiváis ha trabajado por muchos años en contra del poder de la amnesia colectiva, en contra de los ocultamientos que la historia oficial promueve. La destrucción y la suplantación de la memoria suelen ser formas atroces de dominación. De ahí que Monsiváis busque hacer el relato de la memoria perdida, el registro de las discontinuidades que la ciudad y la vida pública del país han sufrido. *Recordar el pasado es un acto político* escribió Geoffrey Hartman. Frente a la negativa por develar la verdad por parte de los distintos gobiernos posteriores al 68, Monsiváis ha buscado a través de la crónica ejercer un trabajo de contramemoria: crear espacios propicios en que la memoria pueda ser ejercida y compartida<sup>29</sup>.

Según Monsiváis, en la ciudad "desde hace años rige el desdén por los valores de la permanencia", por ello la ciudad se ha convertido en un espacio donde "lo típico es lo olvidado por las demoliciones" ("Apocalipsis y utopías"). Frente a una tradición en proceso de disolución Monsiváis concibe el rescate del pasado como un ejercicio de la conservación urbana. La arquitectura urbana resulta entonces el lenguaje público donde la ciudad preserva su memoria a pesar de las transformaciones:

En el Centro se dio, antes que en ningún sitio, el canje del nacionalismo por el folclor urbano, y allí la densidad histórica es tan extrema que, cosa rara en la ciudad cuyo principio regenerativo es el arrasamiento, son demasiados los sitios y las edificaciones que se conservan y remiten a su origen, no por manía evocativa, sino porque cada casa vieja es la memoria de todas las ruinas habitadas ("El vigor de la agonía": 14).

Para recuperar la ciudad es entonces necesario el recuerdo. Siguiendo a Prieto, Monsiváis afirma que "se trabaja para el porvenir [...] se escribe para vencer lo efímero,

---

<sup>28</sup> "En la sociedad de masas [...] deja de importar la celebración de las costumbres [...] y el tema central es lo borrado o anulado por el tiempo, por el estallido demográfico, por la industrialización" (Monsiváis, "Y yo preguntaba": 58).

<sup>29</sup> De ahí también su admiración por *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska que busca a través de la fragmentación, una mirada mural y una memoria política del '68 mexicano.

el olvido deleznable" (Monsiváis, "Y yo preguntaba": 26). En una época en que la velocidad hace de lo fugaz un terreno fértil para el olvido, el cronista deja huellas de la ciudad perdida. Es en la escritura donde la memoria perdura, donde lo transitorio permanece. El cronista se convierte por ello en la *otra memoria* de la nación. Como afirma Fabrizio Mejía Madrid,

Durante mucho tiempo él testificó lo que nadie quería testificar [...] Entonces iba a cuanto marcha había, a cuanto velorio de guerrillero o de paracaidista o incluso de personaje de música popular había, lo escribía y lo difundía. Cuando los medios empiezan ya a asistir digamos a esto, que es muy recientemente, Monsiváis enfatiza más la postura moral, la postura de los principios... y en el caso de Monsiváis la postura de los principios es [...] una obtenida del '68, que es que nadie sobra, que todos tienen derecho de expresarse, y que la más mínima intención del poder por silenciar ciertas actividades debe ser denunciada (Mejía Madrid, 2001).

Así, los valores provenientes de la cultura contestataria de los años 60's constituyen una herencia perdurable que marcó su obra, de modo que 1968 conforma "el corazón de su proyecto sociopolítico" (Egan, 2001: 237). Según Rowe y Schelling, una de las innovaciones de los nuevos movimientos sociales fue "la creación de una nueva cultura política manifiesta en un concepto más amplio de democracia y nuevos métodos de resistencia política, con formas novedosas de organización y acción cultural" (Rowe y Schelling, 1993: 224). Entre estas nuevas formas de resistencia política se encuentra un proyecto de escritura como el enarbolado por Monsiváis. Se trata de una literatura que —al asumir una estética de la transgresión política— busca contribuir en la creación de espacios democráticos.

**LA CALLE Y LA MIRADA: DEL FLÂNEUR AL VOYEUR URBANO**

*esta página  
también es una caminata nocturna*

Octavio Paz, "Nocturno de San Ildefonso"

*Actores en busca de un director imposible,  
metáforas a la vuelta de la esquina...*

David Huerta, "El sueño de la ciudad"

Para construir espacios democráticos no sólo es necesario ocupar el espacio público. Importa apropiarse de él. Al hacer la historia del Zócalo capitalino y detenerse en el 28 de agosto de 1968 —noche en que el ejército desaloja a los estudiantes del Zócalo—, Monsiváis afirma el significado y la necesidad de adueñarse de la plaza: "Es la despedida de la Plaza de la Constitución para los estudiantes del 68. El Zócalo tiene un dueño intolerante" (Monsiváis, "Hoy, la tribuna"). Frente a este desplazamiento y cerrazón por parte del gobierno, Monsiváis buscará otras alternativas de reapropiación de la ciudad. La primera consiste en flanear, es decir, en conocer la ciudad a través de un callejear sin rumbo, en una aventura donde el azar comulgue con el descubrimiento de la sorpresa. Si alguna, extraviarse entre sus calles es la manera consagrada por Benjamin para conocer la ciudad, su laberinto de calles y los secretos que esconden. Flanear significa por ello el encuentro con lo imprevisto así como el desciframiento del misterio citadino. Robert Musil escribió al respecto: "A las ciudades como a las personas se les conoce por su modo de andar".

Recientemente, en un chat abierto le preguntaron a Monsiváis por las influencias en su vida. Al responder destacó la importancia de la ciudad de México por no haber aprendido nunca a manejar. Respecto a la modernización y el autoritarismo, Monsiváis se desplaza por la ciudad como un desarraigado. El *flâneur* representa aquel que ya no pertenece, que ha perdido su espacio, su hogar natural. Pero en su pasear, también representa la búsqueda de un lugar, el deseo de arraigo, la necesidad de eliminar la precariedad del *no lugar* y de encontrar otro espacio donde lo social deje de ser disolución. Frente a la primacía actual del auto sobre el peatón, y frente a la privación

de la ciudad política, caminar se constituye como "un acto cercano a la resistencia cultural" (Aguilar, 1993: 22).

Monsiváis recorre la ciudad, recoge sus voces, realiza la crónica de sus multitudes. Es, a la manera del *flâneur* decimonónico, "un autor que no se siente solitario entre la gente" (Blanco, 1996: 398). A través de su recorrido, Monsiváis reterritorializa la urbe: le provee de sentidos, y es que caminar crea un "espacio de enunciación" en el cual es posible darle a la ciudad el lenguaje que le había sido suprimido. Esto es muy claro en su crónica sobre la Manifestación del Silencio. Al descifrar su significado Monsiváis no sólo hace una clara defensa del derecho a la libertad de expresión, también le otorga al hecho de caminar un significado político: "El silencio existe como una llamada de atención: nuestra marcha es un discurso. El silencio existe como un castigo: denunciamos y liquidamos décadas de verbalismo inepto" (*Días de guardar*: 270).

Si a través de la caminata Monsiváis reapropia los espacios allanados, también cumple otro propósito: ordenar el caos de la ciudad. Deambular por las calles es un modo de construir relatos, orientaciones para viajar por la ciudad, mapas. Monsiváis traza coordenadas imaginarias que permiten reunir los puntos dispersos en un espacio fracturado. Al caminar, logra establecer puentes entre espacios desarticulados, articulando de otro modo a la ciudad. De ese modo, la crónica monsvivaiana busca *renarrativizar* aquello que en la realidad está fragmentado. A esta estrategia Julio Ramos la ha denominado *retórica del paseo*<sup>30</sup>. Si bien es cierto que las transformaciones de la ciudad impiden una lectura totalizadora, Monsiváis ensaya un *simulacro de sutura*. Si, como afirma García Canclini, "toda labor de conocimiento acaba restaurando, mediante la crítica, la evidencia de la falta y el conflicto" (1995: 76), la crónica restaura el tejido fragmentado de la ciudad mediante una totalidad imaginaria, es un simulacro, un ensayo, una alegoría de la ciudad imaginada. En

---

<sup>30</sup> Al analizar las crónicas de José Martí y al relacionar la experiencia de la ciudad con la forma fragmentaria del periódico, Julio Ramos afirma: "la narrativización de los segmentos aislados del periódico y de la ciudad a menudo se representa en función de un sujeto que al caminar la ciudad traza el itinerario —un discurso— en el *discurrir* del paseo [...] De ahí que podamos leer la retórica del paseo como una puesta en escena del principio de narratividad en la crónica" (Ramos, 1989: 126).

Monsiváis, la crónica viene a ser una simulación en la que se presenta una comunidad fragmentada, pero en la cual la elaboración textual restituye tal fragmentación. La misma "flexibilidad formal del género" se presenta como "una puesta en orden" del ámbito cotidiano y los procesos de convivencia aún 'inclasificados', o incluso ignorados, por las formas instituidas de poder. Así, la crónica, como una manera de representar y recomponer la disolución social existente en la realidad, tiene como fin reconstruir un ámbito comunicativo integral u "orgánico" (Ramos, 1989: 125), de modo que es capaz de ofrecer una visión de la totalidad social perdida —así como otro modo de leer la historia nacional.

Si Monsiváis es una especie de *flâneur* "posmoderno" no posee las mismas características que tenía el *flâneur* descrito por Benjamin y representado por Baudelaire. Esta transformación del papel del cronista está intuida en *Los rituales...* en referencia a la masificación urbana: "caminar es imposible, dejarse arrastrar es lo conducente" (*Los rituales*: 39). Como ya lo anunciaba premonitoriamente el Duque Job hacia finales del siglo XIX en "La novela del tranvía" (Gutiérrez Nájera, 1993), la ciudad ha ido desarrollándose en torno a los medios de transporte y en detrimento del disfrute a pie. El paso de las ciudades tradicionales a las megalópolis globales ha transformado el deambular que antes ejercía el escritor sobre la ciudad. En ese sentido el paseante se ha convertido en un pasajero y la mirada ha adquirido una relevancia mayor. Dice García Canclini: "Todas las ciudades presentan una tensión entre lo visible y lo invisible, entre lo que se sabe y lo que se sospecha, pero la distancia es mayor en la megalópolis" (García Canclini, 1997). Es posible afirmar que en la megalópolis, el *flâneur* se ha vuelto cada vez más un *voyeur*. Como el fotógrafo de Piglia que esconde una réplica de la ciudad en un rincón de su casa, Monsiváis concibe al cronista como un compilador de imágenes: "¿quién captará el conjunto y los márgenes, quién será el depositario fiel de las incontables imágenes a su alrededor?" ("Seis de septiembre: 9). Monsiváis flanea por la ciudad, pero el fundamento de su escritura se centra en la representación urbana a través de la mirada. Podría decirse que es esencialmente un *voyeurista cultural*. Al final de su ensayo sobre las funciones de la crónica en México, la

voz del cronista confirma lo anterior: "Mudo espío, mientras alguien voraz a mí me lee" ("De la Santa Doctrina": 771).

Haciendo referencia a Calvino, Castañón habla de Monsiváis como un "arqueólogo de las ciudades visibles e invisibles". Y es que si algo le importa a Monsiváis es la manera en que la mirada define los límites de la ciudad: las fronteras entre lo público y lo privado, entre lo permitido y lo prohibido. Por eso pone tanta atención a la forma que adquiere el espacio público en distintos contextos. Es ahí donde se expresan la heterogeneidad social y la diferencia, la posibilidad del encuentro o el desencuentro, la norma y las exclusiones, así como las transgresiones que renuevan la cultura urbana. "Estar en la calle es hallarse en un tianguis de miradas" (Aguilar, 1993: 25). Como afirma Marshall Berman, la calle "es el símbolo fundamental de la vida moderna" (Berman, 1988: 333); su propósito esencial es la sociabilidad: "las personas acuden a ella a ver y ser vistas y a comunicarse sus visiones unas a otras, no con un propósito ulterior, por codicia o ánimo competitivo, sino como un fin en sí" (1988: 200). Espacio del encuentro *vis a vis*, la esfera pública es el lugar donde la ciudad se hace plenamente visible. La mirada del *voyeur* vuelve visible a la ciudad.

¿Qué otras funciones conlleva hacer de la mirada una forma de enunciación? En principio, a través de su mirada, Monsiváis intenta transformar la rutina urbana en una aventura llena de asombros y espectáculos. Existe en esta tentativa un sentido de teatralidad que le imprime a todo lo que ve:

La violencia nos obliga a teatralizar y generalizar la experiencia desagradable o trágica (Monsiváis, "Radiografía": 39)

la energía citadina crea sobre la marcha espetáculos únicos, el 'teatro callejero' de los diez millones de personas que a diario se movilizan en el Metro, en autobuses [...], en bicicletas, en autos (*Los rituales*: 21).

Monsiváis observa a la ciudad como si fuese un teatro político, donde se ven enfrentados por sus intereses personajes diversos; así, ve en la vida diaria un espectáculo inacabable:

Una ciudad de veinte millones de habitantes es, que se sepa, el mayor *happening* concebible, el más trepidante de los monumentos. Si algo, la megalópolis se opone a las jerarquías tradicionales de la mirada, porque la demasiada gente relega a las



señas urbanas, y el extraviado en el tumulto se olvida de las pretensiones estatales de grandeza (Monsiváis, "Apocalipsis y utopías")

La gente lo arrolla con sus desplazamientos coreográficos (al avanzar con extrema lentitud la muchedumbre es como el danzón del origen de las especies, donde la tribu se vuelve pareja apretujada), y él se asoma al paisaje de olores y sensaciones (Los rituales: 34).

Aparece así la urbe como un set de espectáculos, lugar de escenificaciones colectivas en que los habitantes del caos exorcizan su condición de hijos del desastre:

el traslado de lo privado a lo público permite el fin de lo inconcebible, y la Ciudad de México se colma de performances con propósitos no artísticos pero de efectos seductores. Se han dado desnudos colectivos en protesta [...], son numerosas las huelgas de hambre en la Catedral. Hemos visto una misa del Día de Muertos con prostitutas portando máscaras de esqueleto. Asistí a un concurso de parejas travestis recreando el cuadro *Las dos Fndas*. He visto en el atrio de la Basílica de Guadalupe a un grupo de danzantes indígenas con las máscaras de Batman, Robin y Spider Man (Monsiváis, "Apocalipsis y utopías").

Lo que busca en realidad Monsiváis es crear a través de esta mirada lúdica una perspectiva donde lo festivo conviva con la tragedia y donde lo artístico aparezca integrado a la vida cotidiana. En suma, busca legitimar una estética de lo popular, "una estética autónoma, al margen de cualquier bendición de la alta cultura" (*Escenas*: 179):

No sé por qué presumen de sus instalaciones. En ese capítulo nadie le gana a los Altares de Muertos o los Altares de Dolores, y ni quien lo diga. Performanceros los danzantes de la Basílica, los vendedores de ungüentos milagrosos, los niños malabaristas que organizan en las esquinas pirámides humanas y portan máscaras de Carlos Salinas, las señoras de las unidades habitacionales que llaman a la televisión para informar de la visita de la Virgen de Guadalupe a su departamento [...] los policías que se crucifican teatralmente en la calle en protesta por el maltrato de sus jefes [...] La lista es interminable y denota propósitos escénicos, exigencias dramáticas y un culto paroxístico a la combinación de simbología y sátira. Las realidades urbanas no son inferiores en dramatismo o eficacia narrativa a los hechos artísticos, desde luego, pero así como el arte y la cultura se benefician de la intensidad citadina, también a la descripción de las ciudades se añaden atmósferas y descargas creativas del arte nuevo (Monsiváis, "Apocalipsis y utopías").

¿Cómo concibe Monsiváis esta estética de lo popular en referencia a la ciudad? Frente a la modernización de la ciudad que privilegia "las fórmulas de rentabilidad al instante" en detrimento de "los ideales de armonía y belleza" ("Apocalipsis y utopías") y que ha hecho de la ciudad popular el espacio de la sordidez y el hacinamiento, Monsiváis exalta el mal gusto prevaleciente en la urbe como ejercicio de su recreación

colectiva: "La ciudad de los muchos se aprovecha de los espacios y extrae la mayoría de las veces su necesidad de Lo Bonito de las sensaciones. Por eso el auge del melodrama, porque las sensaciones cuestan bastante menos que los objetos" (Monsiváis, "De las ciudades": 591).

En este sentido, la escritura de Monsiváis no busca ser un instrumento de purificación del gusto —no se centra en el retrato de las zonas del privilegio, "reservaciones al arte y el buen gusto" (Monsiváis, "De las ciudades": 595)—; por el contrario, presta toda su atención en aquellos elementos que transgreden tales escenarios y permiten un tipo de identidad no arraigada en los cánones estéticos cultistas, sino en una estética cursi o vulgar. De ahí su interés por lo *kitsch*, concebido como "la elegancia históricamente posible en el subdesarrollo" (*Amor perdido*: 64). En "La hora del gusto. Las glorias del fracaso", Monsiváis afirma el mal gusto, como esa "estética del rompe y rasga" que permite "extraer recompensas del artificio fallido" (*Los rituales*: 60). De ese modo, la ciudad popular aparece como un lugar donde lo *kitsch* permite asimilar el desastre urbano mediante decoraciones determinadas por un presupuesto limitado y la falta de un aprendizaje cultural. Al intentar definirlo, Monsiváis parodia el romanticismo poético de Bécquer y alude a esta forma de identidad urbana: "¿Qué es el kitsch? ¿Y tú me lo preguntas, tú que has visto la monumental cabeza de Juárez y la serie de conjuntos escultóricos en la República donde, gracias a la costumbre, el desastre artístico se vuelve señal hogareña?" ("Los espacios de las masas": 276)

Además de crear imágenes donde la ciudad se erige con pautas provenientes de la lógica mediática y la vanguardia artística, y donde la modernización representa el fin del buen gusto, Monsiváis pretende con su visión teatral sobre la urbe darle consistencia a la incoherencia urbana. "Librada a su propia dinámica, la calle es abigarrada y confusa: el deber de la elite es buscar su contramodelo" escribe Beatriz Sarlo (Sarlo, 2001). Monsiváis está consciente de ello. Su crónica representa la realidad social como escenificación porque de ese modo puede reorganizar a la ciudad: le provee un sentido de espacio donde se puede *actuar*. Y si la ciudad es teatro y en

ella se actúa es porque, aun en medio del caos, existen ciertas reglas. Tales normas — y sobre todo su quiebre— son lo que buscará la crónica monsvaiana hacernos mirar.

A partir de las prácticas que la ciudad genera en sus habitantes, Monsiváis busca responder una interrogante que hace referencia a la relación entre lo público y lo privado: "¿Cómo se deslinda lo personal de lo social, lo íntimo de lo urbano?" (Monsiváis, "Testimonio": 95). En sus incursiones a "la noche popular", a la ciudad nocturna y proletaria, Monsiváis atisba una respuesta. Al hacer la crónica de antros, cantinas, lugares de *table dance* y bares donde se lleva a cabo el "Sexo en vivo", da cuenta de dos procesos novedosos. El primero se refiere a la pérdida de la ciudad nocturna:

La violencia urbana y la delincuencia le han puesto sitio a la Noche [...] Encerrados a siete llaves y cuatro sistemas de alarma en sus hogares, los perdedores de la Noche la mitifican y la satanizan alternativamente [...] Y nada ha sustituido a la Noche, porque fue la zona por excelencia del riesgo voluntario, del placer de lo desconocido. Y su epitafio es la televisión prendida hasta el amanecer (Monsiváis, "La noche popular": 63).

El segundo proceso responde a la disolución de lo privado en lo público, a la desaparición de la singularidad y la intimidad, lo cual está claramente descrito en su relato sobre *El Catorce* no exento de ironía:

¿Dónde quedó la intimidad?, me pregunto un tanto retóricamente mientras los jóvenes fornican [...] Quien fornicaba delante de una multitud distribuye noticias detalladas de su técnica más personal y renuncia para siempre al misterio, a esos enigmas de lo íntimo que dependían del testimonio siempre parcial de una sola persona. Eso fue hace un muy buen rato, cuando uno le cedía a los demás el privilegio de revelar la intimidad. Nunca más. Si es mi intimidad me toca divulgarla (Monsiváis, "La noche popular": 62-63).

Gracias a otra de las revelaciones de la crónica monsvaiana —descubrir la "intimidad" como hecho público— podemos apreciar como la ciudad de la noche, la ciudad del pecado, reconfigura el espacio privado a partir de su exteriorización, de su publicación<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> En una nueva versión del mismo texto se remarca la referencia a la mirada pública y al conflicto entre lo público y lo privado a través del título: "La Capital, Dos murales libidinosos del siglo XX".

El interés por las conductas ciudadanas lleva a la mirada pública que ejerce Monsiváis a otro tema de interés: el juego de las apariencias públicas. A través de una perspectiva que enlaza lo subjetivo con lo colectivo, Monsiváis se pregunta "¿cuál es la relación entre la apariencia y la ciudad?" (*Los rituales*, edición corregida: 173). Y nuevamente busca en el metro, espacio de la mirada por excelencia, estímulos visuales que le den una respuesta:

Sin demasiado énfasis, cada viaje en el Metro saca a flote cuestiones de la edad y la posición social, de la timidez y la desinhibición, de la simpatía y la altanería, del carisma sexual y la invitación a la castidad (*Los rituales*, edición corregida: 168).

Sin el coro de apreciaciones lascivas, no sirven de nada las horas invertidas en afinar el cuerpezco (*Los rituales*, edición corregida: 174).

Marshall Berman hablaba de "la comunidad de ojos" haciendo referencia al espacio público en el cual los habitantes de una urbe se reconocen a partir de las diferencias. Para Monsiváis ese espacio donde las miradas se encuentran no tiene necesariamente un signo positivo. Es también el espacio de la exclusión y el rechazo. En "La hora del paso tan chévere. No se me repegue, que eso no es coreografía", Monsiváis explora las desigualdades sociales y critica el falso valor de la juventud *per se* a partir de las diferencias corporales:

¿Tú crees que hay un fatalismo fisonómico en la pinche sociedad clasista? [...] En el capitalismo, y más desde que la publicidad lo decide todo, rostro es destino [...] Si se carece del aura del poder, que te modifica los rasgos a cada segundo, se lleva casi siempre el fracaso inscrito en los pómulos [...] La división de clases tiene que ver [...] con la división de apariencias (*Los rituales*: 155).

Al criticar los falsos valores de la *juventud* y la *belleza* ("a partir de cierta edad se es invisible socialmente", *Los rituales*: 156) Monsiváis pone el acento en lo que en buena medida define la conducta urbana: la mirada censora del otro. En cada una de las crónicas que ha escrito sobre los salones de baile da cuenta de esto de forma evidente. En *Escenas de pudor y liviandad* —cuyo título expresa ya el juicio de la mirada pública— describe del siguiente modo al baile en dos crónicas distintas:

La exhibición de habilidades y las licencias eróticas [...] el deseo de ser contemplado y la urgencia de intimidad (*Escenas*: 51)

Los bailes se hacen para lucir y conseguir, pero el baile es nomás para uno. Es el gusto de verte en la mirada de tus cuates y los desconocidos [...] Yo creo que por eso nunca he ido a las discoteques. Se me hace que ahí no importa si bailas bien o de la patada (*Escenas*: 137-140).

En *Los rituales...*, al hablar sobre los *tbiris* (sitios de baile improvisados en las calles) hace lo propio de forma más explícita: "El baile, a fin de cuentas, no es tanto el trazo de signos corporales en el espacio, sino el registro de las miradas de aprobación" (*Los rituales*: 116).

Si la aprobación se lleva a cabo a partir de ciertas normas, la ruptura de las mismas traerá consecuencias en la apertura del espacio urbano:

Si algo acelera el respeto a la diversidad, es el Metro, escuela del respeto a fuerzas (169). Todo en el Metro anuncia la nueva sociedad, la que si se fija: en el mantenimiento de las costumbres no entra al vagón (*Los rituales*, edición corregida: 172)

Con tal de distraerse, el viajero enlista las cualidades perceptibles de los demás, y si no se le antojan los problemas acepta que el derecho ajeno se inicia en la pretensión de ser distintos (*Los rituales*, edición corregida: 168).

Mientras en la primera mitad del siglo XX la intolerancia frente a la diversidad era el signo de la urbe como lo muestran las numerosas crónicas de Monsiváis sobre la homofobia ("Crímenes de odio", "La gran Redada"), conforme la ciudad crece y las tradiciones cambian la tolerancia también se extiende aunque sea a través de una "estética de la indiferencia":

El travesti conoce lo que le espera en el vagón atestado (semblantes agrios, frases guillotinatoras, miradas que calcinan). Pero los demás saben a qué atenerse si observan al de la apariencia *otra* más de lo previsto, o con menos ausentismo moral del necesario, o si sueltan un chiste desafortunado, o si dramatizan el enfado moralista. El travesti no tiene nada que perder y eso lo vuelve temible [...] Expulsar del paraíso de la respetabilidad es fácil en el pueblo o en la colonia, la cosa ya se enreda en la unidad habitacional, y en el Metro Hidalgo el show de la intolerancia simplemente queda a la intemperie (*Los rituales*, edición corregida: 174).

En la figura del travesti Monsiváis encuentra una y otra vez las señas de un cambio en la mirada urbana. Su presencia no sólo habla de cómo la frontera de lo prohibido ha ido disminuyendo, sino también de una transformación en la diferencia entre géneros:

En los cuarenta o en los cincuenta, los trámites eran inflexibles: las jóvenes aguardaban al galán, los jóvenes se convertían en galanes durante el baile, el know-how dancístico generaba círculos de aplauso, el lígüe era moderado y las reacciones del cuerpo ajeno determinaban la fe en el cuerpo propio. Ahora, el refinamiento y las habilidades populares son muy similares a los de hace cincuenta años, pero lo nuevo es la tolerancia. Hace todavía treinta años, una Vestida hubiese arriesgado literalmente la vida en un dancing (*Los rituales*: 115).

Si bien es cierto, la ciudad disocia los espacios según el género, hay formas de transgredir tal diferenciación<sup>32</sup>. *La Vestida*, figura ambigua que integra lo masculino y lo femenino, al hacer una teatralización de la identidad, fractura la desigualdad genérica respecto a lo público y lo privado: permite la intromisión de lo femenino (el interior seguro) en el espacio por excelencia masculino (el exterior violento). *La Vestida* se constituye así como una figura contradictoria que representa "de una parte, amenaza y riesgo, y de otra, tentación y seducción". Si en ese sentido es una sinécdoque de la ciudad —reúne el sentimiento ambiguo que frente a la ciudad se tiene— por otra parte, *la Vestida* representa la ruptura de la norma. Esta característica es lo que le permite a Monsiváis utilizarla como un elemento de transgresión. Al situar en el espacio visible de la crónica a este personaje invisible para o proscrito en la narrativa dominante<sup>33</sup>, Monsiváis busca "otorgarle un lugar no amenazante a la diferencia" (Reguillo, 2001: 79). Esta concepción desestabilizadora de la norma delinea un cambio cultural, donde *la Vestida* es parte de un imaginario más plural e incluyente:

al extenderse la tolerancia, entendida aquí de modo sucinto como el respeto a la diversidad y la capacidad de coexistencia con lo antes prohibido, pierden densidad y convicción los prejuicios que sustentan los dogmas de lo masculino y lo femenino (Monsiváis, "Masculino y femenino": 2)

En Monsiváis vemos así cómo la relación entre mirada y ciudad apunta a crear un espacio de mayor apertura y tolerancia, lo cual se adecua a su programa político. Ese

<sup>32</sup> Mabel Piccini habla sobre esa frontera invisible a partir de un estudio de caso: "La ciudad como aventura y entrega a los espacios abiertos es territorio masculino; los espacios acotados y cerrados es lo propiamente femenino en el uso del territorio" (Piccini, 1997: 267). Monsiváis describe el fenómeno de este modo: "A determinadas horas y en numerosos sitios la ciudad es muy precisa: lo femenino es quedarse en su casa, y lo masculino es salir afrontando los riesgos" ("Masculino y Femenino": 2).

<sup>33</sup> Según Rossana Reguillo, uno de los campos de sentido asociados desde la narrativa de los medios masivos a la violencia en la ciudad es aquel habitado por las *criaturas de la noche*: "drogadictos, borrachos, prostitutas, jóvenes que escapan a la definición normalizada, homosexuales, travestidos, etcétera, metáforas de los márgenes y de la

es el sentido que tiene cuando afirma que en la ciudad " el show más categórico es la pérdida del miedo al ridículo" (*Los rituales*: 21). En lugares donde se conjuga el deseo y el temor, la mirada monsvaiana tiene una virtud: democratiza el imaginario urbano y con ello, de cierto modo crea nuevas identidades sociales, que impidan, como afirma al final de *Los rituales...*, "la pesadilla más atroz", aquella "que nos excluye definitivamente" (*Los rituales*: 250).

### LA CIUDAD COMO CUERPO (GROTESCO)

*Vamos por la ciudad  
como si fuera una extensión del lecho*

Efraín Bartolomé, "Comunión de silenciosos"

Como dije, en *Los rituales del caos* una tesis se repite continuamente: la masificación funciona como una suerte de aprendizaje "a fuerzas" de la tolerancia:

En el apretujamiento de la religiosidad, la creencia va y viene, se desfoga eurrítmicamente, se apretuja, compra, ayuna, deja que le arrebaten las creencias idénticas, se desmaya, se recupera [...] ingresa cada cinco minutos a cualquiera de las colas móviles [...] agita los cascabeles en los pies [...] se desdobra en peregrinos y turistas, se abisma igualmente en ritmos prehispánicos y en marchas de John Philip Sousa [...] En el tumulto, la religiosidad se democratiza (*Los rituales*: 48).

En otra crónica Monsiváis, al hablar de cómo ha ido creciendo la ciudad tolerante afirma como "causa principal del éxito contra el conservadurismo" a "la demografía en ascenso, cuyo impulso deshace todos los prejuicios", de modo que la ciudad si bien "no renuncia al sentido moral", sí liquida, poco a poco, "las ceremonias de la hipocresía" ("El vigor de la agonía": 15).

Uno de los aspectos sobresalientes de *Los rituales...* es la relación que establece entre la ciudad y el cuerpo a partir de la idea de masificación. La explosión demográfica que transformó a la ciudad es uno de los motivos que todo el libro rastrea

a través de un tema: la falta de espacio. Cada vez que Monsiváis describe esta circunstancia se refiere a la masificación y el apretujamiento de los cuerpos: "¡Ay, profeta Moisés! No se han de apartar en mi beneficio las aguas del Mar Rojo. ¡Quién tuviera un cuerpo para la vida cotidiana y otro, más flexible y elástico, sólo para el Metro!" (*Los rituales*, edición corregida: 166). De este modo, Monsiváis nos muestra una paradoja: si la ciudad ha crecido en términos reales de forma inusitada, se ha achicado simbólicamente. En el imaginario de sus habitantes, la gran urbe está construida por espacios reducidos.

En "Parábola de las imágenes en vuelo" este conflicto entre el cuerpo y el espacio es evidente. Constituida por una parábola breve y una serie de fotografías, esta crónica visual da cuenta de cómo lo corporal constituye un elemento esencial para descifrar la condición masiva de la megalópolis:

Allí, en esa plaza fuerte de la demografía, la gente se sabe a salvo y en expansión continua. Recién abandonamos a la pareja y ya su descendencia colma el estadio [...] Donde hace un siglo se localizaba a los prototipos, hoy se desbordan las especies [...] Y las imágenes iluminan el perpetuo Camino del Exceso (la intimidad masificada), y en las imágenes la gente se acomoda en el espacio físico que es, también, la visión del mundo (*Los rituales*: entre 16 y 17).

Las fotografías que siguen a este texto terminan por construir la imagen de la ciudad que Monsiváis propone: un lugar donde cuerpo, sexualidad y mito se dan la mano. En la primera observamos un concierto de rock donde "la raza" baila *slam* luchando con otros cuerpos, salta rejas que la contiene y se avienta sobre la masa en éxtasis infinito. La segunda es el cromo de un calendario de Jesús Helguera titulado 'El flechador del cielo', donde se idealiza el cuerpo indígena como una manera de reconciliación de las diferencias raciales de la ciudad<sup>34</sup>. La siguiente imagen es la de un participante de un concurso de belleza masculina, un 'Apolo urbano' que muestra sin pudor alguno sus atributos ante la mirada envidiosa de otro concursante. Enseguida vemos dos retratos del niño Fidencio, representante de la "mística de la marginalidad"

---

<sup>34</sup> En "Protagonista: Jesús Helguera. El encanto de las utopías en la pared", la crónica que sirve de correlato a esta imagen, Monsiváis presenta los calendarios populares como estética kitsch que expresa un pasado inmóvil e ideal del país: "pinta a lo prehispánico como festín de la hermosura, cuerpos inmaculados, 'perfiles aristocráticos', torsos labrados, senos opulentos. Sólo la mirada embellecedora nos reconcilia con los antepasados indios, y con los campesinos de hoy" (*Los rituales*: 70).



(*Los rituales*: 107), cuyas curaciones consistían en martirios corporales<sup>35</sup>. En la misma página una instantánea de 'Rodolfo Guzmán, el Santo', celebrando el triunfo en brazos de otros luchadores. Parecida a esta se encuentra más adelante una fotografía de Julio César Chávez, también con el torso descubierto y alzando los brazos, que se superponen a una bandera de modo que pareciera que la sostiene con las manos. Además, una reproducción del "calentario" de Gloria Trevi donde aparece un "tendedero de condones y Gloria con dos preservativos-globitos a manera de orejas de bunny de Play Boy" (*Los rituales*: 173). Enseguida dos estampas de la religiosidad popular: el viacrucis en Iztapalapa (bajo los pies de Cristo suspendidos en el aire se observa la muchedumbre) y los 'peregrinos en la Basílica' (arrodillados con una imagen de la virgen y una bandera nacional). Además las fotografías de: un personaje bañado en lodo durante la 'celebración futbolera en el Ángel', la alberca de un balneario donde no queda espacio para uno más, el metro atestado, Luis Miguel durante un concierto, María Félix en el Zócalo y una redada donde la policía registra a jóvenes que tienen los brazos contra la pared.

En *Los rituales*... la ciudad aparece como un lugar donde los cuerpos conviven, se contemplan, sufren y se celebran: luchan por un lugar. La idea de cuerpo que prevalece en la obra monsvaiana está ligada al *realismo grotesco*, concepción estética proveniente de la cultura cómica popular y que Bajtín ha estudiado con referencia a François Rabelais. El principio corporal y material del realismo grotesco, además de estar situado en el pueblo y no en el ser biológico aislado, se caracteriza por detentar imágenes donde "la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia" son las manifestaciones dominantes (Bajtín, 1987: 24). En efecto, la ciudad descrita por Monsiváis está habitada por cuerpos que no dejan de reproducirse creando una urbe hipertrofiada y en perenne crecimiento. Así, una de las mejores definiciones de la ciudad como cuerpo es aquella contenida en "La hora del paso tan chévere" donde se

---

<sup>35</sup> "el Niño baña durante días a los enfermos de sífilis, ceguera o lepra [...] A los dementes los levanta en la madrugada y los azota [...] suele poner en hilera a numerosas personas y camina sobre sus vientres [...] el Niño arrojaba sobre la muchedumbre, desde una azotea o prominencia, las frutas y huevos que le obsequiaban. La muchedumbre se agolpa creyendo que si el proyectil toca el miembro enfermo, se curarán: el tomatazo, guayabazo o manzanazo lanzado por el Niño equivale a una bendición" (*Los rituales*: 100-101).

une la metáfora del baile y el tema del crecimiento demográfico: "Danzad y multiplicaos. Calor y humedad, turbonadas de cuerpos pegajosos, luces y sombras, risas congeladas" (*Los rituales*: 156). La ciudad aparece como un universo regido por la atracción de los cuerpos, donde la sexualidad es un motor profundo de la vivencia que la ciudad posibilita:

La voz del cantante se extiende como otro golpe instrumental, donde lo 'sabrosón' es anuncio de la resurrección de la carne gracias a la orquesta, eres mi alada, rasgas las inhibiciones de las chavas, nos pones al mero punto, nos obligas a repegarnos, véngase mi negra, que la seduzca el antiguo humor grueso y el apogeo (acurrucadito así) de la vulgaridad ¿Y para qué seguir hablando, si ya la música hizo prescindible el formalismo de la invitación al hotel? (*Los rituales*: 161-162).

Ese es también el tema del texto "La hora del lobo. Del sexo en la sociedad de masas", donde Monsiváis explora la relación entre cuerpo, sexualidad y espacio público a través de las reflexiones de varios personajes juveniles en proceso de adaptación a los riesgos y atractivos de la urbe:

Es triste comprobar que poco a poco se han perdido los sitios del faje colectivo, en donde unos a otros se estimulaban [...] Hemos pasado del faje y la copulación de multitudes al encierro tiránico de dos personas en su cuarto, obviamente desconfiadas (*Los rituales*: 163).

La misma relación entre cuerpo y ciudad puede verse en los libros anteriores de Monsiváis. En "Dancing: El Salón México", una crónica de *Escenas de pudor y liviandad*, Monsiváis describe los significados que ha tenido el danzón para las clases populares en un sitio marcado por la ausencia de espacio: "ya es posible aunque no se acepte, ser pobre y fino, negro y fino, ignorado y fino, la mano no aferra sino se desliza, el cuerpo no salta, se enreda lentamente en los recovecos de la melodía, qué chévere esta vibración en un espacio diminuto" (*Escenas*: 48). Así, lo que domina en el espacio urbano es el deseo regulado, el anhelo secreto de otros cuerpos, la pasión contenida:

el danzón es música por excelencia de los prostíbulos, acoplamiento vertical, vuelo erótico fijado al piso. La música legitima las predisposiciones cachondas [...] ¿Cómo abandonar el apretón autorizado, la comprobación al minuto de los poderes de seducción? Al entreverar destilaciones aromáticas y olores orgánicos, el danzón es promesa: si me arrimo lo suficiente conseguiré lo bastante [...] Gracias a la estética de la sexualidad, generaciones de reprimidos y desposeídos hacen del danzón [...] y ven en el bailar cuerpo-a-cuerpo su primera orgía *permitida* (*Escenas*: 51-52).

La crónica monsvaiana es un espacio para la infracción de la norma. El cuerpo aparece en ella de forma explícita lo que realiza toda supresión urbana contra el deseo, toda imposición. En oposición a la ortodoxia católica que suprime al cuerpo y lo define como espacio del pecado, Monsiváis exalta las virtudes de lo corporal como ámbito de transgresiones. En "Protagonista: Gloria Trevi. Las provocaciones de la virtud, las virtudes de la provocación", Monsiváis habla de "una de las nuevas fábulas urbanas", cuyos "himnos anticonformistas" sufren el ataque de sectores de extrema derecha como Pro-Vida. Frente a la represión moralista, Monsiváis exalta los rasgos provocativos y desinhibidos del personaje, cuyo calendario es "proclama del cuerpo y desde el cuerpo, escaparte de su 'verdad desnuda', fruto del exhibicionismo que reta a la censura" (*Los rituales*: 172)<sup>36</sup>.

En Monsiváis la liberación sexual acompaña la disidencia política. Lugar de impugnación por excelencia, su crónica se funda en un principio: en el debate público, el cuerpo privado debe ser incluido. Este es uno de los aspectos que ha señalado la teoría feminista respecto a la literatura femenina<sup>37</sup>. Monsiváis hace suya la consigna feminista de que "lo personal es político" y por ello se remite al cuerpo como un espacio opuesto a la esfera pública (dominada por el autoritarismo del gobierno y de los medios masivos) o donde la esfera pública puede ser reconfigurada. El cuerpo es así un ámbito político, espacio de disputa frente a los otros: "El cuerpo ajeno es un campo de batalla" (*Los rituales*: 165).

---

<sup>36</sup> En la reedición de *Los rituales...* anteriormente citada, Monsiváis eliminó esta crónica sobre Gloria Trevi y sustituyó la portada y una fotografía en la que su figura aparecía, debido al escándalo en que se vio involucrada tiempo después de haber aparecido la primera edición. Según el propio Monsiváis la imagen de mujer liberada descrita en el texto no correspondía con la realidad que las denuncias en contra de Gloria Trevi hicieron evidente.

<sup>37</sup> Frente a una tradición cronística caracterizada esencialmente por una voz masculina, la obra de Monsiváis constituye un intento por incluir a la mujer, generalmente marginada, en el espacio de enunciación. En diversos textos ha reflexionado sobre el papel de la liberación de la mujer para cambiar el liderazgo autontario de corte machista. Si la esfera pública estuvo deshabitada por las mujeres, Monsiváis remarca el papel que han tenido en la apertura democrática, y si intenta personificarla, evita feminizarla desde una mirada machista como la prevaleciente en la tradición mexicana. Al referirse a cómo esta tradición ha descrito a la ciudad afirma: "le otorgan disfraces y recubrimientos de clase o de secta, le procuran una posibilidad antropomórfica, la vuelven *ella*, la ciudad como lazo personal devastador o recompensante, la preservan o liquidan —en última instancia— dentro del esplendor o la estrechez del mito" (*Amor perdido*: 265).

Remitirse al principio corporal es una forma entre otras de la resistencia política. La intención monsvaiana de oponerse a las convenciones establecidas se erige contra la concepción de la estética clásica del cuerpo. Frente a la estética de la belleza moderna que concibe al cuerpo como perfecto y acabado, el cuerpo grotesco es ante todo incompleto y abierto. El aspecto corporal es así una estrategia de oposición a los discursos dominantes. Monsiváis remarca la sustancialidad del cuerpo en una crónica cuyo subtítulo ("Lo que se hace cuando no se ve tele") hace evidente su oposición a la ligereza y fugacidad del discurso de los medios de comunicación masiva: "si la velocidad es el criterio de lo visible, aquí se intuyen los cuerpos" (*Los rituales*: 116). La misma esfera de impugnación se produce respecto al discurso estatal en *Días de guardar*, donde el cuerpo es el sitio que hace evidente la violencia. Es en él donde queda inscrita:

el ejército disparó y la gente caía pesadamente, moría y volvía a caer, se escondía en sus aullidos y se resquebrajaba, seguía precipitándose hacia el suelo como una sola larga embestida interminable, sin tocarlo nunca, sin confundirse jamás con esas piedras. Los niños corrían y eran derribados, las madres se adherían al cuerpo vivo de sus hijos para seguir existiendo, había llanto y el tableteo de la metralla (*Días de guardar*: 303).

Del mismo modo, en la descripción que hace de la toma de Ciudad Universitaria por parte del ejército y los granaderos, Monsiváis no sólo describe al cuerpo de granaderos como el cuerpo represivo de la ciudad, sino que pone el acento en el valor ético de la vida privada:

esa hosca fisonomía implacable que se repetía, se desdoblaba, insistía en su corporeidad, volvía a dar órdenes, obligaba a los detenidos a acostarse en el suelo, [...] les ordenaba alzar las manos, les exigía continuar tendidos, se vanagloriaba de la influencia que las armas tienen siempre sobre las víctimas (*Días de guardar*: 302).

La imagen de la portada de *Días de guardar* anuncia ya esta denuncia: el aplastamiento de una multitud de figuras que conforman el cuerpo social por una gran bola que representa la fuerza impositiva del autoritarismo.

Una lectura de conjunto a su obra permite rastrear los significados distintos que el cuerpo como metáfora de la ciudad ha adquirido para Monsiváis. Si en *Días de guardar*, la ciudad es el cuerpo político fracturado por la represión diazordacista, en

*Amor perdido* constituye un cuerpo herido marcado por la desidia y el decoro, donde sólo a través de algunos resquicios se intuye una ciudad capaz de reinventar el espacio perdido, aunque sea a través del escándalo. En *Escenas de pudor y liviandad* el cuerpo ha ganado cierta visibilidad y por ello la ciudad expresa, en ámbitos todavía marginales, el intento de una apertura cultural rastreable en el inframundo capitalino. En esta línea narrativa *Entrada libre* constituye un punto de quiebre y el eslabón a la ciudad que describen *Los rituales del caos*, aquella donde la comunidad y el espacio público vuelven a hacerse posibles.

En *Entrada libre* es posible ver una ciudad descrita de modo corpóreo. El terremoto y la explosión de San Juanico hacen de la ciudad un solo cuerpo multitudinario y escindido:

en la exacerbación olfativa hay pánico, sospecha de hedores inminentes, certeza de que [...] la ciudad no es ya la misma, porque uno está consciente, ávidamente consciente de la terrible variedad de sus olores (*Entrada libre*: 19)

fue pavoroso ver cómo se revolían cadáveres de animales y humanos [...] ver aquel cuadro de brazos y piernas [...] Había huellas de sangre por todas partes (*Entrada libre*: 207).

No obstante, como su portada ya lo anuncia, *Entrada libre* describe la manera en que el cuerpo ciudadano vuelve a organizarse: una serie de personajes expresan con gestos corporales la solidaridad y el afán de cambio. Las movilizaciones para el rescate de sobrevivientes del terremoto y la organización que éste provocó para reclamar apoyo gubernamental son leídas por Monsiváis como una forma de resistencia cívica y de refundación urbana, con un tono casi épico:

En apenas cuatro o cinco horas, se conforma una 'sociedad de los escombros', cuya rebeldía ante las dilaciones burocráticas [...] deriva de la obsesión de mitigar la catástrofe [...] Durante un breve periodo, la sociedad se toma comunidad [...] Luego de medio siglo de ausencia, aparecen en la capital los ciudadanos, los portadores de derechos y deberes [...] trascienden durante una semana [...] a instituciones oficiales, partidos políticos, la Iglesia [...] La súbita revelación de estas capacidades le añade a la capital un nuevo espacio ético y civil, en franca oposición a las creencias del Estado paternalista que nunca reconoce la mayoría de edad de sus pupilos (*Entrada libre*: 32-33).

Aquí es posible ver otra de las características del cuerpo grotesco. "La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta,

en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución" (Bajtín, 1987: 28). El cuerpo urbano descrito en *Entrada libre* se caracteriza por su ambivalencia, por representar "dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo". El cuerpo grotesco de la ciudad "es un cuerpo simultáneamente en el umbral de la tumba y de la cuna" (Bajtín, 1987: 30). Los dos polos de este proceso de transformación serían la ciudad despolitizada luego del 68 que representa el cuerpo antiguo, el cuerpo que muere y la ciudad solidaria que se alza expresando lo nuevo, el cuerpo que nace de las ruinas.

El proyecto de Monsiváis para la urbe se materializa en el nuevo cuerpo cívico surgido de los escombros: la sociedad civil, "el esfuerzo comunitario de autogestión y solidaridad, el espacio independiente del gobierno [...] la zona del antagonismo" (*Entrada libre*: 79). Frente a la desaparición de la esfera pública y la incapacidad del gobierno por evitar el deterioro urbano, Monsiváis postula la necesidad de construir desde abajo los cimientos de un nuevo país. Si "parte considerable del desastre urbano se debe a la patética desvinculación de grupos, sectores y clases, y a la falta de un idioma común" (*Entrada libre*: 81), Monsiváis intentará dar forma a ese idioma a través de sus crónicas que en la imagen del cuerpo instituyen una de sus metáforas más vigorosas.

### **FESTEJAR ES TERRITORIALIZAR: EL CARNAVAL URBANO**

*Todas las cosas volverán al caos primitivo*

Lucano

*Si tú eres la ciudad profanada  
yo soy la lluvia de consagración*

Octavio Paz, "Movimiento".

Aunada a la visión de la ciudad como cuerpo grotesco se halla en Monsiváis la imagen de una ciudad festiva. Dice Bajtín que en el realismo grotesco "el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica" (1987: 23). Al recordar la

euforia del Mundial de Fútbol de 1970 celebrado en México, Monsiváis crea una visión urbana con sentido a la vez corporal y festivo:

los habitantes de la ciudad de México [...] se apropiaron la calle, la expropiaron, la personalizaron. La ciudad se volvió un solo cuerpo que, enloquecido, con la locura casi sagrada que trasmuta resultados deportivos en revoluciones del comportamiento, tiranizó, invadió, paracaidizó las calles, se autoalabó, se autoaplaudió, se autoconfiscó, intervino las aceras y adquirió las avenidas, rugió, emitió un prodigioso largo evocador aullido y se dispuso a sí misma como receptáculo de una victoria definitiva [...] Manipulada por los medios masivos de comunicación y sus incitaciones a la revuelta sentimental o librada a una espontaneidad que desafiaba a México en nombre de México o rebasada por un chovinismo vigoroso y provisional, la gente vivió, por vez primera en muchísimos años, toda la ciudad (*Días de guardar*: 161).

Aquí, la ciudad aparece como un solo cuerpo nacido de la espontaneidad de la fiesta, única manera de revivir la *totalidad* escindida. Monsiváis afirma gracias a la fiesta, un modo más de recuperar a la ciudad. Como alternativa de reapropiación urbana Monsiváis hace uso de una estrategia alegórica: la carnavalización de la vida urbana, que consiste en concebir a la ciudad como un carnaval continuo. Esta concepción carnavalesca del espacio urbano está ligada a la idea de relajo que Monsiváis utiliza continuamente.

El *relajo* es uno de los elementos que Monsiváis rescata del 68 y de la lectura de la *Fenomenología del relajo* del filósofo mexicano Jorge Portilla (Monsiváis, "Notas sobre el relajo"). El relajo para Monsiváis consiste en una respuesta colectiva frente al inmovilismo del orden social, es una manera de ir en contra de la crisis urbana y de oponerse al conformismo a partir del desmadre<sup>38</sup>. En ese mismo sentido, Roger Bartra escribió que más que encontrarnos en la posmodernidad nos hallamos imbuidos en la *desmotheridad*, refiriéndose no sólo a la serie de compensaciones cotidianas que causan un orden poco estable (el desmadre), sino también a la capacidad de resistir los cambios promovidos por los procesos de modernización, es decir, a una estrategia *sui generis* de deconstrucción de la modernidad (Zavala, 1998: 104).

---

<sup>38</sup> Como afirma Bajtin, las fiestas se encuentran ligadas a periodos de crisis (1987: 14). En ese sentido el cronista es quien puede descifrar y orientar en medio de la crisis (Egan, 1993: 1314).

En *Los rituales...* Monsiváis describe a la ciudad como una suma de elementos que apuntan al relajo entendido como caos. Este caos es definido "no [como] la alteración de las jerarquías sino la gana de vivir como si las jerarquías no estuviesen aquí, sobre uno y dentro de uno" (*Los rituales*: contraportada). Para Monsiváis el relajo no constituye un simple desorden sino un "orden alterno" al que se verifica en la ciudad. En una crónica sobre los diálogos en busca de la paz tras el comienzo del conflicto armado en Chiapas, a principios de 1994, Monsiváis expone una definición sobre el relajo que atiende a esta concepción:

reconocer los poderes vivificantes del relajo, ese orden alterno tan eficaz en la vida mexicana [...] Este relajo no es el desorden, aunque no lo evita, ni es la confusión, aunque no la elimina; es, en tiempos de guerra y de tregua, un elemento que efectivamente distiende y organiza el panorama y, sin faltarle el respeto a muertos y heridos y desplazados, hace que se despliegue sin tantos arrepentimientos el temperamento social. Y, agradeciblemente, este relajo es típicamente laico, no cree en la teocracia ni en la burocracia, y no desacraliza para no caer en la tentación opuesta: el impulso sacralizador. Y nadie rebaja a frivolidad o inconsciencia los dones del relajo, equilibrio interno y externo en horas de angustia irreductible (Monsiváis, "Los poderes vivificantes del relajo").

Frente a la solemnidad y anquilosamiento del orden prevaleciente, el relajo abre espacios de libertad, de modo que establece válvulas de escape frente a las presiones y opresiones que la ciudad impone: "vine a lo que dicen, a reconquistar la calle que ya no es nuestra, a manifestar el ardor patrio para olvidar las prisiones de la casa o el departamento" (*Los rituales*: 37). El relajo como mecanismo de compensación puede observarse claramente en las crónicas que hace Monsiváis sobre la ciudad nocturna. A la manera del carnaval, el relajo permite la ruptura de la norma, creando así un tiempo donde todo se vale. Para Monsiváis, la noche constituye la expresión clara de ese tiempo donde cualquier cosa es posible sin las restricciones del día:

la sensación de vivir en una noche distintas vidas es avasallante [...] No sólo es asunto de la disponibilidad de adolescentes para la parranda, ese ancestro del reventón. Es la impresión vigorosa de transformarse anímicamente al descender al pecado y ascender a las recompensas de la falta de límites (Monsiváis, "Visita a la ciudad": 48-49).

En una capital no secularizada del todo, la diversión se contaminaba del gusto por lo pecaminoso, y en cada antro, lo más interesante era la ideologización oculta del comportamiento: evadir la norma era el mayor erotismo a nuestro alcance (Monsiváis, "Testimonio": 94).



Además de una clara erotización del espacio nocturno, en el relajo Monsiváis sintetiza su perspectiva carnavalesca del mundo. Según Bajtín, el carnaval a diferencia de la fiesta oficial, se opone a toda reglamentación, es "el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas, tabúes" (1987: 15). De acuerdo a esto es que Monsiváis hace del relajo una fuerza positiva. Dice en el prólogo a *Los rituales*...

La diversión genuina escapa a los controles, descrece de las bendiciones del consumo, no imagina detrás de cada show los altares consagrados al orden. La diversión genuina (ironía, humor, relajo) es la demostración más tangible de que, pese a todo, algunos de los rituales del caos pueden ser también una fuerza liberadora (*Los rituales*: 16).

El sentido liberador que tiene el relajo proviene de la abolición de las desigualdades y jerarquías que se produce en la fiesta. La perspectiva carnavalesca de Monsiváis permite que todos sean iguales y hace de la ciudad un espacio donde reina "una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar" (Bajtín, 1987: 15).

En "La hora del consumo de emociones. Vámonos al ángel", Monsiváis hace la crónica de un ritual característico de la ciudad de México, el que se ejerce alrededor del Ángel de la Independencia cada vez que la selección de fútbol obtiene una victoria. Tal celebración, además de presentarse como una de las formas actuales de la nacionalidad ("Son horas en que la Patria nos entra por los ojos y los oídos y se nos sale por la garganta", 31), aparece como un espacio donde, gracias a la masificación, se diluyen las normas así como el control estatal sobre el espacio público: "Los chavos bailan sobre el toldo de los camiones [...] se encuentran y se felicitan por ser mexicanos, le pierden el respeto a la autoridad que mejor se ausenta... Por estas horas las turbas [...] han tomado el control de la ciudad" (*Los rituales*: 33).

Además, la ciudad festiva abre una vía de escape de la realidad, es un espacio en que el peso de la Historia desaparece y es posible disfrutar la actualidad:

Hay momentos en la vida en que la desdicha nos conduce al autocastigo, y por eso las frases como guillotinas: la visión de los vencidos/ el complejo de inferioridad del mexicano/ el hoyo del subdesarrollo/ el dolor de no haber sido y el terror de nunca ser... Quizá no con el determinismo de estas expresiones, pero son muchos siglos de pasarla mal y por eso el pópulo aprovecha cualquier resquicio para reconstruir su ego (*Los rituales*: 34).

Así, la celebración aparece como restitución de algo perdido, como desfogue frente a las limitaciones que la ciudad establece: "algo hay en el fondo, quizás eso del extravío de la conciencia que persigue a un balón, tal vez el que los aullidos de la raza replacen a las demandas de empleo o a las ganas de hallarle sentido a la existencia" (*Los rituales*: 35-36). Así la fiesta incluso puede lograr que la alienación desaparezca.

El sentido utópico del carnaval se encuentra presente en casi todas las crónicas de Monsiváis. Si el relajo (contenido en el festejo o el baile) funciona como "el vórtice en donde todos se extravían con tal de salir por otra puerta, la de la felicidad que es el desahogo" (*Los rituales*: 117), también constituye un modo de establecer relaciones distintas, renovadas con la ciudad y con los otros que la comparten:

se asombró de la ferocidad inconsciente o maligna de los jóvenes que se arrojaban en oleadas contra los guardianes del orden (o del desorden), se dejaban golpear módicamente y volvían a la carga porque sus cuerpos eran intercambiables, a unos les puede ir del carajo pero a todos juntos el dolor les hace los mandados (*Los rituales*: 35).

Frente a la represión policiaca, el cronista registra el relajo como una mezcla de violencia y placer que permite trascender las limitaciones individuales, es decir, como un impulso hacia la colectividad. En esta imagen del relajo como un cuerpo masivo, intercambiable, se verifica nuevamente la concepción grotesca del cuerpo<sup>39</sup> al mismo tiempo que se concibe al relajo urbano más como una vivencia colectiva que individual: cuerpo es asociación, toda comunión es corporal.

Para Monsiváis, la identidad urbana esta dada por esos rituales del caos que permiten la creación de lazos comunitarios y proveen referencias de nacionalidad:

---

<sup>39</sup> Dice Bajtín: "el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites" (1987: 30). Hay en la imagen monsvivaiana del cuerpo esa continua disolución de la identidad individual: "el ritmo de la Ciudad de México es más intenso y cada quien es único, pero las

el Distrito Federal conoció la rarísima sintetizadora sensación de sentirse vivo [...] Sentirse dueño de una causa, sentirse sin miedo a la policía, sin el freno de la reprobación ajena, sin la dictadura de la certidumbre de una insignificancia personal. Sentirse vivo: 'estar en compañía de los demás' (*Días de guardar*: 161).

La pelea no tiene mucho interés, al decir de los expertos. Pero el país goza de uno de esos ratos de esparcimiento en los cuales vuelve a ser, por un instante, la Nación (*Los rituales*: 30).

Si la identidad se recupera por la carnavalización del espacio público, la fiesta resulta también una forma de reterritorializar a la urbe. Al recrear las celebraciones del mundial de fútbol de 1986 el cronista hace evidente el recobro de lo urbano por la fiesta:

lo que ahora encarnamos [es] el festín que rehace la apariencia urbana, el desmadre menor que no deja ver el Gran Desmadre de todos los días, la toma de la calle que es la revancha por el despojo de las economías [...] por el Centro Histórico y los ejes viales, ríos de personas, en su mayoría adolescentes, se adueñan del tránsito e insisten: si el triunfo es nuestro la ciudad es nuestra, festejar es territorializar (Monsiváis, *Entrada libre*: 216).

Si la fiesta trae consigo la capacidad de otorgar sentido a un espacio que no lo posee es porque supone un rito. A diferencia de la ciudad política que *Entrada libre* exalta, vemos en *Los rituales*... una ciudad despolitizada pero con otro alcance unificador: la vida cotidiana como ritual festivo aunque caótico, aunado a un sentido religioso que acompaña todo espectáculo que Monsiváis observa y describe. Tenemos así dos distintas visiones sobre la ciudad pero con un mismo objetivo: crear un lazo común frente al poder y frente a las fuerzas (autoritarias y modernizadoras) de la contemporaneidad. Aunque en la estructura de *Días de guardar* existe ya un elemento litúrgico a partir de las fechas y del título mismo del libro<sup>40</sup>, es en *Los rituales*... donde este elemento celebratorio encuentra un desarrollo más cabal.

A pesar de que los textos incluidos en *Los rituales*... resultan heterogéneos y parecen no tener un tema común, existe un aspecto que les da unidad: centrarse en los

maneras de ser único se parecen demasiado entre sí, en una suerte de masificación de la singularidad" (Monsiváis, "Apocalipsis y utopías").

<sup>40</sup> Claro ejemplo de ello es la crónica sobre el Día de muertos en donde mezcla lo ritual y lo político: "En Tlatelolco [...] la obsesión mexicana por la muerte anuncia su carácter exhausto, impuesto, inauténtico. [...] Hay silencio y hay el pavor monótono del fin de una época. Los rezos se entrelazan con la vibración de otra liturgia, la de una interminable tierra baldía donde octubre siempre es el mes más cruel que mezcla memoria y rencor y enciende la parábola del miedo en un puñado de polvo" (*Días de guardar*: 304-305).

diversos ritos de la cultura popular. Buena parte de las crónicas dan cuenta de las diversas formas de religiosidad existentes en el país, sobre todo de aquellas completamente heterodoxas. No sólo por el manejo del tiempo ritual a partir del cual se organizan los textos ("La hora de..."), sino también en los títulos de las crónicas es ya visible el contenido religioso del libro: "Teología de las multitudes", "Las mandas de lo sublime", "La hora de las convicciones alternativas", "¡Ya tengo mi credo!", "Todos los caminos llevan al éxtasis", "La hora de las adquisiciones espirituales". Reafirmando este sentido religioso se halla el tono bíblico que las "Parábolas de las postrimerías" contienen, muy cercano al de su libro de fábulas *Nuevo catecismo para indios remisos*.

Incluso cuando aborda diversos espectáculos civiles, la carga religiosa está presente y es que el espectáculo está ligado a la idea de la fiesta, del relajo. Como el relajo y la fiesta, la religión expresa un modo de escape y recreación de la ciudad. Ligada a la pobreza (en "Protagonista: el Niño Fidencio. Todos los caminos llevan al éxtasis"), o a los sueños de la clase media (en "La hora del ascenso social"), la religión puede ser a la vez liberadora o por el contrario, el espacio del fanatismo. No obstante, Monsiváis busca resaltar su carácter de discurso contrahegemónico y creativo:

La mística de la marginalidad es un enclave de la resistencia psíquica: quienes siguen a los iluminados no entienden conceptos clave en la cultura dominante: fanatismo, superstición, herejía, irracionalidad. Lo que se les diga no les incomoda, están más allá de las palabras condenatorias porque no habitan el lenguaje que los expulsa (*Los rituales*: 108).

En medio de la pobreza y sus martirios salva la creencia. De ese modo la religión llega a ser una forma de disidencia, una tentativa de la liberación frente a las opresiones cotidianas de la ciudad y una manera de restituir la comunidad perdida:

las decenas de miles de enfermos *no curados* y leales al fidencismo, relatan la otra parte: la transformación, merced a la fe, del sufrimiento *impuesto* en sufrimiento *gozoso*. Muchísimas curaciones fallidas no terminan en rabia [...] la felicidad anula o neutraliza la indiferencia ante los hechos materiales, y la 'emoción cósmica' asume las formas del entusiasmo y la libertad [...] 'el hombre para llegar a Dios necesita sentir el hambre y la sed y estar bajo el sol [...] entre la propia miseria y pobreza, entre el cansancio y el sudor de sus demás hermanos' (*Los rituales*: 100-102).

Frente a la crisis de la regulación urbana y el deterioro del poder formal, la religión se presenta como un modo de enfrentar el desencanto y de ordenar la incertidumbre.

Al ser uno de los rasgos continuos en la historia del país, el sentido religioso que Monsiváis resalta tiene también el propósito de proveer referentes de identidad. La relación entre la identidad y la crónica monsvaiana es una de las preocupaciones que a continuación intentaré dilucidar.

### CRÓNICA E IDENTIDAD: EL ORDEN (DIALÓGICO) DEL CAOS

*Yo os digo: es preciso llevar dentro de uno mismo un caos para poder poner en el mundo una estrella*

Friedrich Nietzsche

Al hacer énfasis en la capacidad popular de subvertir el orden a través del relajo y el carnaval, Monsiváis no sólo nos presenta la imagen de una ciudad festiva; también abre la posibilidad de concebir una urbe distinta, ajena a la ciudad represiva proveniente de las esferas del poder. Como afirma John Kraniauskas, la obra de Monsiváis puede leerse como un "contradiseño o diseño alternativo urbano" (Kraniauskas, 1997). Esta concepción alterna se basa en otorgarle un sentido distinto a la urbe que puede delinearse claramente en su idea de ritual caótico, donde el caos urbano unido a la concepción del rito expresa un cambio de significado. Como dije anteriormente, la lectura de la ciudad como hábitat de la barbarie y no ya de la civilización revela un cambio de actitud que va "del rechazo a la reivindicación de la barbarie" (Campra, 50). Esta inversión de signo supone también un cambio ideológico. Monsiváis concibe al caos ya no como signo negativo de la desorganización, la confusión y el exceso, sino como un elemento generador de vida. Tal reivindicación se anuncia desde el prólogo a *Los rituales...*:

Visto desde fuera, el caos al que aluden estas crónicas (en su acepción tradicional, precientífica) se vincula, básicamente, a una de las caracterizaciones más constantes de la vida mexicana, la que señala su 'feroz desorden'. Si esto alguna vez fue cierto ya ha dejado de serlo. Según creo, la descripción más justa de lo que ocurre equilibra la falta aparente de sentido con la imposición altanera de límites. Y en el caos se inicia el perfeccionamiento del orden (15).

En *Días de guardar* se encuentra presente ya esta concepción del caos como posibilidad de renovación luego de la catástrofe. Al describir la figura del 'Provocador',

afirma: "Él sólo es feliz ante la perspectiva del desastre. El desastre o sea, la reparación de la falta, el regreso de los valores a su verdadero sitio. El provocador es apocalíptico" (*Días de guardar*: 235). Al unir las nociones de caos y sentido ritual, Monsiváis le otorga un sentido unificador a la ciudad en la medida en que ésta sigue generando rituales festivos aunque caóticos: "Y el caos (en el sentido de marejada del relajo y sueño de la trascendencia) usa también de esas fijezas en el tumulto que llamamos rituales [...] son los rituales, esa última etapa de la permanencia, los que insisten en la fluidez de lo nacional [...] aportan las últimas pruebas de la continuidad" (*Los rituales*: contraportada). En Monsiváis la ciudad si bien es el territorio de la barbarie y el desorden, también es el espacio donde el ritual reinstaura el orden y la identidad. Al nivel de la escritura esta función la realiza la crónica.

La disolución de fronteras formales de la escritura que la crónica monsvaiana expresa es el anuncio de cierto caos (el ciudadano). No obstante, este mismo tipo de escritura busca releer a la ciudad a partir de sus rituales lo que vuelve a darle un sentido y unidad a la dispersión. Así como en ciertos relatos míticos las víctimas devuelven el orden que en principio habían roto, la crónica es un género transgresor que si bien rompe límites, termina por convertirse en mecanismo restaurador del orden perdido. El propio Monsiváis está consciente de ello. Al hablar sobre la función de los cronistas frente a la urbe afirma: "de los nuevos cronistas demanda intensidad, humor, fantasía, el desmadre que ordena el universo postapocalíptico" (Monsiváis, "Prólogo a El fin": 25). Gracias al sentido utópico y el carácter religioso que la obra monsvaiana posee, la crónica aparece con un sentido de restauración, de comunión<sup>41</sup>.

La relación entre crónica e identidad es entonces el centro clave para entender la importancia de este género híbrido en la construcción de lo nacional. Una de las funciones que la crónica ha tenido desde Guillermo Prieto es la de conformar cierta nacionalidad e indagar en las formas que esta asume. En *Los rituales...* es evidente que el cronista busca dar cuenta de las transformaciones del nacionalismo:

---

<sup>41</sup> Al respecto las palabras con que se cierra *Días de guardar* son ejemplares: "Doy fe", como queriendo decir: además de testimoniar, dejo abierta la posibilidad de seguir creyendo, proveo la posibilidad de la esperanza (*Días de guardar*: 380).

Si algo le queda al nacionalismo es su condición *pop* [...] Algunos poseos del nacionalismo instantáneo bailan envueltos en la bandera [...] Se desgastó lo emblemático y sólo representa a su país el boxeador que gana. El que pierde es apátrida [...] todos cantan 'México lindo y querido' (*Los rituales*: 24-29)

el juego de futbol representa al ser nacional en abstracto, las reacciones ante el Tri son festejos del postnacionalismo (*Los rituales*: 37).

¿Cuál es la relación entre nacionalismo y guadalupanismo? [...] La fe ciega [...] Cada año en la Basílica, la serenata, institución semestral [...] revive con fuerza y despliega el vestuario de la Mexicanidad [...] Antes de la Guadalupeana no había nación [...] En el atrio los danzantes se enfundan las máscaras de luchadores y ofrendan a Tonantzin-Guadalupe ese principio integrador del rostro colectivo, la eliminación de los rasgos individuales (*Los rituales*: 40-51).

Al testificar la realidad el cronista le da una forma, un sentido de coherencia. Según Monsiváis, esta forma corresponde a un proyecto político, por ello es que puede decirse que la crónica da forma a la nación: "A la vaguedad y la imperfección hay que oponerle una coherencia, una *forma*. La exigencia primera es la creación de lo nacional [...] y describirse es ir existiendo" (Monsiváis, "Y yo preguntaba": 24). ¿Qué forma propone la crónica para la refundación de una identidad nacional distinta? La crónica, al presentarse como alegoría agrietada de la sociedad, como fragmento, como versión incompleta, quiebra la lógica del discurso oficial que se plantea como único proyecto de lo nacional. En la medida en que es capaz de producir una respuesta política no totalizante (y en este sentido es muy cercana al testimonio), la crónica se convierte en un género formalmente ambiguo, pero por lo mismo, altamente crítico de las formas y convenciones establecidas en lo literario, y las interpretaciones cerradas y unívocas sobre el país. Esta apuesta por una escritura no monolítica de los hechos, considera a la historia ya no como una estructura estable, sino como un terreno problemático y un discurso sujeto a revisión y relectura. Tal renuncia a la construcción de grandes explicaciones totalizadoras —además de restituir la presencia de los actores sociales individuales que la historia tradicional omite—, presenta al proceso histórico como algo no dado de una vez por todas, y por lo mismo como algo posible de construir únicamente con la participación de todos.

Una de las estrategias que utiliza Monsiváis para conformar una identidad inclusiva consiste en "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" (Monsiváis, "Y yo preguntaba": 76). No obstante, para hacer legítimo tal objetivo debe evitar caer en un monólogo suplantador. Posee, en ese sentido, la "conciencia de que no se puede hablar de los otros desde *un centro* lingüístico, sino que la representación del otro es, justamente, la representación de su lenguaje: el otro vive en su lenguaje, su existencia literaria es su discurso" (Altamirano y Sarlo, 1983: 41). Por ello es que Monsiváis introduce tantas frases, dichos, letras de canciones, elementos del habla popular. Como afirma Kraniauskas, Monsiváis:

Incorpora a sus textos la heteroglosa que, como sugiere Bakhtin, define a la novela como una forma cultural (que él asociaba con la experiencia de la vida en la urbe), creando así un entorno dialogado (una ciudad) de voces y sociolectos, cuyo efecto incluye la vernaculización de su propia voz. Esta técnica sirve para destacar los conflictos culturales y políticos evocados en el texto, así como para entrelazar otros puntos de vista sobre su materia de trabajo (Kraniauskas, 1997).

Muchos analistas han remarcado este carácter oral de la escritura monsvaiana al decir que es un escritor "más oído [...] que leído" (Entrevista de Moreno y Becerra: 25). Castañón lo explica al remarcar la profesión de lector y escucha de la conducta pública que profesa Monsiváis:

Lo vemos observar; lo vemos repetir para sí mismo lo que los otros dicen. ¿Verdad que más que observador escrupuloso e imperturbable Monsiváis es un hombre que escucha? Sabe quién habla y para quién, reconoce desde dónde habla cada quien (Castañón, 1993: 371).

"Las maneras de hablar son también modos de escribir" postuló Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*. La crónica de Monsiváis verifica este postulado. No es que su escritura esté construida a partir de una transcripción oral de tradiciones populares. En efecto constituye ante todo un discurso escrito. Pero ese discurso escrito busca a partir de una reinención narrativa, introducir en un nivel, la importancia del discurso oral frente a la escritura:

Por fortuna el conocimiento de la escritura, pese a que devora sus propios antecedentes orales y, a menos que se encauce con cuidado y aunque destruye la memoria de éstos, también es infinitamente adaptable. Del mismo modo puede restituirles su memoria (Ong, 1987: 24).



En "Los sonideros: El asalto al oído", Monsiváis hace una crónica de la Ciudad Neza a partir de lo que escucha; en este caso la degradación de la música:

el Sonido La Changa, responsable de la sesión, no admite nada, ni la conversación, ni el gemido, ni la voz tronante, ni el asentimiento, ni el estruendo bélico [...] es el gran taladro auricular o, mejor, es la ofensiva que disipa el tono crepuscular del Valle de México gracias a lo que resiento como santa alianza de sirenas de ambulancia, alaridos de manifestación exasperada, descarga de locutor deportivo [...] concierto de mil grupos de heavy metal en un solo cuarto de hospital... (*Los rituales*: 117).

En esta ciudad oída se encuentra también la recuperación del lenguaje social a través de los sonidos, en un solo discurso de gran heterogeneidad:

La ciudad desborda trampas acústicas [...] La marimba se celebra a sí misma interpretando una canción de Agustín Lara: 'Oye la marimba/ cómo se cimbra/ cuanto catar para ti' De un *ghetto blaster* se desprende la avalancha del technorock y el que no brinque es maricón [...] A ciertas horas, digamos de las seis de la mañana a las nueve de la noche, arde en las calles la música involuntaria, la propia de los cláxons y los frenazos y los arrancones y las exclamaciones que integran una sola gigantesca mentada de madre [...] la ciudad elige la gravedad a su alcance, deshecha y rehecha por el paso del gentío, por la insistencia de los voceadores ('¡Extra! ¡Ayer hubo más muertos que antier!') [...] 'Taxi/ Échele ojo, marchante/ ¡Pásele, pásele!/ Órale, no empuje/ Una güerita para esta noche, mucha carne y luego luego/ Orillese a la orilla/ Viene, viene, viene'. Los pregones son legendarios, y usan de los ecos para informarnos: todavía vivimos en la misma ciudad que retumba y gime (Monsiváis, "El vigor de la agonía": 16-17).

Aunque sea sólo una ilusión<sup>42</sup>, el incorporar elementos orales le permite admitir múltiples voces en su propio discurso. Con ello, sus textos remarcan su carácter híbrido<sup>43</sup>, pues permiten el "encuentro, en un solo enunciado, de lenguajes sociales" diversos (Altamirano y Sarlo, 1983: 42) y presentan la voz del autor como descentrada. La obra de Monsiváis supone así un esfuerzo por hacer de la palabra escrita no un medio de opresión (como lo ha sido desde *las encomiendas* al transmitir fundamentalmente la historia oficial), sino un medio de transgresión política. En ese sentido, el traslado o absorción del universo oral a la escritura representa un tipo de práctica significativa alternativa (Lienhard, 1990: 18), con la cual Monsiváis busca eliminar el carácter clasista de la escritura y hacer de ella un bien común. Lo que

<sup>42</sup> "Illusion of orality" la denomina Egan (2001: xxi).

<sup>43</sup> "La hibridación tiene el efecto de disolver los límites entre el discurso del autor y el discurso representado" (Altamirano y Sarlo, 1983: 42).

intenta es recobrar para sus lectores y para aquellos sectores marginales que retrata, un espacio al interior del discurso escrito, al interior de la literatura. Su obra representa la conquista del espacio de la escritura para aquellos que habían sido excluidos o marginados de ella.

Vista así la de Monsiváis es una obra fundamentalmente abierta. Abierta a otras voces (los sectores marginales que no detentan el poder), abierta a otros centros narrativos, a otras versiones o interpretaciones (a través de las citas) y a otros discursos (al oral con las consignas, canciones y dichos populares, a la imagen con la fotografía), su escritura constituye un diálogo constante con *lo otro*. Este sentido dialógico de su obra permite ver como la ciudad da forma a su escritura. La crónica de Monsiváis requiere de la ciudad, necesita incluir a su interior la palabra ajena, precisa establecer una relación con la voz de otro para que su propia voz tenga sentido. La crónica se vuelve así una forma de reconocimiento: la otredad da sentido a la existencia propia; uno mismo es otro. Por ello es que concibe a la crónica como una obra pública. El título de un texto sobre Novo es significativo al afirmar la conciencia del cronista como aquella donde la voluntad no solamente es individual: "Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen".

"Leemos novelas para salir de la prisión del yo" escribió José Emilio Pacheco. La apuesta de la escritura es también para Monsiváis una apuesta colectiva en donde "la identidad es una construcción que se relata" (García Canclini, 1995: 107). Para Monsiváis la crónica explora la identidad y la funda. Lo que aparece como un *rompecabezas desarmado*, es para la crónica un todo multicultural. La disgregación sin sentido de la ciudad se vuelve entonces heterogeneidad cultural y también textual. En primer lugar en la crónica la identidad se explora de forma múltiple. La identidad que es capaz de ofrecer la crónica es una identidad pulverizada, escindida. Una identidad múltiple en sus voces, dispersa en sus fragmentos. Una identidad híbrida y provisional: no suma, sino reunión de identidades y diferencias. De esa manera la Babel no deja de ser polifonía de voces, pero abandona su condición de estertor caótico.

Ante los cambios globales que disuelven y cercenan cada vez más a la ciudad, y en los que ésta aparece reducida a un engranaje más del mercado internacional, la

crónica de Monsiváis apuesta por recuperar la ciudad no sólo mediante una visión integradora, sino como una resistencia local a esos cambios. Un medio para hallar nuevas formas de arraigo en contra de "la desterritorialización y deshistorización de la cultura transnacional" (García Canclini, 1995: 67). Tal es la propuesta de Monsiváis. Ante la heterogeneidad, la unidad fragmentada de la escritura: la crónica. Ante la deslocalización, la restitución de cierta identidad.

Así como los rituales urbanos que describe y critica, la escritura de Monsiváis puede entenderse también como una estrategia de cohesión social. Frente al caos urbano, el cronista no sólo da cuenta de la convivencia citadina; también reúne en el orden de la cotidianidad los discursos dispersos e ilegibles de la ciudad, de modo que se convierte en un reinstaurador de la comunidad. La tarea del cronista, puesta así, es la de quien reconstruye identidades, subjetividades sociales. Tarea acaso monumental: inventar identidades en la sustancia huidiza de la sociedad moderna. Reestablecer, a contrapartida del caos, una idea de lo nacional, el sentido de compartir un mismo espacio y vivir juntos. En medio de la confusión, el cronista anuncia la transformación de los referentes sociales, las señas de lo que fue y ya no es, para convertirse en lo que aun no es pero comienza a ser.



**NARRAR LA CIUDAD: DEL ESPACIO A LA ESCRITURA  
(NOTAS A MANERA DE CONCLUSIÓN)**

*Vivimos en el mundo cuando le amamos*

Rabindranath Tagore

*una mañana, en cuanto puse pie en la calle,  
advertí que sobre la ciudad flotaba un ambiente extraño:  
me envolvieron, al salir a la acera inundada en luz,  
barruntos o dejos de lo insólito*

Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*

La crónica de Carlos Monsiváis configura un retrato detallado de la ciudad de fin de siglo. Es un mural de las sensaciones, una enciclopedia del recuerdo, la detallada crónica de una mirada. Por ello puede decirse que la figura de Monsiváis como cronista "no oficial" de la ciudad es indudable. Su crónica le añade a la literatura mexicana voces y situaciones antes inimaginables, reelaboración de personajes famosos mas no explorados, visiones de una colectividad elaboradas no desde su exterior sino desde ella misma, actitudes comunes e insólitas, comportamientos plenos de deseos que son a la vez expresiones de utopías marginales, así como renovación de recursos heterodoxos. Lectura de la vida cotidiana, la crónica revela vitalidades y comportamientos no explícitos, desenmascara los sentires y hábitos de diversos sectores sociales, las relaciones y valores de todo un conglomerado, sus temores y anhelos. En suma, constituye la descripción de los gustos y pasiones de una sociedad emergente.

\*\*\*

La relación que existe entre Monsiváis y su ciudad es compleja y múltiple. Desde sus inicios la obra de Monsiváis se encuentra fuertemente vinculada a la urbe. Tres de los seis epígrafes que abren su primer libro de crónicas, *Días de guardar*, refieren de forma directa a ella. La condición urbana de su literatura es por ello uno de los aspectos fundamentales que he resaltado a lo largo del texto, así como la posición que tiene frente a la tradición literaria urbana. La escritura citadina se ha debatido siempre entre

seguir dos direcciones disímiles y contradictorias, pero que guardan una especial relación en cuya ambigüedad la ciudad se percibe como contradicción constante: *el amor y el espanto*, la esperanza y el miedo, la utopía y el apocalipsis. Espacio distópico insalvable o lugar para pensar el futuro, la ciudad literaria es a la vez una forma de exaltación de la modernidad cultural y una protesta contra el incesante deterioro que el proceso de modernización provoca. La idea de *ritual caótico* resume la paradójica mirada de Monsiváis, que se debate y compromete frente a una ciudad bifronte. No obstante, en Monsiváis hallamos una mirada crítica e irónica frente al desencanto urbano. Esta constituye una de sus innovaciones fundamentales: ver a la ciudad como espacio aún posible de ser imaginado desde una perspectiva realista. Si en la obra cronística de Monsiváis la imagen sobre la ciudad va de la utopía posible al desencanto, la narrativa que subyace a esta imagen marca una dirección contraria: de la urbe bajo signo autoritario a la democratización del espacio público.

\*\*\*

Para concebir la ciudad como objeto cultural de análisis ha sido indispensable pensar la relación entre la ciudad y la modernidad. Ambas se presuponen porque la ciudad sintetiza la modernidad: es el gran escenario de las transformaciones materiales y representa el impulso de la expansión civilizadora. Su imagen —a veces cruel— constituye la condensación simbólica y material de los cambios impulsados por el proyecto moderno: progreso constante acompañado de fracturas superpuestas. Sarlo afirma que "la noción de la ciudad organiza los sentidos de la cultura". Parafraseando la tesis de Benjamín podría decirse que la ciudad es el documento de nuestra barbarie cultural. En la obra de Monsiváis, modernidad, modernización y ciudad aparecen entremezclados como nociones descriptivas, como referentes valorativos y como *formas* de la escritura.

\*\*\*

"¿Cómo describir una ciudad?" se pregunta Graham Greene en su libro *Caminos sin ley*: "Aun para sus habitantes es tarea imposible; uno sólo puede presentar un esquema simplificado, escogiendo aquí una casa, allá un parque, como símbolos del

conjunto" (Greene, 1988: 287). Quien ha escrito sobre la ciudad lo ha hecho a través de distintos géneros: la novela, la poesía, la crónica. Una de las preocupaciones que subyacen a este estudio es la referida a la relación existente entre género y escritura. ¿Es el género una forma más entre otras de describir la realidad o tiene que ver con la manera en que se piensa y representa lo social? ¿Es la crónica un punto de encuentro entre literatura y ciudad, entre urbe y texto narrativo, o es un modo de concebir lo literario en relación con los dilemas y cambios de lo urbano y de la sociedad? ¿Es una forma de escribir elegida al azar o un modo *necesario* de narrar?

\* \* \*

Crónica y ciudad comparten muchos sentidos. En su antología de la crónica en México, Monsiváis da cuenta, entre otras cosas, de la crónica como espacio de interpretación de los hechos colectivos, lugar donde la composición de atmósferas verbales hace posible diversas lecturas de lo cotidiano y lo público, de modo que la crónica resulta un juego de espejos donde la comunidad atisba su rostro y sus máscaras. En ese sentido, la crónica ha cumplido una nueva función en los últimos años: hacer legible a la ciudad, darle, en la medida de lo posible orientación y coherencia. Una de las intenciones de este trabajo consiste en revalorar esta condición de la crónica: ser el género que en las últimas décadas ha sido capaz de hacer inteligible y descifrable el fenómeno urbano. Los géneros tienen un rasgo poco estudiado: su continua adaptabilidad a contextos nuevos. En la teoría bajtiniana de los géneros se remarca la capacidad que determinados géneros tienen para representar lo contemporáneo en determinado momento histórico, es decir el tipo de relación que cada género establece con el presente. Según Altamirano y Sarlo, "a cada género corresponde una determinada conciencia lingüística y, en consecuencia, un tipo particular de práctica significativa" (1983: 39). En el caso de la crónica de Monsiváis esta relación resulta esencial para comprender la manera novedosa en que la ciudad es representada en sus escritos, así como la forma en que adquiere una realidad singular: "La ciudad produce los géneros y el trabajo sobre los géneros" (Sarlo, 2001).

\* \* \*

Lejos de la tradicional concepción de la ciudad como unidad y totalidad cerrada, regida por un solo centro, la ciudad de México aparece en la crónica de Monsiváis como espacio múltiple, diverso y abierto, heterogéneo y fragmentado: esencialmente contradictorio y ambiguo. Esta pérdida de la totalidad expresa o supone un tránsito de la ciudad moderna a la megalópolis global, y de la sociedad tradicional a la sociedad de masas. Si antes era posible narrar la ciudad a manera de una totalidad acabada, pues existían a la vez un espacio común abarcable y ciertos referentes compartidos, describir hoy la ciudad en su conjunto resulta imposible. Los ejes sobre los que se estructuraba la identidad urbana han ido desapareciendo. El sueño moderno de la ciudad como ordenamiento de la incertidumbre que detentó por mucho tiempo Le Corbusier ha perdido vigencia en el mundo contemporáneo. El desorden se ha vuelto así el signo característico de la urbe: "la estética del caos y la lógica del desorden" dominan "como lenguajes de lo urbano" (Reguillo, 2001: 76). La fragmentación, la heterogeneidad y el caos ahora sólo permiten acercamientos no omniabarcadores, sino más reducidos a la ciudad. Por ello, el único modo de captar la vida de la capital mexicana es a partir del fragmento, de una estética del fragmento.

\* \* \*

En un sentido, describir la forma en que los procesos modernizadores impulsados por la globalización han transformado el espacio público y la apariencia citadina, es delinear la manera en que estos cambios han afectado la escritura urbana. El estallido que ha provocado el crecimiento urbano no sólo es material. También pueden leerse sus consecuencias en el ámbito simbólico de la escritura. Esto es claro en la crónica que constituye un discurso en el que la ciudad adquiere un rostro legible. Frente a la crisis de las instituciones y de la modernidad urbana, la crónica se constituye como un discurso capaz de recrear a la ciudad: virtual espejo del laberinto urbano, la crónica de Monsiváis funciona como un organismo que sintetiza en sí mismo los desordenes y maravillas citadinas. Es, al igual que la ciudad, fragmentaria, heterogénea, dispersa, incompleta y caótica; hecha de pedazos. A través de distintas estrategias discursivas, Monsiváis no sólo da cuenta de la convivencia citadina, sino de aquello que define la vivencia urbana: habitamos no sólo ese espacio, sino la representación múltiple de ese



espacio construido por la imaginación colectiva. Así, la ciudad existe sólo en la medida en que los múltiples imaginarios urbanos que la construyen, la hacen un texto legible, siempre en construcción y por lo tanto posible de renovarse.

\* \* \*

"Lo que hace falta para crear ciudades donde la gente se vea obligada a enfrentarse [y se reconozca entre sí] es una reconstitución del poder público, no una destrucción del mismo" (Sennett, 1975: 152). En clara sintonía con esta afirmación de Richard Sennett, Monsiváis busca a través de la crónica una nueva configuración de lo social. Dar coherencia textual a la descomposición social resulta así la función principal de la crónica: llevar a cabo un ejercicio de *sutura* que ordene o cierre lo que en la realidad social se encuentra fragmentado o roto. La crónica reconstruye el tejido-texto de la identidad colectiva y del espacio público fragmentado: instaura la armonía perdida. Tarea de la crónica: borrar las heridas de la ciudad. Sobre estas cicatrices es que la crónica erige su forma.

\* \* \*

La crónica trabaja el imaginario urbano como modernidad estética. En ella, el desmembramiento de la ciudad adquiere su *forma* textual. Fragmento provisional, el texto abre sus puertas al sentido posible: lo fugaz como única forma de acceder a la verdad. De igual modo, la crónica posee importancia pues consiste en una estrategia simbólica de cohesión social. La crónica disipa la distancia entre los habitantes de una ciudad que pueden verse congregados en un mismo espacio público: el propio texto cronístico. La crónica restituye la fractura social a través de la fragmentación textual. Al presentarse como suma de discontinuidades, el lector debe unir los fragmentos y con ello, conferirle un sentido a la imagen urbana que se le presenta. Así, la crónica otorga a quien la lee la posibilidad de crear un sentido de continuidad para la urbe. La escritura rechaza y en cierta medida corrige a la ciudad: la imagina distinta.

\* \* \*

En la búsqueda de una ciudad alternativa que intenta al mismo tiempo describir y reinventar, Monsiváis establece una disputa simbólica con otros proyectos de ciudad, con otros imaginarios urbanos, principalmente con aquellos provenientes de los planes de gobierno oficiales y de las imágenes compulsivas de los medios masivos de comunicación. Su discurso constituye así todo un programa de reforma cívica, fundado en el respeto a la legalidad constitucional y en la transgresión simbólica de aquellas tradiciones que impiden el avance democrático y la ciudadanización plena.

\* \* \*

Fuente directa de la historia y testigo, la crónica es una succionadora de experiencias: tal su carácter testimonial. Así, el cronista es la voz de los otros; y la suya, entre tantas, sólo es el medio —irónico, crítico, voluble— por el que la ciudad adquiere forma. Apenas es posible distinguirla entre las palabras, pero sólo ahí, en la escritura de su texto, puede aprehenderse, ser vista y hallar existencia plena. La crónica en relación con la ciudad constituye el testimonio de la otra historia, la versión de los hechos que se opone a la oficial. Se presenta como la posibilidad de configurar el pasado de manera distinta, pues es la crónica uno de los lugares desde los cuales la "opinión pública" actúa y confronta al poder. En ese sentido la crónica tiene un efecto de denuncia. Frente a los cambios producidos por la modernización y como respuesta a los ocultamientos que la historia oficial congrega, la crónica se erige como un modo de dejar memoria, huellas del cambio. Un espacio donde la memoria de la ciudad se conserva.

\* \* \*

Monsiváis camina por la ciudad buscando los perfiles de su propia escritura, hace de ella una obra estética, en ella encuentra la historia del país y en su condición actual, la metáfora de su sociedad. Propósito crítico, proyecto de nación, artefacto cultural y artístico, la crónica monsaivaiana expresa la contienda que toda sociedad tiene consigo misma. En sus escritos, Monsiváis busca documentar la vida de quienes viven en los márgenes de la sociedad al mismo tiempo que intenta crear un discurso que respete sus propias voces y cuyo status genérico revele la otredad como elemento impugnador.

La escritura *monsivaiana* tiene la finalidad de legitimar la recuperación de géneros marginales y por ello se propone como híbrida. En ella se halla una incesante voluntad por *fracturar las fronteras* (genéricas: crónica-ensayo, jerárquicas: culto-popular y discursivas: literatura-periodismo, teoría-fabulación, historia-ficción, escritura-oralidad). Es posible encontrar ahí evocaciones que funden lo sentimental con lo político, lo vulgar con lo docto; existe la tentación por unir lo individual con lo multitudinario. También son visibles tonos que van de lo bíblico a lo evanescente, trazos de relatos en que la ficción halla su guarida, viñetas que conjugan el ensayo con la fabulación, recuento de días pasados (nostalgia), recuentos de días posibles (sentido utópico). Monsiváis busca restituir y continuar aquella tradición literaria, proveniente del modernismo hispanoamericano de fines del siglo XIX<sup>1</sup>, que concebía a la literatura como un discurso al mismo tiempo literario e histórico, que lograba conciliar el análisis de la realidad social y política, con la creación de un lenguaje capaz de ser valorado en términos estéticos. De este modo, Monsiváis busca una escritura que combine el análisis político y una mirada sociológica con la literatura, de modo que sea posible el cruce de discursos y prácticas, de objetos materiales y simbólicos. Todas estas características hacen de sus textos construcciones híbridas, textos transculturales, espacios dialógicos de escritura.

\*\*\*

Monsiváis estalla las fronteras formales y explora territorios de la literatura ajenos al canon. Su escritura combina la narrativa con el ensayo, el recuento de hechos con la sociología. Al mismo tiempo, invade otros discursos: aprovecha tanto recursos periodísticos, como procedimientos literarios y fragmentos de disquisiciones teóricas. La crónica *monsivaiana* es extraterritorial: formula un discurso que traspasa las barreras de los géneros y que al mismo tiempo reformula y renueva los recursos de la crónica tradicional volviéndola más flexible, otorgándole más libertad. La crónica tiene

---

<sup>1</sup> Pienso aquí en la prosa de José Martí y Rubén Darío, así como en las crónicas de escritores mexicanos como Manuel Payno, Guillermo Prieto, Manuel Gutiérrez Nájera e Ignacio Manuel Altamirano. Según Egan, del "artículo de costumbres", tan ejercido en esa época, "se desprendían (al menos) cuatro géneros: el cuento, la crónica, el ensayo y la nota periodística" (Egan, 1995: 148).

un rasgo sin el cual su potencial crítico quedaría limitado: sus fronteras son frágiles, tan sólo se hallan insinuadas, no son precisas. En términos formales su escritura es ambigua e inestable: a diferencia de la novela o el cuento, carece de normas estrictas. Es una escritura por esencia transgresora, no responde a un orden definido y por ello es inestable y frágil. La escritura monsvaiana despierta una atracción proveniente de una de sus características esenciales: el ser fronteriza. De ahí su accesibilidad y atractivo, de su falta de rigidez. De ahí también su marginación en la historia literaria. Proviene de la dificultad de definir su especificidad, de situarla al interior del canon.

\* \* \*

El género que practica Monsiváis es un género subversivo; posee una voluntad anticatólica. Se quiere transgenérico. Al respecto es necesario apuntar que la noción de *género* es una categoría cada vez más cuestionada. Existe una sustitución de la noción de género por la noción de texto, lo que ha llevado a "la reemergencia de una meditación sobre los tipos de discurso hasta entonces marginalizados" (Jameson, 1989: 85). Esto tiene que ver, en el caso de Monsiváis, con una estrategia de quiebre de las formas instituidas a partir del rescate de géneros antes marginales, como la crónica. Por ello, la transgresión de Monsiváis no se refiere únicamente a la hibridez genérica, sino al rescate de lo que la Academia y la República de las Letras ha considerado un género menor.

\* \* \*

No exenta de artificios, la crónica está anclada al mismo tiempo a la realidad de la que da cuenta y a la ficción, cuyas técnicas utiliza para crear un universo simbólico veraz.

\* \* \*

La crónica es un género desprestigiado y menospreciado, pero su *esencia literaria*, su invención de una nueva realidad es patente en la obra de Monsiváis. La revaloración de la crónica por sus cualidades estéticas transgrede las premisas heredadas del clasicismo artístico respecto a la autonomía de la forma que concebía lo literario como ficticio y por ello desterraba del espacio estético al discurso cronístico por constituirse a

partir de un referente real. El correlato de esta visión es la idea de que lo literario es ajeno a toda realidad, es ficción pura. Por el contrario. Las obras literarias no son elaboraciones ficticias en el sentido de falsas, sino ejercicios ficcionales, es decir, construcciones que logran "un estatuto de verdad que se sustenta en sus propias condiciones de enunciación" (Zavala, 1998, 12).

\*\*\*

La tendencia dialógica en la escritura contemporánea "permite estudiar cualquier proceso social como un objeto de lectura, y estudiar cualquier género de la escritura como un texto social" (Zavala, 1998, 30). La ciudad elaborada de forma textual supone concebir el mundo como relación/ texto a correlatar, la realidad como apalabramiento, la literatura como lenguaje social. La ciudad entendida como texto, como tejido social es una perspectiva fundada en concebir la literatura ya no sólo como la construcción de universos simbólicos ajenos y exentos del contacto con lo real, sino también como una producción de sentidos sociales. Beatriz Sarlo ha dicho que "una sociedad habla, entre otros discursos, con el de la literatura" (1983: 9). De ese modo la escritura aparece como un sistema de signos interpretables capaces de otorgar sentido.

\*\*\*

Pensar lo literario como un espacio en que la realidad se configura y así define patrones culturales erige un principio: los discursos instituyen la realidad. Buscan definir un sentido, dentro de la batalla de sentidos que es toda sociedad.

\*\*\*

Se trata de entender el lenguaje como construcción social de sentido. Esto debido a que la construcción de los lenguajes sociales en el discurso literario pasa por un proceso de apropiación y recreación estética. El resultado de esa creación cultural es el texto literario entendido como un universo abierto de significación y sentido, que congrega en sí mismo el discurso explícito y no explícito de actores sociales. Entender la literatura como "producción simbólica", logra reinscribir los movimientos de espacio y tiempo (la forma del texto) en la historia (la forma del relato). De este modo, lo

extratextual no es un contexto o un trasfondo ajenos a lo literario, sino que constituyen una dimensión en la que el texto y la sociedad adquieren su forma y se instituyen.

\* \* \*

Dice Armando Silva que "en una ciudad lo físico produce efectos en lo simbólico, sus escrituras y representaciones. Y que las representaciones que se hagan de la urbe, de la misma manera, afectan y guían su uso social y modifican la concepción del espacio" (Silva, s/f). La importancia de imaginar y construir relatos en torno a lo urbano radica en esta afirmación. "En todo realismo hay una veta de fantasía" decía Octavio Paz. En el mismo sentido Piglia escribió que "la realidad está tejida de ficciones". Porque lo imaginario es una parte esencial de lo real, la necesidad del relato, de la narrativización de la vida social es fundamental. Las historias, los relatos hacen la vida soportable, no sólo ayudan a sobrevivir, sino que alientan la creación de imaginarios. Si imaginar la ciudad equivale a construirla ("Tu acto es el mundo" decía Sartre), es imprescindible la invención literaria de la ciudad para proveer de nuevos sentidos al espacio urbano. Y es que, en verdad, uno vive en las representaciones que se hace de la realidad. "Lo que perturba a los hombres no es la realidad, sino la opinión que de ella se forman" (Epicteto).

\* \* \*

La ciudad es un espacio simbólico. La ciudad es un texto que se lee de forma múltiple y parcial. La ciudad es contradictoria y ambivalente: heterogénea, multicultural, híbrida. La ciudad es ambigüedad. La ciudad es un libro habitable. La ciudad es un texto cuyo abecedario habla de quien lo lee. La ciudad es un cuerpo hecho de fragmentos. La ciudad es lo privado vuelto público y lo público privatizado. La ciudad es tiempo: disolución y fugacidad. La ciudad es simultaneidad. La ciudad es miedo, pero también es una fiesta utópica. La ciudad es a la vez construcción subjetiva y aventura colectiva: una invención cultural. La ciudad es un paraíso de símbolos y un texto que cambia. La ciudad es un extravío: el del *flâneur*. La ciudad es la mirada de un *voyeur*. La ciudad es invisible. La ciudad es lo marginal hecho centro. La ciudad es un laberinto rizomático.

También es un juego de palabras: ritual caótico. La ciudad es memoria y olvido: huella y ruina. Sí, todo esto es la ciudad monsvaiana.

\* \* \*

En un tiempo de cambio, fracturas profundas y nuevas formas de asimilar tales procesos, en una ciudad en transformación radical constante, la escritura urbana de Monsiváis, con su carácter híbrido y transgresor, constituye un ejercicio privado de la utopía. Al carnavalizar el espacio urbano y presentar una ciudad con sentido ritual, Monsiváis crea un espacio donde la ruptura de la norma permite escapar a la opresión urbana. De igual modo, la concepción del relajo como ritual caótico conlleva un sustrato de recomposición, trae consigo la necesidad de cierta regeneración. Textos nacidos de la urbe, las crónicas monsvaianas constituyen una escritura que a partir del reconocimiento de cierto caos, conforma un nuevo orden e identidad urbanos.

\* \* \*

Al realizar una lectura de los rituales urbanos la escritura cronística le da un sentido al caos existente en la ciudad real. Plantea un nuevo orden democrático a partir del caos y sus posibilidades. Esta contraparte textual de la urbe postula una apuesta simbólica, delata la confianza de Monsiváis en las posibilidades organizativas de una sociedad en transformación, a pesar de las dificultades ominosas que la acosan. La estrategia de escritura contenida en la crónica permite distintas operaciones de recuperación de la identidad. En principio permite un restablecimiento simbólico de la ciudad. Del mismo modo proyecta un programa para la ciudadanización del espacio público. Además, restablece una forma de leer la historia creando una narrativa sobre la que se funda un rescate de la memoria histórica: produce una perspectiva crítica del proceso histórico y de la situación política, de la cual es posible derivar consecuencias éticas y estéticas. Aporta imágenes y mitos a partir de los cuales pueden conformarse actores sociales y provee referencias simbólicas para construir un futuro y un horizonte utópico. Poca cosa.

\* \* \*

El papel de la crónica frente a la pérdida del pasado: "la movilidad de la *ciudad real*, su tráfago de desconocidos, sus sucesivas construcciones y demoliciones, su ritmo acelerado, las mutaciones que introducían las nuevas costumbres, todo contribuyó a la inestabilidad, a la pérdida de pasado, a la conquista de futuro. La ciudad empezó a vivir para un imprevisible y soñado mañana y dejó de vivir para el ayer nostálgico e identificador. Difícil situación para los ciudadanos. Su experiencia cotidiana fue la del extrañamiento. A reparar ese estado acude la escritura [...] acometiendo la reconstrucción del pasado abolido con fingida verosimilitud, aunque reconvirtiéndolo subrepticamente a las pautas normativas, y además movedizas, de la ciudad modernizada [...] construye las raíces identificadoras de los ciudadanos" (Rama, 1984: 96-97). ¿Cómo decirlo de otra manera?

\* \* \*

Escritura nacida de un diálogo vital con el conflicto —conflicto social a la vez que caos interior—, la literatura busca decir lo que la realidad esconde en torno a sí misma. De ahí que leer sea como rescatar en los ojos de otro la luz que a uno a veces le hace falta. La crónica realiza esta labor a través de un proyecto dialógico donde las voces de la otredad inducen al diálogo posible.

\* \* \*

La imaginación urbana de Monsiváis pasa por el gran debate de hoy en América Latina en torno a la cultura. Frente a una *modernidad periférica* y el impulso irrefrenable de la globalización, el debate sobre el significado del pasado y el uso que debe dársele es esencial para comprender los sentidos que se disputan en torno al desarrollo futuro de la urbe y su escritura. Sólo a partir de una lectura de la tradición y no de su negación es posible dar continuidad a los proyectos de modernidad cultural contenidos en una obra como la de Monsiváis. La ciudad, escenario y protagonista de tal debate es por ello un espacio en constante confrontación, la arena privilegiada donde se presentan los conflictos ideológicos, los compromisos estéticos, las disputas sobre la validez y legitimidad de ciertas formas de narrar.

\* \* \*



Hay dos tipos de ciudades según Calvino: "las que a través de los años y las mutaciones siguen dando forma a los deseos y aquellas en las que los deseos o bien logran borrar la ciudad o son borrados por ella": La escritura es una forma sutil de anhelo urbano, una pasión por conservar, a manera de huellas, los imaginarios ciudadanos, por más borrosos que puedan ser.

\* \* \*

La ciudad de Monsiváis es una ciudad imaginaria y real, intuida e inscrita: viva en sus contradicciones. Si bien es cierto existe una doble actitud frente a la ciudad y su constitución popular, en la crónica de Monsiváis siempre vemos inclinarse la balanza en favor no del pesimismo sino de la esperanza. Pareciera que Monsiváis comparte con Heiner Müller la idea de que sólo es posible la esperanza tras el reconocimiento del horror. Así, si algo hay que agradecer a Monsiváis es en todo caso su fe. A pesar de las evidencias, Monsiváis —como buen heredero del modernismo hispanoamericano— sigue creyendo en la labor reformista de la escritura, en el poder de la palabra. Si escribir es de algún modo ejercer el poder, hacer uso de la palabra significa dar prioridad a ciertos significados y no a otros y de esa manera privilegiar una mirada en torno a lo real en demérito de otras. Toda escritura es por ello un compromiso. Define y da un sentido a las palabras, y al hacerlo asume una responsabilidad. Esa responsabilidad es la apuesta y el pacto que el escritor asume con el mundo y a su vez es una promesa de lectura. En Monsiváis tal compromiso y promesa parten de lo que Castañón ha dicho sobre él: apuesta por la esperanza y no por el desencanto. Frente a la distopía del texto urbano, la utopía que la literatura promueve: "El mundo se vuelve sueño, el sueño se vuelve mundo" (Novalis).

\* \* \*

Describir, inventar y leer la urbe es una forma de vivirla y habitarla. Es también un modo de concebirnos a nosotros mismos. Dice Gustavo Remedi: "nos transformamos en los [espacios] que habitamos, y construimos los espacios que reflejan lo que somos

[...] al construir el mundo y relacionarnos con él, indirectamente, nos construimos a nosotros mismos" (1997: 362). Escribir es un acto de resarcimiento. Provee señas, referencias, marcas interiores que vuelven habitable un exterior hostil. En su *Historia de la civilización en Europa*, François Guizot escribió: "El estado visible de la sociedad depende del estado interior del hombre".

\* \* \*

Al final de las ciudades invisibles Calvino hablaba del infierno que habitamos todos los días, ese infierno construido por los otros y del cual podemos escapar también a través de los otros. En efecto, como dice Alberto Ruy Sánchez en su novela *En los labios del agua*, "todos vivimos en los demás. Todos poblamos los infiernos y paraísos de los demás". Si la ciudad es un espacio imaginario construido entre todos resulta difícil pensar que uno solo pueda cambiar la imagen citadina. Monsiváis busca demostrar lo contrario. Siempre ha querido hallar al fondo del infierno una puerta al paraíso. Margaret Mead escribió que el infierno es más vivo y convincente que el cielo. La fe de Monsiváis probablemente este en contra de esta afirmación. En todo caso aunque pareciera que al imaginar la ciudad muchas veces la empeoramos, mejor que habitar un infierno es inventarlo.

\* \* \*

Un poema de Rilke resume la persistente intención de Monsiváis por recuperar, en medio de la cotidianidad y el desorden urbanos, "barruntos o dejos de lo insólito": *Señor, las grandes ciudades están perdidas y disueltas./ En la más grande se vive como quien huye de un incendio./ No hay en ella consuelo capaz de consolar/ y el tiempo demasiado corto cierra el paso../ Allí viven seres humanos, con gestos angustiados,/ vidas malas y difíciles en cuartos profundos../ Allí crecen niños en sótanos con ventanas/ siempre hundidas en las mismas sombras/ y donde no saben que afuera los llaman las flores/ a un día lleno de espacio, de júbilo y de viento* (Rainer María Rilke, *El libro de horas*). Sí, la literatura transforma el horror en belleza.

\* \* \*

En *Tierra sin nadie*, Juan Carlos Onetti escribió que vivimos en ciudades con hombres sin fe. Monsiváis escribe contra esa profecía. Basado en la multiculturalidad, la diferencia y la importancia de los sectores subordinados, Monsiváis ha sustentado un proyecto de modernidad que apunta a testimoniar la transformación de los comportamientos a favor de una cada vez mayor apertura y tolerancia, y en contra de los habituales mecanismos de control y coerción sociales: la censura, el sometimiento de la disidencia, la violencia política, el abuso del poder, el aislacionismo cultural, la intolerancia religiosa y sexual, el silenciamiento de la crítica, la represión abierta. En suma, su proyecto busca el desciframiento no sólo de los vínculos entre lo cultural y lo político, sino de la escritura y la identidad frente a los avances y retrocesos de la urbanización. A través de la crítica, la participación social, el relajo liberador, el sentido del humor, Monsiváis apuesta por una *movilización permanente* —una socialización constante de la vida pública—, que instaure cierto tipo de modernidad política plausible para la ciudad y el país. Vista así, toda su obra conforma un intento por democratizar a los habitantes de su ciudad, por volverlos —en verdad— ciudadanos. En ese sentido, Monsiváis estaría de acuerdo con Rousseau cuando en *El Contrato Social* escribió que un conjunto de casas crean un espacio urbano, pero sólo la ciudadanía puede conformar una ciudad. El propósito central de la crónica es así el de “contribuir a la forja de la nación describiéndola y, si se puede, moralizándola” (“Y yo preguntaba”: 26).

\*\*\*

Hasta qué punto ha logrado lo anterior es difícil decirlo. Sin embargo me parece que la mirada del *voyeur* ha sido con el tiempo adoptada por las criaturas observadas por Monsiváis —casi siempre más inhibidas y puritanas que exhibicionistas. La ciudad monsaivaiana es una ciudad que poco a poco ha sido apropiada por sus lectores. En un momento en que pareciera no haber alternativas, la lectura de Monsiváis aparece como una de ellas. El hecho mismo de analizar a la ciudad en el momento en que pierde consistencia y se desintegra es una manera de preservarla. Al leer a Monsiváis de algún modo se recupera una ciudad que incluso y quizá gracias a él es posible amar.

Por eso no hay duda que esta ciudad es un lugar que sería más pavoroso si él no lo hubiera "cronicado".

\*\*\*

"eres mi ciudad,

la más bella y la más

desdichada

Eres un grito de auxilio, quiero decir,

eres mi país;

las pisadas que corren hacia ti

son las mías" (Nazim Hikmet)

## BIBLIOGRAFÍA (Obras Citadas)

### TEXTOS DE CARLOS MONSIVÁIS:

- Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México, Era, 1996 [c1980].
- \_\_\_\_\_. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. (XXVIII Premio Anagrama de Ensayo). Barcelona, Anagrama (Serie: Argumentos), 2000.
- \_\_\_\_\_. *Amor perdido*. México, SEP (Lecturas mexicanas, 44. Segunda serie), 1986 [c1977].
- \_\_\_\_\_. "Apocalipsis y utopías". *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 213, abril 4 de 1999, pp. 3-5. <<http://www.jornada.unam.mx/1999/abr99/990404/sem-monsi.html>>
- \_\_\_\_\_. *Carlos Monsiváis* (Autobiografía). Prólogo de Emmanuel Carballo. México, Empresas Editoriales, [c1966].
- \_\_\_\_\_. "Crímenes de odio por homofobia". *La Jornada*, julio 29 de 1999.
- \_\_\_\_\_. "Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano". *Cultura y creación intelectual en América Latina* (Coloquio). Coordinación de Pablo González Casanova. La Habana, Ministerio de Cultura/ Editorial de Ciencias Sociales/ Edición Revolucionaria, 1990, pp. 25-41.
- \_\_\_\_\_. *Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano*. Tokyo, United Nations University (Project on Socio-Cultural Development Alternatives in a Changing World), 1981.
- \_\_\_\_\_. "De algunas características de la literatura mexicana contemporánea". *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Edición de Karl Kohut. Frankfurt am Main, Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 1995, pp. 23-36.
- \_\_\_\_\_. "De la santa doctrina al espíritu público: sobre las funciones de la crónica en México". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35, núm. 2, México, 1987, pp. 753-771.
- \_\_\_\_\_. "De las ciudades que se necesitan para construir una casa". *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Edición de John Skirius. Tercera edición. México, FCE, 1994, pp. 587-600.
- \_\_\_\_\_. "De las relaciones literarias entre 'alta cultura' y 'cultura popular'". *Texto Crítico*, vol. 11, núm. 33, Xalapa, Veracruz, México, Septiembre-Diciembre de 1985, pp. 46-61.
- \_\_\_\_\_. *Del rancho al internet*. México, Biblioteca del ISSSTE, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Días de guardar*. México, Era, 1982 [c1970].
- \_\_\_\_\_. "Duración de la eternidad". *Nexos*, núm. 172, abril de 1992, pp. 37-45. <[http://www.nexos.com.mx/archivo\\_nexos/detalle.asp?id=6957](http://www.nexos.com.mx/archivo_nexos/detalle.asp?id=6957)>
- \_\_\_\_\_. "E. H. 'Te declaramos nuestro odio magnífica ciudad'". *La cultura en México* (Suplemento de *Siempre!*), núm. 1039, México, febrero 24 de 1982, pp. II-V.
- \_\_\_\_\_. "El vigor de la agonía. La ciudad de México en los albores del Siglo XXI". *Letras Libres*, año IV, núm. 44, agosto de 2002, pp. 12-17.
- \_\_\_\_\_. *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. México, Era, 1998 [c1987].
- \_\_\_\_\_. *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988.

- \_\_\_\_\_. "Hoy, la tribuna de la patria está en los medios electrónicos. El presidente se mudó y en el Zócalo la disidencia se quedó hablando sola". *Proceso*. <[http://www.proceso.com.mx/proceso/registrado/hemeroteca\\_interior.html?aid=0491N04.RTF](http://www.proceso.com.mx/proceso/registrado/hemeroteca_interior.html?aid=0491N04.RTF)>
- \_\_\_\_\_. "Instantáneas de la Ciudad de México". Personal Site. Sin fecha. <<http://morgan.iaa.unam.mx/usr/humanidades/185/ARTICULOS/MONSIVAIS.html>>
- \_\_\_\_\_. "La Capital. Dos murales libidinosos del siglo XX". Página de Internet del Instituto de Cultura de la Ciudad de México. Sin fecha. <<http://www.cultura.df.gob.mx/cronicas/monsi.htm>>
- \_\_\_\_\_. "La gran Redada". *Letra S* (Suplemento de *La Jornada*), noviembre 8 de 2001.
- \_\_\_\_\_. "La noche popular: pascos, riesgos, júbilos, necesidades orgánicas, tensiones, especies antiguas y recientes, descargas anímicas en forma de coreografías". *Debate Feminista*, año 9, vol. 18, octubre de 1998, pp. 55-73.
- \_\_\_\_\_. "La tarde en que murió el Distrito Federal" (Impresiones). *Eros. Tu Yo Es El Mundo*, vol. 1, núm 1, julio de 1975, pp. 26, 139.
- \_\_\_\_\_. "La violencia urbana". *El mundo de la violencia*. Edición de Adolfo Sánchez-Vázquez. México, UNAM/ FCE, 1998, pp. 275-280.
- \_\_\_\_\_. (presentación y selección). *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*. México, Cal y Arena, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Los de atrás se quedarán (II) Cultura y sociedad en los 70's". *Nexos*, vol. 3, núm. 28, abril de 1980, pp. 11-23. <[http://www.nexos.com.mx/archivo\\_nexos/detalle.asp?id=5015](http://www.nexos.com.mx/archivo_nexos/detalle.asp?id=5015)>
- \_\_\_\_\_. "Los espacios de las masas". *México a fines de siglo, tomo 1*. Compilación de José Joaquín Blanco y José Woldenberg. México, CONACULTA/ FCE, 1993, pp. 267-308.
- \_\_\_\_\_. *Los ml y un velorios. Crónica de la nota roja*. México, CONACULTA/ Alianza / Editorial Patria (Alianza Cien), 1994.
- \_\_\_\_\_. "Los poderes vivificantes del relajo. El nuevo país, un sueño de fin de siglo y la sociedad del espectáculo". *Proceso*. <[http://www.proceso.com.mx/proceso/registrado/hemeroteca\\_interior.html?aid=0904N07.RTF](http://www.proceso.com.mx/proceso/registrado/hemeroteca_interior.html?aid=0904N07.RTF)>
- \_\_\_\_\_. *Los rituales del caos*. México, Era (Serie: Los libros del consumidor), 1995.
- \_\_\_\_\_. "Manuel Gutiérrez Nájera: la crónica como utopía". *Literatura Mexicana*, vol. 4, núm. 1, UNAM, IFFL, CEL, México, 1995, pp. 27-43.
- \_\_\_\_\_. "Masculino y femenino a fin de milenio". *El Ángel* (Suplemento de *Reforma*), núm. 241, agosto 23 de 1998, pp. 1-2.
- \_\_\_\_\_. "No les des el gusto de que nomas te asesinen". *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 145, diciembre 14 de 1997. <<http://www.jornada.unam.mx/1997/die97/971214/sem-monsiva.html>>
- \_\_\_\_\_. "Notas sobre el relajo". *La cultura en México* (Suplemento de *Siempre!*), núm. 235, México, agosto 17 de 1966, p. V.
- \_\_\_\_\_. *Nuevo catecismo para indios remisos*. México, CONACULTA (Tercera Serie de Lecturas Mexicanas. 61), 1992 [c1982].
- \_\_\_\_\_. "Periodismo y literatura: 'como hermano y hermana...'"'. *La cultura en México* (Suplemento de *Siempre!*), núm. 1001, México, junio 3 de 1981, pp. XI-XII.
- \_\_\_\_\_. Prólogo a *El fin de la nostalgia: nueva crónica de la ciudad de México*. Selección y notas de Jaime Valverde y Juan Domingo Argüelles. México, Nueva Imagen, 1992, pp. 15-25.

- \_\_\_\_\_. Prólogo a *Nueva grandeza mexicana. Ensayo sobre la ciudad de México y sus alrededores en 1946* de Salvador Novo. México, CONACULTA, 1999 [c1992], pp. 9-17.
- \_\_\_\_\_. "Radiografía de la impunidad ('De no ser por el pavor que tengo, jamás tomaría precauciones'. Notas sobre la violencia urbana.)". *Letras Libres*, año I, núm. 5, mayo de 1999, pp. 34-39.
- \_\_\_\_\_. "Salvador Novo, cronista". *Los Universitarios*, tercera época, núm. 59, mayo de 1994, pp. 4-7.
- \_\_\_\_\_. "Seis de septiembre. Cada hora vuela". Prólogo a *Un día en la gran ciudad de México*. México, Grupo Azabache, 1991, pp. 9-11.
- \_\_\_\_\_. "Testimonio de la ciudad". *Su otro yo*, vol 10, núm 9, noviembre de 1983, pp. 35, 92-96.
- \_\_\_\_\_. "Visita a la ciudad de la perdición (La ciudad y el pecado)". *Viceversa*, núm. 78, noviembre de 1999, pp. 46-50.
- \_\_\_\_\_. "Y yo preguntaba y anotaba, y el caudillo no se dio por enterado". *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México, Era, 1996 [c1980], pp. 15-76.

#### ENTREVISTAS A CARLOS MONSIVAÍS:

- Monsivaís, Carlos. "Bueno, Monsivaís, ¿y quién diablos eres tú? (Primera Parte)". Entrevista de James Fortson. *Él*, año III, núm. 33, junio de 1972, pp. 28-33, 84-88.
- \_\_\_\_\_. "La entrevista: Carlos Monsivaís". Entrevista de Félix Moreno y Rafael Becerra. *Caballero*, octubre de 1978, pp. 25-38, 58, 95-96.
- \_\_\_\_\_. "Carlos Monsivaís". Entrevista de Nina Menocal. *México, visión de los ochenta*. México, Diana, 1981, pp. 11-26.
- \_\_\_\_\_. "Entrevista con Carlos Monsivaís". Entrevista de Linda Egan. *La Jornada Semanal*, enero 26 de 1992, pp. 17-22.
- \_\_\_\_\_. "Entrevista con Carlos Monsivaís". Entrevista de Marta Elena Montoya Velez. *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 170, septiembre 13 de 1992, pp. 39-44.
- \_\_\_\_\_. "¿Un mito yo? No, apenas soy un lugar común de la colonia Portales: Carlos Monsivaís". Entrevista de Antonio Marimón. *El Nacional*, septiembre 21 de 1996.
- \_\_\_\_\_. "El intelectual entre el proscenio y la intimidad. Entrevista con Carlos Monsivaís". Entrevista de Juan Carlos Bautista. *Viceversa*, núm. 49, junio de 1997, pp. 27-33.
- \_\_\_\_\_. Conversación por chat, junio de 2002. <<http://www.todito.com/paginas/chat/monsivaís.htm>>

#### OTROS TEXTOS:

- Aguilar Díaz, Miguel Ángel. "La calle, el viaje, la mirada". *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 192, febrero 14 de 1993, pp. 21-25.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/ Sociedad*. Buenos Aires. Ed. Hachette (Lengua-Lingüística-Comunicación), 1983.
- Augé, Marc. *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1993.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México, Siglo XXI, c1971.

- \_\_\_\_\_. *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. México, Siglo XXI, c1973.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Valencia, Murcia (Arquitectura, 30), 1995.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid, Taurus, 1998.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 1988 (Publicado originalmente en 1982).
- Betancourt, Ignacio. "No es bueno olvidar que la tierra tiembla". *Érase una vez en el D. F. Crónicas, testimonios, entrevistas y relatos urbanos de fin de milenio*. Carlos Martínez Rentería (comp.). México, Publicación del Comité Editorial del Gobierno del Distrito Federal (Serie: Tu ciudad, arte y literatura), 1999, p. 119-122.
- Blanco, José Joaquín. "Monsiváis: los días guardados". *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México, Cal y Arena, 1996, pp. 393-414.
- Britto García, Luis. "La ciudad como escritura. La escritura de la ciudad". *Ciudad y Memoria (compilación)*. Compilación de Eduardo Antonio Parra. México, Consejo para la Cultura de Nuevo León, 1997, pp. 15-33.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. México, Minotauro, 1991 [c1974].
- Campra, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. México, Siglo XXI, 1987.
- Castañón, Adolfo. "Un hombre llamado ciudad". *Arbitrario de literatura mexicana*. México, Vuelta, 1993, pp. 366-376.
- Celorio, Gonzalo. "México, ciudad de papel". *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 85, México, octubre 20 de 1996, pp. 6-7. <<http://www.jornada.unam.mx/1996/oct96/961020/sem-celorio.html>>
- Certeau, Michel de. "Walking in the city". *The Cultural Studies Reader*. Edición de Simon During. Londres y Nueva York, Routledge, 1999, pp. 126-133.
- Clegg, Stewart R. "Narrativa, poder y teoría social". *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*. Compilación de Dennis Mumby. Buenos Aires, Amorrortu, 1997, pp. 29-67.
- Cossio, María Eugenia. "El diálogo sin fin de Monsiváis". *Hispanic Journal*, Indiana, University of Pennsylvania, vol. 5, núm. 2, Spring 1984, pp. 137-143.
- Cuadra, Álvaro. "La ciudad sin rostro. El consumismo; consumación de la mitología burguesa". Primer capítulo del libro *América Latina: de la ciudad letrada a la ciudad virtual*. Artículo online, sin fecha. <<http://www.rcci.net/globalizacion/2000/fg153.htm>>
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma*. México, Ediciones Coyoacán, 1994.
- Dominguez Michael, Christopher. *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*. México, Joaquín Mortiz, 1998.
- Egan, Linda. "Lo marginal en el centro". *Las crónicas de Carlos Monsiváis*. Tesis de doctorado. Santa Barbara, University of California 1993.
- \_\_\_\_\_. "El desroncamiento de la realidad. (El macho mundo mimético de Ignacio Trejo Fuentes)". *Vivir del cuento (La ficción en México)*. Edición, prólogo y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala (Destino Arbitrario, 12), 1995, pp. 143-170.
- \_\_\_\_\_. *Carlos Monsiváis. Culture and chronicle in contemporary Mexico*. Tucson, Ariz, University of Arizona, 2001.



- Ehrenhaus, Peter. "Narrativas culturales y motivo terapéutico: la contención política de los veteranos de Vietnam". *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*. Compilación de Dennis Mumby. Buenos Aires, Amorrortu. 1997, pp. 107-131.
- Enrique, Álvaro. "Carlos Monsiváis como inexactitud histórica. Monsiváis, literato". *Viceversa*, núm. 49, junio de 1997, pp. 10-14.
- Escalante, Evodio. "La disimulación y lo posnacional en Carlos Monsiváis". *Las metáforas de la crítica*. México, Joaquín Mortiz, 1998, pp. 73-87.
- Escarpetta Sánchez, José Ángel. "Carlos Monsiváis y sus croni-ensayos de Amor perdido". *La Palabra y el Hombre* (Revista de la Universidad Veracruzana), núm. 88. Xalapa, Ver, Octubre-Diciembre de 1993, pp. 158-64.
- Ferro, Roberto. "Especulación entre la intención y el resto. A propósito del comienzo de la escritura". *Hispanista. Revista electrónica de los hispanistas de Brasil*. Artículo online, sin fecha. <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo01esp.htm>>
- Franco, Jean. "Invadir el espacio público: transformar el espacio privado". *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1996, pp. 91-116.
- Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. México, FCE, 1993 [c1958].
- \_\_\_\_\_. "La ciudad anterior". *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 145, México, diciembre 14 de 1997. <<http://www.jornada.unam.mx/1997/dic97/971214/sem-fuentes.html>>
- Galindo, Carmen. "La memoria inmediata". Reseña de *Días de Guardar*. *Revista de la Universidad de México*, junio de 1971, p. 44.
- \_\_\_\_\_. "Literatura y Política". Reseña de *Entrada Libre* de Carlos Monsiváis. *El Día*, México, julio 14 de 1988, p. 16.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo, 1995.
- \_\_\_\_\_. "Ciudad invisible, ciudad vigilada". *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 115, mayo 18 de 1997. <<http://www.jornada.unam.mx/1997/may97/970518/sem-nessor.html>>
- \_\_\_\_\_. "La ciudad espacial y la ciudad comunicacional: cambios culturales de México en los '90". *Globalización e identidad cultural*. Compilación de Rubens Bayardo y Malica Lacarrieu. Argentina, CICCUS, 1997b, pp. 149-166.
- \_\_\_\_\_. (coord.). *Cultura y comunicación en la ciudad de México. (2 tomos: Primera parte. Modernidad y multiculturalidad: la ciudad de México a fin de siglo / Segunda parte. La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios)*. México, Grijalbo/ UAM Iztapalapa, 1998.
- García de León, Antonio. "Las razones secretas del D. F.". *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 145, México, diciembre 14 de 1997.
- García-Turull, Leilani. "Iconografía: convergencias y rupturas en la crónica-ensayo de Luis Rafael Sánchez y Carlos Monsiváis". Ponencia presentada en las VII Jornadas Metropolitanas de Estudios Culturales. Arte, literatura, crítica e identidad en México y América Latina (México, D. F. del 5 al 7 de julio de 2000).

- Gil Villegas, Francisco. "El ensayo precursor de la modernidad". *Vuelta*, año XXII, núm. 257, abril de 1998, pp. 13-23.
- González Rodríguez, Sergio. "Carlos Monsiváis: la fenomenología de la vida cotidiana". *Fractal*, año V, vol. V, núm. 19, octubre-diciembre de 2000. <<http://www.fractal.com.mx/f19gonza.htm>>
- Greene, Graham. "Notas sobre la ciudad de Méjico". *Páginas sobre la Ciudad de México 1469-1987*. Compilación de Emmanuel Carballo y José Luis Martínez. México, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1988, pp. 287-288.
- Gruzinski, Serge. "La historia de la ciudad de México: una empresa paranoica". Entrevista de Alberto Cue. *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 85, México, octubre 20 de 1996, pp. 10-11. <<http://www.jornada.unam.mx/1996/oct96/961020/sem-gruzinsky.html>>
- Guerrero, Francisco Javier. *Cultura nacional y literatura urbana*. México, INAH, 1990.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Cuentos frágiles*. México, UNAM (Nuestros clásicos, 67), 1993.
- Habermas, Jürgen. "La modernidad, un proyecto incompleto" en Hal Foster, et. al., *La posmodernidad*, México, Kairós/ Colofón, 1988, pp. 19-36.
- Ianni, Octavio. "La ciudad global". *La era del globalismo*. México, S. XXI, 1999, pp. 47-65.
- Jameson, Frederic. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid, Visor, 1989.
- Kerik, Claudia (comp.). *En torno a Walter Benjamin*. México, UAM (Cultura Universitaria, 58), 1993.
- Kraniauskas, John. "Carlos Monsiváis: proximidad crítica". *Fractal*, año 2, vol. 2, núm. 7, octubre-diciembre de 1997. (Texto introductorio a *Mexican postcards*, antología de crónicas de Carlos Monsiváis traducidas al inglés). <<http://www.fractal.com.mx/F7krania.html>>
- Leal, Felipe. "El futuro de las ciudades". Entrevista de Pablo Lazo Elizondo. *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 85, México, octubre 20 de 1996, pp. 8-9.
- Lefebvre, Henry. *El derecho a la ciudad*. Barcelona, Península, 1968.
- Losada, Alejandro. "La literatura urbana como praxis social en América Latina". *Spanish American Literature. A Collection of Essays*. Edición de David William Foster, Daniel Altamiranda y Carmen De Urioste. Nueva York y Londres, Garland, 1997, pp. 353-382.
- Lorenzano, Sandra. "La narrativa urbana: 'el amor y el espanto'". *Memoria. Revista mensual de política y cultura*, núm. 106, diciembre de 1997. <<http://www.memoria.com.mx/106/106mem09.htm>>
- \_\_\_\_\_. "Sencillamente tibia (La ciudad de México como protagonista)". *Ni Cuento que los aguante (La ficción en México)*. Edición, prólogo y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala (Destino Arbitrario, 14), 1997b, pp. 187-208.
- \_\_\_\_\_. "Entre el amor y el espanto. La ciudad en la literatura latinoamericana. (Uno de tantos recorridos posibles)". *Pensamiento y Crítica. Los discursos de la cultura hoy*. Coordinación de Javier Durán, Rosaura Hernández Monroy y Manuel F. Medina. México, Universidad Estatal de Michigan/ Universidad de Louisville/ Centro de Cultura Casa Lamm, 2000, pp. 153-165.
- Mallard, Alain-Paul. "En elogio de la grieta". *Luna Córnea*, núm. 8, 1995, pp. 80-81.
- McGee, M. C. "Text, context, and the fragmentation of contemporary culture". *Western Journal of Speech Communication*, 54, citado en Peter Ehrenhaus, *op.cit.*
- Mejía Madrid, Fabrizio. Entrevista personal, octubre 24 de 2001.

- Mudrovic, María Eugenia. "Cultura nacionalista vs. cultura nacional: Carlos Monsiváis ante la sociedad de masas". *Hispanérica. Revista de Literatura*, vol. 27, núm. 79, Gaithersburg, MD, abril de 1998, pp. 29-39.
- Mumby, Dennis (1997). "Introducción". *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*. Buenos Aires, Argentina. Amorrortu, pp. 11-25.
- Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México, Era, 1981.
- \_\_\_\_\_. "La ciudad de la novela". *Nexos*, núm. 152, agosto de 1990. <[http://www.nexos.com.mx/archivo\\_nexos/detalle.asp?id=2005](http://www.nexos.com.mx/archivo_nexos/detalle.asp?id=2005)>
- Pagnoux, Elisabeth. "La Ciudad de México o la emergencia de la voz urbana". *Primer Congreso Internacional de Literatura. Medio Siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*. Edición de Ana Rosa Domenella, Antonio Marquet, Ramón Alvarado y Álvaro Ruiz Abreu. México, UAM (Col. Cultura Universitaria), 1997, pp. 31-42.
- Patán, Federico. "La capital en la narrativa mexicana reciente". *Contrapuntos*, México, Coordinación de Difusión Cultural UNAM (Serie: Diagonal), 1989, pp. 9-21.
- Paz, Octavio. *El fuego de cada día*. México, Seix Barral, 1998. [c1989].
- \_\_\_\_\_. "El precio y la significación". *Obras Completas t. VII. Los privilegios de la vista II*. México, FCE, 1994, pp. 321-337.
- Piccini, Mabel. "Culturas de la imagen: los fugaces placeres de la vida cotidiana". *Debate Feminista. La escritura de la vida. El sueño de la política*, año 8, vol. 15, abril 1997, pp. 247-279.
- Piglia, Ricardo. "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)". *Revista Casa de las Américas*, núm. 222, enero-marzo de 2001, pp. 11-21.
- \_\_\_\_\_. "Pequeño proyecto de una ciudad futura". *Letras Libres*, año III, núm. 34, octubre de 2001b, pp. 61-63.
- Pitol, Sergio. "El viajero en su casa". Entrevista de Juan Villoro. *Los once de la tribu. Crónicas*. México, Aguilar (Nuevo Siglo), 1995, pp. 215-239.
- Poniatowska, Elena. "Sobre *Días de Guardar*, de Carlos Monsiváis". *Siempre!*, núm. 923, 3 de marzo de 1971, pp. 21, 86.
- \_\_\_\_\_. "Carlos Monsiváis: las décadas en el espejo" (Crónica de la entrega del Premio Jorge Cuesta). *Nexos*, núm. 106, octubre de 1986, pp. 7-10.
- \_\_\_\_\_. "Monsiváis: cronista de un país a la deriva". *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 304, enero 7 de 2001, pp. 2-6. <<http://www.jornada.unam.mx/2001/ene01/010107/scm-clena.html>>
- Pons, María Cristina. "Caos: génesis o apocalipsis. Una lectura de *Los Rituales del caos* de Carlos Monsiváis". *Pensamiento y Crítica. Los discursos de la cultura hoy*. Coordinación de Javier Durán, Rosaura Hernández Monroy y Manuel F. Medina. México, Universidad Estatal de Michigan/ Universidad de Louisville/ Centro de Cultura Casa Lamm, 2000, pp. 47-57.
- \_\_\_\_\_. "Monsi-caos: la política, la poética o la caótica de las crónicas de Carlos Monsiváis". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXVI, núm. 51, Lima-Hanover, 1er semestre del 2000b, pp. 125-139.
- Portilla, Jorge. *Fenomenología del relato y otros ensayos*. México, FCE/ CREA, 1984.

- Puga, María Luisa. Entrevista de Beth Miller en *A la sombra del volcán. Conversaciones sobre la narrativa mexicana actual*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Xalili/ Universidad Veracruzana/ CNCA/ INBA, 1990, pp 115-137.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1982.
- \_\_\_\_\_. *La ciudad letrada*. Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1984.
- \_\_\_\_\_. "La ciudad letrada". *Cultura urbana latinoamericana*. Varios autores. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 1985, pp. 11-37.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, FCE, 1989.
- Reguillo Cruz, Rossana. "Miedos: imaginarios, territorios, narrativas". *Metapolítica*, vol. 5, núm. 17, enero-marzo de 2001, pp. 70-89.
- Remedi, Gustavo. "Los lenguajes de la conciencia histórica: a propósito de *Una ciudad sin memoria*". *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay. 1970-1990*. Compilación de Adriana Bergero y Fernando Reati. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997, pp. 345-369.
- Rincón, Carlos. "Metrópolis modernas, ciudades imaginarias y megalópolis hiperreales". *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1995, pp. 79-101.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires, Letra Buena (Serie: Ensayo), 1992.
- Rowe, William y Vivian Schelling. *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México, Grijalbo/CONACULTA, 1993.
- Ruvalcaba, Eusebio. "Nuevo Despacho publica un nuevo libro de ensayos". Reseña de *Los rituales del Caos. El Financiero*, julio, 3 y 4 de 1995. Secc. Cult.
- Sarlo, Beatriz. "Literatura y política". *Punto de Vista*, vol. 6, núm. 19, diciembre de 1983, pp. 8-11.
- \_\_\_\_\_. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, FCE, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Capítulo II. Un paisaje para Borges". *Borges, un escritor en las orillas*. Borges Studies on Line. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation, Internet: abril 14 de 2001. <<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bse2.htm>>
- Sassen, Saskia. *The Global City*. New York, London Princeton, University Press, 1991.
- Sefchovich, Sara. "La crónica al día". *Nexos*, núm. 131, México, noviembre de 1998, pp. 63-67.
- Schmidt, Friedhelm. "Paraiso e infierno. La imagen de México en las literaturas y el cine europeo y estadounidense". *Poligrafías. Revista de literatura comparada*, núm. 2, 1997, pp. 87-99.
- Sennett, Richard. *Vida urbana e identidad personal: los usos del desorden*. Barcelona, Península, 1975.
- Silva Armando. "La ciudad como arte". *Diálogos de la comunicación*, edición 40, sin fecha. Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. <<http://www.fclafacs.org/dialogos/pdf40/1Silva.pdf>>
- Skirius, John. "Carlos Monsiváis". *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México, FCE, 1989 [e1981], pp. 489-490.
- Sontag, Susan. "Treinta años después". *La Jornada Semanal*, septiembre 8 de 1996. <<http://www.jornada.unam.mx/1996/960908/sem-sontag.html>>

- Stallybrass, Peter y Allon White. *The politics and poetics of transgression*. London, Methuen, 1986, pp. 125-148.
- Terrazas Revilla, Óscar. "Las nociones de centro en la ciudad global". *Anuario de Espacios Urbanos. Historia. Cultura. Diseño. 2000*. México, UAM Azcapotzalco, 2000, pp. 125-142.
- Tovar de Teresa, Guillermo. "Para la crónica colectiva, los cronistas podrían ser Pacheco, Monsiváis, Inurriaga, Carballo, sugiere Guillermo Tovar". *Proceso*, núm. 535, México, febrero 2 de 1987, pp. 50-51.
- Urello, Antonio. "Amor Perdido: inversión de la dicotomía y montaje de sus mecanismos". *Verostmilitud y estrategia textual en el ensayo hispanoamericano*. México, Premiá editora, 1986, pp. 112-132.
- Valverde, Jaime y Juan Domingo Argüelles. "Nota preliminar". *El fin de la nostalgia. Nueva crónica de la ciudad de México*. México, Nueva Imagen, 1992, pp. 11-13.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona, Crítica (Grijalbo Mondadori), 1998.
- Vellegia, Susana. "Identidad, comunicación y política en el espacio urbano. Los nuevos mitos". *Globalización e identidad cultural*. Compilación de Rubens Bayardo y Malica Lacarrieu. Argentina, CICCUS, 1997, pp. 217-253.
- Villoro, Juan. "Dos años, dos nuevas columnas (Autopista)". *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 105, marzo 9 de 1997.
- \_\_\_\_\_. "La frontera de los ilegales". *Primer Congreso Internacional de Literatura. Medio Siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*. Edición de Ana Rosa Domenella, Antonio Marquet, Ramón Alvarado y Álvaro Ruiz Abreu. México, UAM (Col. Cultura Universitaria), 1997b, pp. 65-84.
- \_\_\_\_\_. "Elogio de la mujer barbuda". *Equis. Cultura y Sociedad*, año 2, núm. 9, enero de 1999, pp. 5-8.
- Ward, Peter M. *México: una megaciudad. Producción y reproducción de un medio ambiente urbano*. México, CONACULTA/ Alianza, 1991.
- Weeter, Raymond Davis. *The modern novel of the city in Mexico*. Berkeley, Calif., University of California, 1967.
- Zavala, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: Posmodernidad, Vida cotidiana y Escritura*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.
- \_\_\_\_\_. "El humor y la ironía en el cuento urbano contemporáneo". Estudio preliminar a *La ciudad escrita. Antología de cuentos urbanos con humor e ironía*. Selección de L. Zavala. México, Solar/ Ediciones del Ermitaño (Minimalia), 2000, pp. 13-52.
- Zubiare-Wagner, María Teresa. "Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia". *Poliografías. Revista de Literatura Comparada*, núm. 1, 1996, pp. 199-217.