

DOS MIRADAS SOBRE MÉXICO: FUENTES Y MONSIVÁIS

Gabriela Campos

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE - ARGENTINA
[gabrielac22@yahoo.com.ar]

Resumen: En este trabajo se analiza el ensayo “El rostro de la creación” de Carlos Fuentes, y las crónicas “La hora de la identidad acumulativa. ¿Qué fotos tomaría usted en la ciudad interminable?” y “De los orgullos que dan (o deberían dar) escalofríos” de Carlos Monsiváis, con el propósito de abordar proximidades y distanciamientos respecto al modo en que ambos autores consideran el espacio mexicano, ya que toman a México como objeto de reflexión a partir de un productivo trabajo con la mirada, la que se constituye en el procedimiento central aunque aparezca sesgada por diferencias sustanciales, en tanto los autores operan con estéticas disímiles. Para esto, se establece un marco teórico-crítico a partir del cual considerar el ensayo y la crónica, y se explora la posición que asumen los escritores para “mirar a México”: desde lo alto, en el caso de Fuentes; desde lo bajo, en el de Monsiváis. Así, las diferentes construcciones discursivas son, a la vez, configuraciones del objeto y, por lo tanto, de un perfil determinado para la identidad mexicana, y están vinculadas con el uso de distintos procedimientos compositivos, con la perspectiva, con la voz autorial y con el género que cada uno elige.

Palabras clave: Carlos Fuentes - Carlos Monsiváis - ensayo - crónica - México.
Keywords: Carlos Fuentes - Carlos Monsiváis - essay - chronicle - México.

En el presente trabajo se analizará el ensayo “El rostro de la creación” de Carlos Fuentes, texto que aparece en *Nuevo tiempo mexicano* (1995)¹, y las crónicas “La hora de la identidad acumulativa. ¿Qué fotos tomaría usted en la ciudad interminable?” y “De los orgullos que dan (o deberían dar) escalofríos” de Carlos Monsiváis, ambas de *Los rituales del caos* (1995)², con el propósito de abordar el modo en que estos escritores consideran el espacio mexicano. La elección del corpus obedece a que tanto el ensayo de Fuentes

1 En lo sucesivo se cita por esta edición.

2 En lo sucesivo se cita por esta edición.

como las crónicas de Monsiváis toman como eje a México –la ciudad y el país– a partir de un productivo trabajo con la mirada.

En el caso de Monsiváis, la reunión de voces y anécdotas dan paso a una multiplicidad de rostros de ese México plural que lo subyuga y al que, a veces, lo hace depositario de su mirada irónica.³ Por su parte, el ensayo de Fuentes confirma una vez más su preocupación por atender a un ámbito cargado de conflictos pero que al mismo tiempo dota a la ciudad de un sinfín de experiencias que expresan los resultados de una modernidad desigual. Pasado y presente, tradición y novedad, confluyen en el modo de mirar a México, operación que permite un diálogo permanente y fecundo con esos lugares que se reactualizan a lo largo de toda su obra.

En la idea de “mirar a México”, entonces, radica el vínculo que se puede establecer entre dos autores tan disímiles desde lo formal y desde lo conceptual como lo son Fuentes y Monsiváis. Uno y otro despliegan sus miradas que, como los ojos de un pez, se posan inquisitivamente en ese viejo-nuevo mundo, poniendo en contacto los más diversos lugares y los muchos actores sociales que circulan en el espacio moderno. Las crónicas y el ensayo se encuentran, pues, no sólo por la relevancia que le otorgan al tópico elegido sino también porque sus autores utilizan un procedimiento semejante para desplegar su particular visión de México: la mirada como estrategia para la creación discursiva, producto final de una operación atenta que conjuga el ver y el “pensar en voz alta sobre las negaciones, paradojas y ansiedades englobadas por el enigma neoliberal” (Egan 2002: 221).

Sin embargo, esta configuración discursiva que ofrecen los distintos textos también difiere sustancialmente, ya que si bien en todos los casos se habla de México, en ellos están presentes “Méxicos” distintos. Esta construcción dependerá de varios factores, aunque el modo en que se mira el objeto es el más importante, generando que los demás tópicos se vinculen, y hasta se subordinen, directa o indirectamente con éste.

En el caso del ensayo de Fuentes, esta mirada será la de un escritor ensayista, en el de Monsiváis, será la propia de un cronista. Esta es una diferencia sustancial cuyo punto de explicación radica en las perspectivas que asumen el ensayista y el cronista, de modo que los rasgos de una y otra configuración discursiva constituyen una primera zona de distanciamiento en relación con los

3 Al respecto, Mabel Moraña (1995) considera que *Días de Guardar*, publicado en 1970, constituye un texto deudor de la crónica de la ciudad en el que su autor busca “recuperar una imagen ‘moderna’ y contradictoria de la política y la sociedad de México, desde múltiples perspectivas” (1995: 497). La crítica uruguaya deposita esa multiplicidad en una imagen; en cambio, mi propuesta se orienta a ver las muchas imágenes de los muchos “Méxicos” que anidan en las crónicas de Monsiváis, en particular, las que analizo en esta ocasión.

modos de observar el objeto, pero también de construir el sujeto que observa y habla acerca de lo que está mirando.

En lo referente al ensayo como género, puede destacarse la libertad formal que presenta este tipo de texto, pero también su “tendencia natural a la indagación, la búsqueda y el cuestionamiento” (Scarano 1990: 196) y la preocupación explícita por el lenguaje que lleva, en la mayoría de los casos, al uso de un lenguaje poético. Además, la presencia de una voz reflexiva y, en muchas ocasiones, polémica, nacida a partir de una fuerte subjetividad, pondrá en primer plano al sujeto ensayista. José Luis Gómez-Martínez ha destacado que “el ensayo es una forma de pensar”, es decir que estaría escrito “al correr de la pluma” (1990: 55). Sin embargo, y siguiendo en este aspecto a María Elena Arenas Cruz (1997), si se piensa en el género como un tipo de texto argumentativo por excelencia, las afirmaciones de Gómez Martínez no responderían a todos los casos. De hecho, la crítica española plantea que “la diversidad no implica dispersión, sino que el pensamiento inasible, imprevisible, espontáneo del ensayista es controlado por el trabajo del intelecto, que lo orienta según un principio más o menos unificador” (324). Precisamente, el principio que le otorgaría coherencia al texto es la argumentación. De este modo, la simple presencia de un *yo* “que siempre tiene la palabra” no sería suficiente, como se ha sostenido, para otorgarle unidad al ensayo. Por el contrario, la coherencia

ha de proceder de una cierta voluntad o control por parte del ensayista de imprimir al libre fluir de su pensamiento una cierta dirección, que será la que oriente sobre el sentido de todo lo dicho. Esta dirección es la voluntad de *argumentar*, de justificar, ya sea con razones, imágenes o sugerencias, uno o varios puntos de vista, tesis o ideas personales. Aunque la forma del ensayo tenga una apariencia desordenada..., el ensayista no pierde nunca de vista “su idea” (Arenas Cruz 1997: 324).

Con respecto a la crónica, interesa especialmente concentrar la atención en algunas cuestiones propias de la llamada crónica urbana contemporánea. Por un lado, y siguiendo a Juan Gelpí (1997), podría hablarse de un “género fronterizo”, en tanto se sitúa “entre el periodismo, la historia y la literatura”, en el cual se destaca, sobre todo, el hecho de “referir el acontecimiento cotidiano” (5). Por otro lado, en este gesto propio de la crónica se hace presente un tipo de sujeto muy distinto al que podíamos encontrar en el ensayo. Se trata, en este caso, de un sujeto inmerso en los acontecimientos narrados. Gelpí sostiene que “esta posición fluctuante del sujeto y su posible afinidad o cercanía a otros integrantes de la muchedumbre difiere notablemente del enfrentamiento a la otredad urbana que se advierte en el ensayo culturalista desde Rodó hasta Octavio Paz” (6). De esta manera, el sujeto que se articula en el ensayo de

interpretación “mira desde el espacio de los intelectuales” (1), un espacio que marca una distancia inexistente, o mucho más reducida, cuando del cronista se trata.

En el caso del ensayo de Fuentes, el ensayista se coloca por encima de lo que está mirando. La organización de “El rostro de la creación” remite a esta perspectiva y los cinco apartados que componen el texto responden, cada uno, a un sol diferente de la antigua cosmogonía mexicana: los soles de agua, tierra, viento, fuego, y nuevamente agua, planteando, así, una propuesta acerca de la circularidad de los tiempos. A partir de esta orientación, el autor va estableciendo vínculos entre la historia, la cultura, la tradición y la identidad mexicanas, anclando la operación en un juego donde se entremezclan el pasado, el presente y el futuro. Poblado de frases como “desde el aire” o “desde arriba”, este texto establece un sujeto que se posiciona en lo alto. Por el contrario, en las crónicas de Monsiváis se mira desde abajo, entre el tumulto. Hay una torsión en la postura y, consecuentemente, un cambio en la autfiguración que llevan a cabo los autores al posicionarse en lo alto o en lo bajo.

A pesar de estas diferencias, tanto en el ensayo como en las crónicas predomina la voz del sujeto, lo cual se relaciona con la autoridad que tienen los escritores para decir. En el caso de Monsiváis, está presente el privilegio del observador atento, y en el caso de Fuentes, la “ventaja” está dada por su doble condición de ensayista y escritor. De modo que podría pensarse en una coincidencia que privilegia la posición del sujeto, pero que expresa un giro en cuanto a la perspectiva, ubicada en lo alto o en lo bajo según el caso. Además, como se verá más adelante, la diferencia también está dada por la relación que se establece entre las distintas voces que ingresan en los textos: en el caso del cronista, sobresale la voz del sujeto que enuncia para fundirse, luego, con otras, provenientes de ámbitos variados; por el contrario, en el caso del ensayista habrá una carencia de ese juego de hibridez.

De esta manera, Fuentes construye su ensayo a partir de la mirada desde el aire, y el foco más intenso está puesto en la naturaleza. Monsiváis, en cambio, construye sus crónicas sobre la base de la mirada de un nuevo tipo de *flâneur* inmerso en la multitud. Es necesario, entonces, detenerse en esa figura dada la relevancia que adquiere en este tipo de textos. Tal como sostiene Walter Benjamin (1993), se trata de un personaje que deambula por los pasajes, zona fronteriza entre la calle y el interior. El individuo cuya vivienda es el bulevar “está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes” (51), y la operación emblemática es la del observador. Íntimamente relacionado con la imagen del detective, el *flâneur* es un observador atento que registra lo que ve, y en esa operación, la capacidad del “captar rápido” es central. Néstor

García Canclini sostiene que ser *flâneur* “no es sólo un modo de experimentar la ciudad” (1995: 5) —en tanto Julio Ramos, citado por el propio Canclini, afirma que “la flanería... es, más bien, un modo de representarla, de mirarla y de contar lo visto” (1989: 128)—, para concluir que “al narrativizar los segmentos urbanos en la crónica, se construye —mediante lo que Ramos llama ‘la retórica del paseo’— un orden de la ciudad... [S]e trata de organizar, a través de la crónica periodística, las discontinuidades de la vida urbana” (5). Monsiváis, entonces, estaría respondiendo a esta operación de “flanería” que pretende no sólo registrar lo observado en la mega ciudad sino también proponer un cierto orden que haga posible la narración urbana.

Por todo esto, las imágenes que invaden y configuran los textos de ambos autores responderán a cada una de las diferentes miradas. Fuentes comienza su ensayo de la siguiente manera: “Mirar a México desde el aire es ver el rostro de la creación” (13). Sin embargo, lo que para él es “el rostro de la creación”, para Monsiváis será “sobre todo, la demasiada gente” (3). Se pone así en evidencia la distancia que separa estos dos modos de representar o, más precisamente, de presentar lo que se ve.

Según Arenas Cruz, “el vehículo que utiliza [el ensayista] para expresarse se constituye en una forma especial de conocimiento, la del subjetivismo que personaliza toda la realidad por observarla desde la propia perspectiva” (111), es decir que el referente pasa por un proceso de interpretación, cuya base es la selección que ejecuta esa mirada. Por lo tanto, el autor estaría funcionando como una suerte de “filtro” que “tamiza la realidad” (237). En el caso de Fuentes, esta mirada decide no apartarse de un todo, eligiendo amplias y abiertas “tomas” generales, y si esa “cámara” logra focalizar espacios un poco más pequeños que las “panorámicas” predominantes en el ensayo, nunca son lo suficientemente reducidos como para permitir que el lector pueda ver el detalle. Un ejemplo de ello lo configuran ciertos elementos del espacio público, como las paredes y la plaza:

País de paredes, México las construye primero, como todos los pueblos, para defenderse de la inclemencia del tiempo, del asalto de las bestias y luego del ataque de los enemigos. Pero enseguida, la función obedece a otras razones. Primero, separar lo sagrado de lo profano. Luego, separar al conquistador del conquistado. Y finalmente, alejar al rico del pobre. A pesar de estas divisiones, nuestras ciudades trascienden sus límites para crear, con la misma pared que separa, una circulación que nos reúne en la plaza —el lugar común, el sitio central—... (17).

La plaza, entonces, aparece como el sitio propicio para la unión y el encuentro de “tradicción y novedad”, donde el elemento mestizo, además, cobra una importancia central.

Como Fuentes, Monsiváis incluye estos dos elementos en “La hora de la identidad acumulativa...”, pero en su caso, se refiere a ellos como “muros y plazuelas”, y lo hace desde una mirada diferente:

En el terreno visual, la ciudad de México es, sobre todo, la demasiada gente. Se puede hacer abstracción del asunto, ver o fotografiar amaneceres desolados, gozar del poderío estético de muros y plazuelas, redescubrir la perfección del aislamiento. Pero... la obsesión permanente (el tema insoslayable) es la multitud que rodea a la multitud, la manera en que cada persona, así no lo sepa o no lo admita, se precave y atrinchera, en el mínimo sitio que la ciudad le concede. Lo íntimo es un permiso, la “licencia poética” que olvida por un segundo que allí están, nomás a unos milímetros, los contingentes que hacen de la vitalidad urbana una opresión sin salida (3).

Se observa, además, una diferencia significativa en la selección léxica de ambos autores: hay una gran distancia, por ejemplo, entre lo que pueden connotar los términos *plaza*, como representación simbólica del lugar donde el pueblo se reúne, y *plazuela*, sin esa carga simbólica y más relacionada con un lugar de paso de la multitud desordenada, además de un cierto matiz despectivo que conlleva la palabra en el contexto en el cual aparece. Así, lo que Fuentes carga con un gran peso de significación, Monsiváis lo trata como una “abstracción” del verdadero tema que preocupa o debería preocupar. Por otro lado, la ciudad, para él, también es “una zona de encuentro” pero, en este caso, “del trabajo, la tecnología y el azar” (3).

A pesar de la inclusión de este tipo de imágenes focalizadas en lugares más reducidos, en el ensayo de Fuentes perdura siempre la impresión de que espacios como los mencionados no dejan de ser puras construcciones textuales, que nacen en el propio escrito con el propósito de otros fines, al servicio de esa mirada más amplia. A la manera de un prestidigitador, entonces, el ensayista permite el ingreso de ciertas imágenes, paisajes y lugares, los acomoda en su texto y es éste quien les irá dando vida. El ensayista no prueba sus ideas mediante demostraciones rigurosas sino, precisamente, a través de imágenes. Contrariamente, en las crónicas de Monsiváis es el detalle el que está en primer plano, justamente, porque en esta operación de “flanería”, el cronista recorre la ciudad y la lee como un texto. Aquí, los sitios cotidianos, el “primerísimo primer plano” que constituye la imagen no nace en el texto, sino que pareciera más bien la operación inversa: el texto se construye a partir de estos lugares, de retazos de cotidianeidad y trajín diario. Sus crónicas están

invasadas por la imagen, ésta arrasa la escritura: es la imagen la que da vida al texto y lo construye.

Todos los recursos utilizados por ambos autores se vinculan con la mirada y con el posicionamiento del sujeto. Una de esas estrategias –quizás la más notable– es el uso de ciertas imágenes, otra, la manipulación de las distintas voces que ingresarán en el texto. Carlos Fuentes no incluye voces en su ensayo, su voz es la única que deja escuchar el texto. En las crónicas de Monsiváis, por el contrario, la voz del otro ingresa –quizás como las propias imágenes– y se hace oír, planteando un juego polifónico. Al respecto, Juan Gelpí sostiene que “varios escritores han optado por géneros en los que, a diferencia del ensayo culturalista, la voz autoral se funde con otras voces”, y menciona, entre otros, el caso de las crónicas urbanas de Carlos Monsiváis:

Históricamente le toca a Carlos Monsiváis ser una de las primeras figuras que cultiva la nueva crónica urbana en México. La primera condición del sujeto de la crónica urbana parecería ser su ubicación en los espacios abiertos de la ciudad: es ése su desplazamiento... Por otro lado, el sujeto de los textos de Monsiváis se caracteriza por otros desplazamientos y transformaciones. Mezcla la voz propia con la palabra ajena, estableciendo así un claro contraste con la *relativa* unidad del sujeto de la ensayística culturalista (3).

Precisamente, éste es uno de los aspectos que configura la técnica del montaje propia de las crónicas contemporáneas en América Latina: la hibridez de voces basada, en la mayoría de los casos, en una desjerarquización que mezcla voces autorizadas para opinar sobre un tema (sociólogos, historiadores, economistas) con voces populares provenientes de la calle, donde lo que legitima su inclusión es, justamente, ese origen. Para Ana María Amar Sánchez, por ejemplo, se trataría, entre otros aspectos, de un rechazo a ciertas jerarquías instaladas en el tradicional discurso literario, “al mezclar materiales provenientes de la cultura popular... con otros más reconocidos. La ruptura de las jerarquías y el entrecruzamiento de lo ‘alto’ con lo ‘bajo’ funcionan siempre provocativamente sobre todo sistema de valoración apegado a lo consagrado, lo cuestionan y destruyen” (1992: 29). En este sentido, el vínculo con la oralidad se torna un aspecto inherente a este nuevo tipo de discursividades, donde van a ingresar como novedosos procedimientos compositivos, además, ciertos lenguajes provenientes de ámbitos como la cinematografía, la música popular y los medios de comunicación masiva.

Fuentes utiliza un registro culto, tan alto como su mirada, y evidencia la voluntad de cuidar y mantener un lenguaje poético que revela su afán esteticizador, propio de un ensayista escritor. Contrariamente, Monsiváis apela a un

tono más coloquial y deja ingresar un registro popular. En este caso, pareciera haber, aunque no una pérdida de la voluntad de estilo –muy presente en estas nuevas crónicas– sí de ese afán estético. Al respecto, Susana Rotker sostiene que “el relato de los ‘90 ha perdido toda evidencia de voluntad estética”, y considerando una serie de autores jóvenes latinoamericanos, plantea una diferencia con respecto a otros escritores más tradicionales:

La vida es así, parecen decir, sin que la voz de los autores sugiera la distancia tradicional que suele atribuírseles a los autores del centro cuando hablan de la abyecta periferia: no hay fisonomías descritas para capturar al Otro como estereotipo (2000: 13).

Estas cuestiones propias de la crónica contemporánea responden, también, a la urgencia que impone la velocidad de las imágenes. El decir acelerado tiene el ritmo de las multitudes que circulan por las calles de la mega ciudad. Por el contrario, Carlos Fuentes pareciera no tener ningún apuro: desde lo alto, su mirada va recorriendo paulatinamente el paisaje, eligiendo qué mirar y en qué orden, concediéndole a las imágenes una incorporación más poética o metafórica. Contrariamente, para Monsiváis, esas “imágenes más frecuentes” (3), como él mismo las llama, entran de una manera tan directa que hasta conforman listas, mostrando, así, otro de los procedimientos inherentes a la crónica: la enumeración de elementos. En estos listados ingresarán desde “las multitudes en el Metro” hasta “la Basílica de Guadalupe”, pasando por los vehículos, las azoteas, los deshechos industriales y toda clase de “productos” provenientes de la superpoblación y la violencia urbana.

Este nuevo tipo de escritura “pone el acento en el montaje y el modo de organización del material” (Amar Sánchez 1992: 27). En efecto, esta renovación formal estaría centrada en la técnica del montaje, donde “cortar, montar, mezclar son técnicas de manipulación sin las cuales no puede pensarse el uso de los nuevos medios” (42). Ciertamente, Carlos Monsiváis va armando el texto con retazos apresurados, como un *collage* que sólo permite la mirada instantánea, capaz de fijarse en el detalle por unos pocos segundos, para pasar al próximo detalle que ya espera casi en simultáneo. Este ritmo, por momentos frenético, sustentado en la inmediatez, la fragmentación y la yuxtaposición, recuerda la idea del video clip tan utilizada por García Canclini para explicar esta clase de fenómenos propios de las grandes ciudades (pos)modernas:

Narrar es saber que ya no es posible la experiencia del orden que esperaba establecer el *flanear* al pasear por la urbe a principios de siglo. Ahora la ciudad es como un videoclip: montaje efervescente de imágenes discontinuas... Como en los videoclips, andar por la ciudad es mezclar músicas y relatos diversos... Todo es denso y fragmentario. Como en los videos, se ha

hecho la ciudad saqueando imágenes de todas partes, en cualquier orden. Para ser un buen lector de la vida urbana hay que plegarse al ritmo y gozar las visiones efímeras (6-7).

De manera opuesta, en Carlos Fuentes no puede hablarse de *collage*, de retazos o de instantaneidad sino todo lo contrario, quizás aquí la metáfora más apropiada sea la de una cascada: los elementos se van relacionando armónicamente en la estructura argumentativa, el lector puede detenerse en las descripciones y seguir la voz que habla del paisaje con lentitud. Si Monsiváis, a la manera de este nuevo tipo de *flâneur*, lee la ciudad como un texto, en el caso del ensayista puede pensarse al texto como un paisaje, donde la construcción discursiva se lleva a cabo a partir de la antigua cosmogonía mexicana y lo mítico aparecerá como principio del orden. Sin embargo, y a pesar de estas diferencias compositivas, Fuentes no es el único que busca establecer un orden para explicar a México. El cronista construye su texto a partir del “caos” y sus “rituales”, pero el caos es, aquí, una “fuerza creadora” capaz de funcionar también como principio del orden, y así lo expresa en el prólogo:

Visto desde afuera, el caos al que aluden estas crónicas... 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 (1).

En el mismo sentido se orienta el análisis que realiza María Cristina Pons (2000) cuando plantea el juego dialéctico entre caos y orden como una característica que atraviesa la producción de Monsiváis.

Todos los aspectos señalados están vinculados, al mismo tiempo, con la cuestión identitaria y con la posición que cada autor asume para construir una nueva perspectiva o redefinir los elementos que la expliquen. Por lo tanto, cabe aquí la pregunta acerca de la identidad y sus símbolos, y el tratamiento que de estos tópicos hacen los mexicanos.

Fuentes retoma lo mítico y, junto con lo mestizo, será lo que conforme uno de los ejes esenciales a partir de los cuales se construye la identidad mexicana. Carlos Monsiváis, en cambio, mediante la ironía y la burla, pareciera romper con cierta visión “romántica” sobre la identidad, planteando, por ejemplo, que concentrarse en “amaneceres desolados” o en “muros y plazuelas” (de algún modo, como lo hace Fuentes) es hacer una “abstracción del asunto”. En un gesto provocativo, reúne dentro de los “elementos de la tradición: el Demonio, el Nahual, las Tortugas Ninja, Batman, el Pingüino” (3), y habla de la vida

agraria –un símbolo de la tradición y la identidad mexicanas– trasladada a las azoteas (3).

En este sentido, los títulos son por demás significativos. “El rostro de la creación” es México, y remite a los principios míticos, hay una revalorización que pone al mundo indígena en primer plano y como una fuerte marca identitaria para ese país. En el caso de las crónicas de Monsiváis, títulos como “La hora de la identidad acumulativa. ¿Qué fotos tomaría usted en la ciudad interminable?”, permiten entender la identidad asociada directamente con elementos desvinculados del pasado ancestral. “Acumulación”, “fotografía”, “ciudad interminable” derrumban aquella imagen mítica que busca establecer Fuentes en su ensayo. La identidad es aquí el caos del título que lleva el libro, es lo instantáneo, como la propia construcción del texto, y no deja de evocar la inmediatez y la fragmentación propias del video clip. Nada más alejado de la visión que construye el ensayista, la cual busca arraigar la identidad en la permanencia de lo ancestral y, a partir de ahí, enlazarla con el mestizaje.

En cuanto a “De los orgullos que dan (o deberían dar) escalofríos”, la ironía está colocada en esos “orgullos”, ya que incorpora una serie de datos que revelan a México como, por ejemplo, “la ciudad más poblada del mundo” o la “más contaminada del planeta” (4), estableciendo, de este modo, una diferencia sustancial con los orgullos reales presentes en el ensayo de Fuentes, donde se visualiza un México en una posición privilegiada, al instalar un vínculo con la idea de la creación.

Pese a las diferencias señaladas, Carlos Monsiváis cita a Fuentes en su crónica “De los orgullos...”, hecho que llama la atención:

Entre los más incrédulos, los escritores. No hay antiutopías, la ciudad no es el gran peso opresivo... sino la libertad posible a costo muy alto: en la práctica, nada más alejado del ánimo capitalino que las profecías de Carlos Fuentes en *Cristóbal Nonato* y en el relato “Andrés Aparicio”, de *Agua Quemada*. Según Fuentes, la ciudad ha llegado a su límite (5).

Transcribe un fragmento del relato “Las mañanitas”, que renombra con el título de “Andrés Aparicio”, focalizando el interés en uno de los personajes del libro. Sin embargo, es Federico Silva el personaje que padece ante los avances desenfadados del México atendido, precisamente, por Carlos Monsiváis en sus crónicas urbanas: “Le daba vergüenza que un país de iglesias y pirámides edificadas para la eternidad acabara conformándose con la ciudad de cartón, caliche y caca. Lo encajaron, lo sofocaron, le quitaron el sol y el aire, los ojos y el olfato” (1981: 72-73).

No hay una referencia a los ensayos de Fuentes sino a su ficción. Este es un hecho notable ya que, como puede verse, aquí hay otra mirada sobre México.

A diferencia de ensayos como el analizado, aparece en *Agua Quemada* el elemento urbano vinculado con el tumulto, lo efímero y hasta con una cierta mirada nostálgica sobre un México que desaparece bajo la mega ciudad que se va construyendo. Por momentos, incluso, puede leerse una mirada similar a la de ese cronista que recorre las calles y enumera lo que ve. Un ejemplo de esto lo constituye el siguiente fragmento del relato que abre el libro, “El día de las madres”:

podía dar la vuelta, una, dos, cien veces, cuantas veces quisiera, a lo largo de miles de kilómetros, con la sensación de no moverme, de estar siempre en el lugar de partida y al mismo tiempo en el lugar de arribo, el mismo horizonte de cemento, los mismos anuncios de cerveza, aspiradoras eléctricas, ... jabones, televisores, las mismas casuchas chatas, verdes, las ventanas enrejadas, las cortinas de fierro, las mismas tlaperías, talleres de reparación, misceláneas con la nevera a la entrada repleta de hielo y gaseosas, los techos de lámina corrugada, una que otra cúpula de iglesia colonial perdida entre mil tinacos de agua, un reparto estelar sonriente de personajes prósperos, sonrosados, recién pintados, Santa Claus, la Rubia de Categoría, el duendecito blando de la Coca-Cola con su corona de corcholata, Donald Duck y abajo el reparto de millones de extras, los vendedores de globos, chicles, billetes de lotería, los jóvenes de playera y camisa de manga corta cerca de las sinfonolas, mascando, fumando, vacilando, albureando, los camiones materialistas (13-14).

Resulta evidente el contraste de esta mirada con la que expresa el mismo autor en “El rostro de la creación”. Como cuidando y sosteniendo una posición determinada en el espacio ensayístico, el escritor no se permite ese “vuelo rasante” en virtud del cual comienzan a percibirse elementos como los mencionados en el pasaje anterior, licencia que, sin embargo, sí se concede en el ámbito de la ficción literaria. Esto puede verse reforzado en “Urbes, ubres”, uno de los ensayos de *En esto creo*. Aunque no forma parte del corpus seleccionado para este trabajo, resulta enriquecedor atender ciertos aspectos de este texto, en el que se realiza un extenso recorrido por las grandes ciudades del mundo. El autor se detiene para hacer una descripción que irá acompañada por distintas reflexiones. Sin embargo, cuando llega a la ciudad de México (pues si el ensayo está centrado en las grandes ciudades del mundo, debía guardar un espacio para ésta), prefiere autocitarse y transcribe un fragmento de *La región más transparente*, para continuar inmediatamente su recorrido con Londres. A la manera de Monsiváis, entonces, él también decide acudir a su propio espacio ficcional con el fin de explicar algunas cuestiones, reservando el ámbito del ensayo para mantener esa posición elevada que brinda los “privilegios” de aquel que observa desde lo alto.

Carlos Monsiváis y Carlos Fuentes eligen a México como el objeto privilegiado de reflexión, y aunque la mirada es el procedimiento central en ambos autores, la misma está sesgada por diferencias sustanciales. Además, la ubicación para observar y construir el objeto a partir de lo que ven difiere en cada caso, y esto se vincula con la perspectiva y la voz autorial que asumen, lo que sucede de igual modo con la autfiguración que llevan a cabo. Estas distancias están dadas también por el uso de distintos procedimientos compositivos, entre los que se destacan el registro, la incorporación o no de otras voces provenientes de múltiples ámbitos, la técnica del montaje —en el caso de Monsiváis— y el uso de un lenguaje poético —en el caso de Fuentes—.

Para concluir, conviene destacar que ambos autores operan a partir del privilegio de diferentes estéticas, y este aspecto se vincula con el género que cada uno elige para decir, con el lugar en el que se posicionan y con la configuración de un perfil determinado para la identidad mexicana.

Referencias bibliográficas

- Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- Arenas Cruz, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de La Mancha-Castilla, 1997.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1993.
- Egan, Linda. “Neoliberalismo y desaliento en *Aires de familia* de Carlos Monsiváis”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXVIII. 56. Lima-Hanover. (2do. Semestre de 2002): 219-235.
- Fuentes, Carlos. *Agua Quemada*. Buenos Aires: FCE, 1981.
- *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar, 1995.
- *En esto creo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
- García Canclini, Néstor. “Narrar la multiculturalidad”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. XX. 42. Lima-Berkeley. (2do. Semestre de 1995): 9-20.
- Gelpí, Juan. “Sujeto y cultura urbana (Octavio Paz, Elena Poniatowska y José Joaquín Blanco)”. *Revista de crítica cultural* 14. “Relatos de la Ciudad y Crítica urbana”. Santiago, 1997: 52-57.
- Gómez-Martínez, José Luis. *Teoría del Ensayo*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. México: Era, 1995.
- Moraña, Mabel. “Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana”. Pizarro, Ana. Organizadora. *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. 3. Sao Paulo: Editora da Unicamp, 1995.

- Ortega, Julio. "Voces de acceso a la ciudad posmoderna". *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México: FCE, 1997: 49-62.
- Perilli, Carmen. "Entre molinos de viento y metrópolis de cartón: La novela en Carlos Fuentes". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 18 (2001) <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/c_fuentes.html>.
- . *Países de la memoria y el deseo. Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes*. Tucumán: IIELA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2004.
- Pons, María Cristina. "El caos ya no es una tentación en las crónicas de Carlos Monsiváis". Cánovas, Rodrigo y Hozven, Roberto. Eds. *Crisis, Apocalipsis y utopías*. Santiago: Instituto de Letras / Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000: 436-441.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989.
- Rotker, Susana. "Ciudades escritas por la violencia. (A modo de introducción)". Rotker, Susana. Ed. *Ciudadanías del miedo*. Venezuela: Nueva Sociedad, 2000.
- Scarano, Mónica. "La cuestión del discurso ensayístico. Hacia una delimitación del corpus ensayístico hispanoamericano". *Escritura. Teoría y crítica literarias*. XV. 29. Caracas. (Enero-junio de 1990): 187-198.

Fecha de recepción: 12-05-06 / Fecha de aceptación: 02-03-07