

Mabel Moraña

El culturalismo de Carlos Monsiváis: ideología y carnavalización en tiempos globales

*La cultura en plural llama
sin cesar al combate.*

Michel de Certeau

*Mudo espío, mientras alguien
voraz a mí me lee.*

Carlos Monsiváis

Carlos Monsiváis y los estudios culturales latinoamericanos

La atracción que el polémico campo de los estudios culturales latinoamericanos ha manifestado hacia la obra de Carlos Monsiváis y la flirteante reciprocidad del crítico mexicano constituyen sin duda un fenómeno significativo y sintomático de los tiempos que corren.¹ Para el latinoamericanismo transnacional, Monsiváis constituye un ejemplo fehaciente del pensamiento militantemente desacralizador de un intelectual público que, por virtud de su singular talento, habría podido vencer el provincianismo siempre atribuido a las culturas dependientes, logrando abarcar de una sola mirada, en el complejo panorama actual, los árboles y el bosque. En efecto, se diría que la obra de Monsiváis logra satirizar con rigor tanto los "núcleos fuertes" de la cultura ciudadana en el México contemporáneo como los efectos de la globalización, sacando justamente partido del privilegio que le brinda su localización ex-céntrica con respecto a los grandes núcleos del mundo occidental. Las corrientes de interpretación cultural que se han consolidado en las últimas décadas sobre todo desde la academia estadounidense actúan, en ese sentido, como la más idónea caja de resonancia para la multifacética obra del escritor mexicano, al proveer un marco de lectura capaz de potenciar teóricamente la recepción de sus textos, tanto en México como fuera de él.

¹ Véase, al respecto, como ejemplo, Carlos Monsiváis, "De cómo vinieron los estudios culturales y a lo mejor se quedan".

Radicalmente hibridizada en cuanto al uso de lenguajes, géneros, retóricas, sistemas de referencia, temáticas y fuentes, la obra de Monsiváis parecería surgida para ilustrar la jactancia antimetodológica de los estudios culturales, sus trasiegos transdisciplinarios, su irreverente relativización de tradiciones consagradas, lecturas oficiales, protocolos científicos, "datos duros" y lealtades políticas. Gozosamente *light*, aunque comprometida con una aguda e indiscriminada ironía que apunta a lo profundo, la obra de Monsiváis se enfoca primordialmente en la diversidad de los registros que constituyen la trama social y en la multiplicidad de subculturas que la habitan. Desde el mundo del espectáculo hasta el *performance* político, desde tópicos literarios hasta manifestaciones de la cultura de masas, desde las comunicaciones hasta la salud pública, desde los productos de la "alta cultura" y sus instituciones hasta las expresiones populares del habla, la vida cotidiana y la creencia, la obra de Monsiváis va recorriendo de manera sólo aparentemente errática la historia cultural de su país. En círculos concéntricos, va alcanzando también aspectos que abarcan a todo el continente.

Por un lado, la temática y el estilo monsvaisiano se ajustan a uno de los ejes principales que han guiado desde los inicios la práctica de los estudios culturales: el de la recentralización de la cultura como núcleo de análisis social que adquiere primacía con respecto a otras textualidades como las de la política y la economía, que hasta la década de los años setenta constituyeron los núcleos más significativos para el estudio de las dinámicas sociales. Al mismo tiempo, la obra de Monsiváis evidencia la descentralización del discurso letrado, aunque obviamente no su descaecimiento total. En efecto, como es sabido, en el contexto de las complejas redes de producción simbólica, la dimensión letrado-escrituraria ha ido cediendo lugar a la cultura audiovisual y al estudio de *prácticas sociales* que se leen, desde la perspectiva culturalista, como discurso, textualidad y semiótica de la subjetividad colectiva. La obra de Monsiváis atiende primariamente a estos desplazamientos, interpretando –y ejemplificando ella misma, como práctica híbrida– los trasiegos y tensiones que constituyen los imaginarios contemporáneos.

La escritura de Monsiváis descrece de la capacidad totalizante de las grandes narrativas (marxismo, psicoanálisis, liberalismo, humanismo, racionalismo, globalización, etcétera) pero incorpora con propiedad –aunque de manera muchas veces paródica– sus principios más divulgados, a veces en versiones que al popularizarlos los reducen a lugares comunes del pensamiento periférico latinoamericano. Dentro

de los parámetros de éste, Monsiváis construye una voz crítico-narrativa –una posicionalidad discursiva– que reivindica y legitima la oblicuidad de perspectivas desde el margen: lo popular, *gay*, *kitsch*, como espacios de resistencia; lo antiinstitucional, masivo, hibridizado, como formas de potencialidad emancipatoria; lo trascendente, universal, formalizado, como sinónimos de opresión ideológica y sensibilidad burguesa. Su preferencia por la anécdota, la cita *en collage* y el relato ejemplarizante, muestra también una captación del proceso general de reemplazo de una concepción de la historia entendida como archivo oficial y como progresión utópica, por microrelatos o historias mínimas que hablan el lenguaje mucho más acotado de lo individual, inmediato, doméstico, sectorial, contingente.

Premeditadamente asistemática y desacralizadora, disparada hacia los márgenes de la cultura dominante pero también dirigida con precisión a sus puntos neurálgicos, excéntrica y plural, la obra del cronista mexicano apuesta a la efectividad y al efectismo. Su objetivo principal es el desmontaje de los mecanismos y los procesos que han marcado las instancias de implementación de una modernidad salvaje, represiva y discriminatoria, en sociedades impactadas desde sus orígenes por la violencia del colonialismo y por una constitutiva e irrenunciable heterogeneidad. Para alcanzar su meta, la crítica monsvaisiana va pasando revista a indicios y claves que revelan la existencia de códigos, valores e intereses que se mueven como entre bambalinas tras los discursos y prácticas desplegados por los sectores dominantes. Al mismo tiempo, su escritura atiende también a las estrategias populares a partir de las cuales la sociedad “se organiza”, compensa las carencias del aparato de poder dominante y resiste los estragos y abusos de autoridad que lo caracterizan.

La obra de Monsiváis se nutre pero a su vez también ella misma alimenta los escenarios de la posmodernidad. Se presenta como la acumulación de reflexiones fragmentarias, a veces organizadas como un *continuum* paradójico, donde los ejes críticos propuestos no llegan sin embargo a tapar del todo las costuras del *collage* cronístico. Los pantallazos de la escritura monsvaisiana recuerdan la dinámica irreverente del *zapping*: alternan información con impresiones, bromas y veras, ficciones y noticias, observaciones y moralejas. Evocan, también, las estrategias de la carnavalización bajtiniana, el dialogismo que recupera voces, posicionalidades y visiones del mundo que de otro modo permanecerían eclipsadas por los discursos oficiales. La estrategia expositiva de Monsiváis exige del lector cierta capacidad para la sor-

presa y cierta tolerancia para recursos que se repiten como marcas de estilo (el fragmentarismo, la hipérbole, el pleonismo, la parábola, la metonimia, el aforismo, el montaje, la acumulación caótica, el pastiche).² Requiere también cierta receptividad que permita captar e incorporar mensajes que se emiten desde un lugar de enunciación variable y autolegitimado, demasiado entronizado en la red que controla la producción y circulación de los bienes simbólicos como para que pueda tildársele sin más de contracultural.³

Por momentos, el lector puede llegar a preguntarse si la crítica social y política siempre presente en la obra de Carlos Monsiváis no constituye en sí misma un mecanismo ya absorbido por los discursos hegemónicos, que demuestran de este modo, una vez más, su capacidad para neutralizar oposiciones y cuestionamientos, sin que sus estructuras profundas e incluso sus niveles de popularidad se vean mayormente afectados. Ese lector podría preguntarse, también, si la obra del autor de textos ya a su manera clásicos en su género como *Amor perdido* (1977) o *Los rituales del caos* (1995) no se limita, en el fondo, más que a probar los límites de tolerancia del sistema, en una especie de francotiroteo efectuado desde el espacio resguardado de la *ciudad letrada* y dentro de los parámetros de desacuerdo previstos por el liberalismo cultural. Sin embargo, es indudable que el receptor plural de la crónica urbana –tanto en México como fuera de él– se reconoce fácilmente –y a pesar de todo– en la imagen que le devuelve el espejo de la escritura monsvaisiana. Sin duda alguna ese lector descubre en las anécdotas y representaciones que ésta provee, debilidades propias, expectativas, preferencias, prejuicios, que aparecen expuestos bajo la forma de un periodismo culto con intachable humor, comprensión y agudeza, sin extremismos ni condescendencia. Reconoce, tam-

² Como indica Jean Franco, “[Monsiváis] usa el lenguaje de la Biblia, la publicidad, la cultura pop –citando canciones populares y poesía banal. La distancia de las masas, cuidadosamente preservada aún por la *intelligentsia* populista, desaparece en la escritura de Monsiváis, que voltea de cabeza al concepto tradicional de valor artístico” (197) [T. E.]. Para otras observaciones sobre aspectos compositivos –sobre la poética, si se quiere– de Carlos Monsiváis, véanse también Cossío y Faber, este último en relación con la escritura metonímica y los rasgos neobarrocos del escritor mexicano.

³ Respecto a las relaciones entre hibridez escrituraria y ubicuidad ideológico-narrativa, dice Jean Franco: “En vez de adoptar una voz consistente, Monsiváis va adonde su tema lo lleva, adoptando su voz de acuerdo a la ocasión. Gracias a una educación protestante y provinciana, trae a la megalópolis el ojo del *outsider* que puede pasar por miembro de la comunidad, escribiendo en un estilo que es una mezcla de sermón, sarcasmo y ventriloquismo con ecos de la Biblia, la caricatura y la etnografía” (197) [T. E.].

bién, el escenario de su aventura cotidiana: la urbe como el teatro de luchas singulares por conquistar espacios reales y simbólicos, definir máscaras y rostros, prácticas de poder y resistencia, identidades y simulacros.

Quizá haya que buscar uno de los secretos del éxito de la obra de Carlos Monsiváis, antes que nada, en el *performance* simbólico que el autor logra desplegar con la palabra, en el gesto a partir del cual teatraliza –disfraza, pluraliza, mezcla– en un mismo movimiento, lo popular y la “alta” cultura, lo político y lo ideológico, lo convencional y lo transgresor. En segundo lugar, para evaluar la importancia y efectividad de ese trabajo crítico, tal vez habría que reconocer también la constancia y los grados en que se manifiesta la cualidad inclusiva e incorporante de esta narrativa de la experiencia comunitaria: el hecho de que los textos –sobre todo cronísticos– de Carlos Monsiváis funcionan más como convocatoria que como interpelación, produciendo una literatura premeditadamente “menor”, que ni intimida ni aliena a sus lectores, ni los compromete ni los descarta, sino que crea con ellos la complicidad de una contralectura de lo social que permite seguir soportando las contradicciones de la vida diaria, comprendiendo sus vertientes ocultas, sus obvias perversiones e imprevistas virtudes. A través del ritual satírico de la escritura, los textos de Carlos Monsiváis devuelven a la masa la representación minuciosa y humorística de una peripecia melodramática que abarca todos los niveles de lo cotidiano y que no disimula su carácter frecuentemente picaresco, antiheroico, pero siempre válido –imprescindible– en la aventura permanente de la supervivencia colectiva.

La crónica monsvaisiana y sus genealogías

Respondiendo a interpretaciones –generalmente encomiásticas– que ven la obra del cronista mexicano como una praxis cultural posmoderna o como una innovación sin precedentes en las tecnologías de la representación literaria, habría que comenzar por señalar que la propuesta crítica de Carlos Monsiváis no surge del vacío, como epifenómeno de una cultura urbana que construye sin más una voz capaz de explicar y divulgar su compleja episteme.

En el variado panorama del *post-boom*, la crónica florece como una alternativa a la canonicidad de las grandes obras totalizadoras que plantearon en las décadas de los años sesenta y setenta universos brillantes y compactos atravesados por el conflicto social, la alegoriza-

ción de la experiencia colectiva y las relecturas de la historia continental. Tributarias de la gran tradición novelística europea pero también de las vertientes continentales representadas por la novela romántica y realista, por la novela de la tierra, o por la narrativa más experimental de las primeras décadas del siglo (María Luisa Bombal, por ejemplo) la novela del *boom* se cierra finalmente sobre sus propias premisas. En su característico despliegue de mundos complejos, problemáticas trascendentes, ambiciosas relecturas de los *grandes relatos* de la modernidad que hacen crisis desde mitad del siglo XX pero para los que aún no se vislumbran reemplazos convincentes, la plural narrativa del *boom* constituye un repertorio nutrido de estrechas intertextualidades y agendas compartidas. El *post-boom*, por su parte, desolemniza el quehacer literario, lo dispersa en géneros hibridizados, en narrativas de aliento "menor", en visiones del mundo desarticuladas, fragmentarias, escépticas, abiertamente contradictorias, gozosamente paradójicas, a veces cifradas, cerradas sobre el tormento –e incluso sobre la complacencia– de un cierto nihilismo que expresa el desencanto filosófico, la derrota política y el agobio económico. La mirada narrativa recorre los espacios de la marginalidad y la violencia descubriendo en éstos una cualidad epistemológica peculiar, que quiere compensar por el exclusivismo del canon, el autoritarismo ideológico y la desigualdad social. A veces se descubre en esa narrativa un regodeo que estetiza la subalternidad desde las resguardadas posiciones de la *ciudad letrada*. En otros casos, el discurso intersecta "alta" cultura, cultura popular y cultura de masas, literatura y tecnología, creando una red tensa y cerrada en la que no se distinguen sino por su evidente contaminación y radical reciclaje los discursos humanísticos, las diferencias genéricas, las subjetividades condicionadas por improntas de clase, raza, sexo, tal como éstas fueran organizadas a partir de los imaginarios dominantes, desde el comienzo de la modernidad hasta su declive. Se cuestionan, sobre todo a partir de los años ochenta, las nociones de identidad, nación, consenso, ciudadanía, la pulcra separación de espacios públicos y privados, la vigencia de la ortodoxia psicoanalítica y marxista, la transparencia del lenguaje, el pensamiento cristiano, como matrices abarcadoras y coherentes capaces de incluir y dar cuenta de la contradictoria naturaleza de *lo social*. En este panorama, y sin que desaparezcan las obras de largo aliento que requieren todavía protocolos de lectura semejantes a los que reclamaba la narrativa del *boom* (Fernando del Paso, por ejemplo) re-emergen y florecen géneros *residuales* que recuperan formas sumergidas por las

grandes corrientes de representación y de estetización del siglo XX. Oralidad, testimonialismo, picaresca, formas epistolares, autobiográficas o folletinescas, minirrelatos o narrativas atravesadas por la matriz cinematográfica, policial o melodramática, se potencian como registros apropiados para la expresión de universos e imaginarios marcados por la falta de plataformas sólidas desde donde construir versiones convincentes de lo histórico, lo ético, lo real, o de mundos que responden de maneras oblicuas al desafío que crea el debilitamiento del pensamiento político-filosófico que sucede a la caída del socialismo "real" y que se asocia a la posmodernidad. A partir de ese vacío ideológico, otras modalidades no institucionalizadas de agencia política comienzan a mostrar su perfil. Epistemologías alternativas, híbridas, multiculturales, que se revelan contra el poder "civilizador" del occidentalismo, hacen su entrada en el panorama de una imaginada posmodernidad donde *la diferencia* es la protagonista principal de mundos que se resisten a ser pensados desde una *épica* de lo social. Correlativamente, se cultivan modos de representación que expresan formas diversas y desafiantes de subjetividad colectiva que sobrepasan las poéticas tradicionales. Lo oblicuo, periférico, minoritario, adquiere preeminencia. La cultura es el espacio abierto donde la *otredad* realiza su *performance*. Algunos de los tópicos que ocupan con más frecuencia la praxis literaria de América Latina en las últimas décadas del siglo XX y lo que va del XXI son los de cuerpo, abyección, catástrofe, violencia, erotismo en todas sus variantes, música popular, divismo, memoria, reapropiaciones, reciclamientos y rechazos de la tradición, migración, hibridez, des-identidad, posnacionalismo, postideología, transculturación, consumo, masificación cultural, mercantilización real y simbólica. Es el espacio de lo *pluri/multi*, que la crónica explora y hace suyo, en un diálogo carnavalizado con la historia y con la tradición político-cultural del continente.

Más allá de este encuadre general y para concentrarnos sobre todo en la obra cronística de Carlos Monsiváis, que es la que aparece como la más representativa dentro de la totalidad de su trabajo y la que le ha otorgado mayor visibilidad internacional, debería empezarse por inscribirla dentro de la vertiente que vincula esa producción con la tradición nacional, que es a su vez tributaria de la cronística española.⁴ El mismo Monsiváis se ha encargado de revelar sus propios ante-

⁴ No se ha llamado suficientemente la atención sobre la obra de Mariano José de Larra y Mesonero Romanos como antecedentes de la obra de Carlos Monsiváis, en

cedentes en *A ustedes les consta* (1980) y en artículos críticos ("De la santa doctrina al espíritu público. Sobre las funciones de la crónica en México"), haciendo explícitas así al menos algunas de las más obvias pautas de lectura que reclaman sus textos.⁵ El libro reúne textos de treinta y dos cronistas mexicanos, desde Manuel Payno hasta la crónica policial del siglo XX, pasando por nombres tan notorios en la literatura mexicana como los de Ignacio Manuel Altamirano, José Revueltas, Elena Poniatowska, Salvador Novo, Vicente Leñero y José Joaquín Blanco. La antología resume en textos representativos una línea canónica que está presente a todo lo largo de la historia literaria de ese país y que sin duda se inicia, como Monsiváis indica, con las crónicas y relaciones de los conquistadores, que documentan la realidad del "Nuevo Mundo" y sustentan en el relato la acción colonialista. Si en las etapas iniciales de la Conquista la crónica es usada como "instrumento de consolidación" del poder dominante, reafirmando-se en el virreinato y luego en la América independiente como "arte celebratorio que transmuta en hazañas los hechos comunes y vuelve de inmediato legendarias las hazañas recientes" (*A ustedes les consta* 18), en épocas posteriores los vínculos entre crónica y pensamiento político se fortalecerán aún más, diversificando sus propuestas tanto desde el punto de vista estético como ideológico. Monsiváis atiende sobre todo a la funcionalidad de la crónica como instrumento de exploración social en el contexto de los procesos de secularización y consolidación liberal que se corresponden con el inicio de la vida republicana en América Latina, y con la construcción de la memoria pública y la divulgación de proyectos sociales a través del periodismo, la masificación editorial, etcétera.

En efecto, la crónica y el periodismo crítico se articularán a lo largo del siglo XIX a los procesos de institucionalización cultural y particularmente a la reproducción de valores relacionados con la formación

cuanto al cultivo de la crónica como instrumento crítico de las formas burguesas. Aunque obviamente el género se aplica en los autores españoles a una realidad diferente, la modalidad irónica y hasta cierta sistematicidad en la selección temática son elocuentes. En otra línea genealógica, algunos críticos han reparado también en las relaciones que existen entre la crónica latinoamericana, particularmente la de Monsiváis, y el nuevo periodismo estadounidense: Truman Capote, Norman Mailer, Tom Wolfe y Joan Didion, entre otros (véanse al respecto Egan y Gelpí). Monsiváis reconoce también la influencia de la tradición inglesa de *The Spectator* y de Charles Lamb (1775-1834) en la crónica de Salvador Novo ("De la santa doctrina al espíritu público" 766).

⁵ Véase al respecto "De la santa doctrina..." y los artículos del mismo autor que aparecen en *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*, vols. I y II.

de la ciudadanía y la implementación de proyectos modernizadores. El costumbrismo que caracteriza a la crónica de la época cumple la función indudablemente política del género, ya que, como reconoce Monsiváis, "un cuadro de costumbres no es sino una elección crítica" (25) que visibiliza o encubre diferentes aspectos de la experiencia social, proponiendo lecturas específicas de ésta, ya sea consagratorias o cuestionadoras de los hechos referidos. En el siglo XIX el género apuesta, en gran medida, al pintoresquismo patriótico y burgués, ya que todavía "el pueblo no tiene nombre" (25). Describir las costumbres y tipos ciudadanos, moralizar, diseminar las bases que definen la identidad mexicana, transmitir el legado de las tradiciones nacionales y a la vez, paradójicamente, los ideales de la modernidad eurocéntrica, son las funciones que dan a la crónica, en ese siglo, su carácter "orgánico". "Escribir es poblar": así, "la crónica oscila entre el turismo interno [...] y una suerte de 'filosofía nacional'" a través de la cual se intenta indagar sobre la psicología colectiva que guía la conducta social (26-27).

Desde Fernández de Lizardi e Ignacio Manuel Altamirano hasta Carlos Monsiváis, la crítica social revela lo que escapa a la regulación institucional y muestra a la ciudad como la arena en la que se dirime la peripecia diaria del sujeto social que se enfrenta a una modernidad que amedrenta y seduce, promete y desencanta.⁶ El *exposé* cronístico es una picaresca sin pícaro, donde el autor ha otorgado el lugar protagónico al personaje colectivo del *pueblo*, que atraviesa y revela en las alternativas de la vida cotidiana los estratos que forman la cultura nacional. El viaje a través de la cultura deja al descubierto las contradicciones sociales desde una perspectiva narrativa dominada por el gesto ilustrado del narrador que elabora la historia como relato —como *petit récit*— y que otorga la voz a sujetos que no encuentran cabida en los discursos dominantes imbuidos de mensajes trascendentes y universalistas. Sería ingenuo, sin embargo, pensar que el mesianismo del intelectual desaparece en el género fáctico, testimo-

⁶ El propio Salvador Novo reconoce en Fernández de Lizardi un antecedente de su propia obra: el intelectual-periodista que cuestiona la sociedad de la época y es perseguido por proponer una lectura a contrapelo de convenciones y discursos dominantes. A propósito de este punto, véase Gelpí (203-204). Podría incluso pensarse en el *Alonso Ramírez* de Carlos de Sigüenza y Góngora, quien ya en el siglo XVII se vale del relato de su desplazamiento picaresco por los límites de la Nueva España para dejar al descubierto los límites reales y simbólicos del proyecto de civilización colonialista, mostrando una realidad que no podía alojar la "alta" literatura barroca.

nialista y "menor" de la crónica: el cronista-paseante que recorre los distintos espacios culturales organiza, reinterpreta y traduce la experiencia social desde una plataforma ilustrada que despliega sus recursos para incorporar en el plano de la literatura una materia que rebasa los límites de la canonicidad y, a veces, del buen gusto burgués. Al mismo tiempo, como Juan Gelpí ha destacado, la crónica ofrece la contracara de la epopeya nacionalista.⁷ Por contraposición a la solemnidad de los temas vinculados ya desde el siglo XIX a la construcción del Estado y el disciplinamiento de la ciudadanía, la crónica se regodea en el anecdotario del ocio y la frivolidad ciudadana, los personajes peculiares o anómalos, los placeres eróticos y lúdicos, los entretenimientos, preferencias y rechazos de individuos que reaccionan sin programa preciso a las transformaciones impuestas por la modernidad. Finalmente, la crónica es un dispositivo central en la construcción de la memoria colectiva que en lugar de orientarse por las vías del monumentalismo histórico recupera y fija la precariedad de la experiencia cotidiana, su dispersión y transitoriedad.⁸

La batalla entre nacionalismo y cosmopolitismo a que Monsiváis alude en el prólogo de *A ustedes les consta* se prolonga a lo largo, por lo menos, de la primera mitad del siglo XX, después de la cual advienen problemas diferentes. Pero será en el periodo modernista donde la crónica alcanzará alturas literarias mayores, dentro y fuera de México.⁹

⁷ Gelpí trabaja el contraste entre el discurso oficialista y defensor de la "alta cultura" de José Vasconcelos, particularmente en *La raza cósmica* (1925) y la posición populista de Novo continuada por Monsiváis, que se centra sobre todo en la valoración de la cultura popular. Gelpí también sugiere un análisis de otros libros totalizantes del siglo XX (*El perfil del hombre y la cultura en México* [1934], de Samuel Ramos y *El laberinto de la soledad* [1950], de Octavio Paz) *vis à vis* el proyecto fragmentario de los cronistas aludidos, que tienen una percepción de la cultura popular como producción espontánea, discontinua e integradora de la *otredad* social, visión que plantea una alternativa a las propuestas más orgánicas elaboradas desde la perspectiva canónica de la historia cultural (Gelpí 202-206).

⁸ Debe recordarse aquí que la crónica de Novo y Monsiváis, como la de Pedro Lemebel en el contexto chileno, deben mucho a la radio, medio en el cual se iniciaron algunos de los exponentes del género. Como medio dirigido a la masa, la radio impone las formas derivadas de la oralidad que se articulan a las tecnologías del discurso letrado en la crónica, manteniendo en ésta el estilo periodístico, rápido, directo y a veces sensacionalista que funciona con las grandes audiencias. (Sobre la relación entre crónica y radio en Salvador Novo, y para una introducción al tema de la relación entre literatura, crónica, tecnología y modernidad, véase Gelpí.)

⁹ Sobre la crónica modernista, véase González Pérez y Ramos. Este último trabaja principalmente la obra de José Martí en relación con la modernidad.

En toda Hispanoamérica, Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, Rubén Darío, Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo, cultivan el género como si se tratara de "laboratorios literarios" (González 73) donde se ponían a prueba estilos e ideas que elaboraban sobre la cualidad de *lo moderno*. El espectáculo que capta la escritura cronística es el de las grandes ciudades que reciben el impacto del cambio de hegemonía a nivel internacional: la progresiva preeminencia de Estados Unidos, que al tiempo que extiende su poder político-económico sobre sus áreas de influencia en América Latina, expande la cultura masificada a todos los niveles de la sociedad civil. La crónica visual (José Guadalupe Posada, José Clemente Orozco, entre otros) complementa a la escrita: caricatura, litografía, grabado, pintura, contribuyen a la estetización de la esfera pública y a la masificación del mensaje cronístico, que se filtra por las fisuras de la cultura letrada, a veces matizándola, a veces erosionando su elitismo, a veces reforzando los mensajes y valores que revelan la inercia de la tradición y las formas de resistencia popular ante los embates de una modernidad transnacionalizada.¹⁰ A partir del fin de la Primera Guerra Mundial, que marcaría el comienzo de la época contemporánea, los productos de la industria cultural contrarrestarán eficazmente la impronta humanística que la cultura europea había diseminado a distintos niveles durante el siglo XIX, continuando la influencia cultural inaugurada con la Conquista. La crónica de las primeras décadas del siglo XX tematiza la acelerada ampliación de la esfera pública y la modificación del concepto de pueblo y de ciudadanía, al tiempo que plantea la progresiva re-localización del escritor —y del intelectual en general— dentro de los fluctuantes límites de la *ciudad letrada*, que existía cada vez más sitiada por la invasión modernizadora.

En su tono "menor" pero siempre incisivo, la escritura cronística cumple una función racionalizadora que acompaña —a veces de manera beligerante— el proyecto de consolidación estatal y los correlativos procesos de institucionalización cultural, al tiempo que revela *otras* formas de sensibilidad colectiva y de comunicación comunitaria que recorren la trama social.¹¹ La función documentalista de la escritura

¹⁰ Véase al respecto el resumen que el propio Monsiváis realiza sobre la obra visual de ilustradores, grabadores, etcétera, y su representatividad dentro de la cultura popular mexicana en "Laughing Through One's Tears. Popular Culture in Mexico".

¹¹ Deleuze y Guattari, al definir las características de una "literatura menor" destacan que en ésta todo es *político* y todo adquiere un valor *colectivo* que produce solidaridad activa en lugar de escepticismo. *Lo social* no es un mero telón de fondo o un encuadre

cronística se afina en la mirada como articuladora de lo real y como mecanismo de verosimilitud. El recorrido visual y la re-presentación literaria confieren sentido a la experiencia comunitaria, jerarquizan sus diversos estratos e instruyen acerca de los valores de una materia social que por su misma variedad y dinamismo puede aparecer como caótica y promiscua. En tanto género fragmentario e itinerante, la crónica urbana reproduce el carácter discontinuo del escenario ciudadano y al mismo tiempo recoge la diversidad social bajo la mirada organizadora del narrador, que documenta, a través de la "retórica de la inmediatez" (Ramos 173), las realidades a las que se enfrenta. Como género híbrido, documental y al mismo tiempo abierto a la subjetivización, la ideologización e incluso la ficcionalización de lo observado, la crónica muestra siempre un exceso, un significado residual donde *lo social* con frecuencia se manifiesta de manera más pura y espontánea que en las formas reguladas de la "alta" literatura. Por lo mismo, la crónica se presta para exponer el otro lado de la épica capitalista: las peripecias minúsculas de la vida diaria, sus paisajes urbanos descompuestos por el crecimiento demográfico acelerado, los tipos humanos aferrados a los legados de la tradición o desgarrados por el impulso vertiginoso del cambio.

Carlos Monsiváis comprende bien la importancia política del género en sus distintas etapas históricas y en sus diferentes modulaciones estético-ideológicas. Entiende la dimensión diacrónica pero también el valor coyuntural de un arte "menor" destinado a mayorías sociales, y sabe que lo que importa es no sólo lo que revela la mirada, sino también la localización de ésta, su oportunidad histórica y sus compro-

apropiado para el texto: el texto está permeado por lo político y se vuelve un instrumento a través del cual se expresan montajes colectivos de enunciación. Asimismo, toda literatura "menor" desterritorializa el lenguaje, articulando lo individual con su entorno político inmediato, de modo que ese carácter "menor" ya no designa literaturas específicas, sino las condiciones revolucionarias que toda literatura puede tener dentro del dominio establecido de *lo literario*. (Véase Deleuze y Guattari, principalmente el capítulo 3, "What is a Minor Literature?") En este sentido, como Ramos ha indicado con respecto a la crónica: "La crónica es un tipo de *literatura menor*, forma fragmentaria y derivada, pero fundamental para el campo literario finisecular. Como forma menor, genéricamente imprecisa, posibilita el procesamiento de zonas de la emergente cotidianidad hasta el momento excluidas de los modos más estables de la representación literaria (o artística). Pero, en abstracto, no es posible postular el signo político de 'lo menor'. [...] en el caso de la crónica la misma indisciplina y flexibilidad formal del género bien podía ser un dispositivo disciplinario, una puesta en orden de la cotidianidad aún 'inclasificada' por las formas instituidas" (140, cursivas en el original).

misos tanto con el gran público como con los procesos sociales que encuadran y potencian el trabajo cronístico. En este sentido, la escritura de Monsiváis representa de manera clara y explícita las tradiciones y experiencias sociales que comprometen el campo de la izquierda intelectual que se rearticula en México en el ambiente intelectual transnacionalizado del 68 (elaborado, por ejemplo, en algunas de sus aristas, en *Días de guardar* (1971) referido a los sucesos de Tlatelolco).¹² Monsiváis reconoce la importancia de la revulsión ideológica de esos años, que considera un hito en la historia social y cultural de América Latina, y en los cuales él mismo participa desde sus programas radiofónicos y artículos periodísticos.¹³ Se refiere en estos términos a la función que adquieren en ese contexto los medios de comunicación masiva y algunas de sus formas específicas (el periodismo crítico, la crónica):

El movimiento estudiantil de 1968 —dice en *A ustedes les consta—* remueve o reagrupa a la célebre entelequia, la *opinión pública*, hasta entonces fetiche liberal o confluencia de rumores y rencores, impotencias y moralismo” (68, cursivas en el original). [...] El apogeo de la desinformación dirigida culmina drásticamente en 1968 (70).

Monsiváis capta claramente, a la vez, que su propio proyecto está situado en una coyuntura social marcada por la omnipresencia del mercado y de la masa que protagoniza las historias menores que dialogan con la modernidad y con la institucionalidad político-econó-

¹² Véase, respecto a este punto, los comentarios de Jean Franco sobre la Revolución cultural de 1968, particularmente la masacre de Tlatelolco, acaecida el 2 de octubre de ese año en la plaza de las Tres Culturas, en la ciudad de México (195-200). El libro de Monsiváis referido a estos hechos, *Entrada libre*, se publica también en 1971, el mismo año que *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska, libro “sentimental” que Monsiváis califica de “obra maestra del periodismo participatorio” y que, según él indica, “desde el instante de su publicación se convirtió en *hecho político*” (*Entrada libre* 359, cursivas en el original). (Sobre las relaciones de Monsiváis con los sucesos y el espíritu de época del 68 véase Volpi.)

¹³ Carlos Monsiváis escribe desde muy joven en los más importantes periódicos y revistas de México y colabora en programas radiofónicos. Debe así gran parte de su formación y de su visibilidad a la transmisión oral y a las notas en las que documenta aspectos de la cultura ciudadana, entrevista a personajes de la política o la cultura nacionales, o comenta eventos significativos para informar y entretener al gran público. Esta práctica favorece su posicionalidad variable dentro de los límites de la ciudad letrada, en distintos registros y niveles. En 1977 recibió el Premio Nacional de Periodismo.

mica de México y que, en ese contexto, las tecnologías de la comunicación tienen un papel fundamental que desempeñar, a la vez cultural y político.¹⁴ Por eso el prólogo de *A ustedes les consta* (titulado, característicamente, "Y yo preguntaba y anotaba y el caudillo no se dio por enterado") entiende que estas formas "menores" y masificadas de literatura entablan un diálogo simbólico y desigual con el poder político, diálogo que demuestra la necesidad de redefinir las estrategias comunicativas y la función del escritor de cara a los desafíos de cada época. Es significativo que el prólogo termine planteando programáticamente la misión del intelectual público, y haciendo un llamado particular a aquellos que trabajan abocados tanto a la tarea periodística en general como a la crónica ensayística en particular:

Una encomienda inaplazable de crónica y reportaje: dar voz a los sectores tradicionalmente proscritos y silenciados, las minorías y mayorías de toda índole que no encuentran cabida o representatividad en los medios masivos. Ya no se trata únicamente de darle voz a los grupos indígenas, a los indocumentados, desempleados, subempleados, organizadores de sindicatos independientes, jornaleros agrícolas, campesinos sin tierras, feministas, homosexuales, enfermos mentales, analfabetas. Se trata de darles voz a marginados y desposeídos, oponiéndose y destruyendo la idea de la noticia como mercancía, negándose a la asimilación y recuperación ideológica de la clase dominante, cuestionando los prejuicios y las limitaciones sectarias y machistas de la izquierda militante y la izquierda declarativa, precisando los elementos recuperables y combativos de la cultura popular, captando la tarea periodística como un todo donde, digamos, la grabadora sólo juega un papel subordinado. De modo especial, registrar y darle voz e imagen a este país nuevo que, informe y caóticamente, va creciendo entre las ruinas del desperdicio burgués y la expansión capitalista, significa partir de un

¹⁴ La reflexión de Monsiváis está informada por la concepción habermasiana de esfera pública y la conciencia de que la consolidación de la misma, a partir de las últimas décadas del siglo XIX, y su rearticulación a finales de los años sesenta, va acompañada por modificaciones sustanciales en el nivel comunicativo y en el de la formalización literaria. Como es sabido, Habermas trabaja sobre todo la relación entre el periodismo liberal y el periodismo "comercial" que surge con la ampliación de mercados y el avance de la sociedad de consumo. Muchos de los términos que plantean los estudios de Habermas son pertinentes para la relación entre esfera privada/esfera pública que la crónica monsvaisiana trabaja en profundidad.

análisis de clase o, por lo menos, de una defensa clara y persistente de los derechos civiles (*A ustedes les consta* 76).

Monsiváis define así su propia localización en los debates y conflictos de la época: una centralidad que desde entonces lo define como un punto de referencia insoslayable en la interpretación de lo social y en la valoración de la cultura como espacio de luchas reales y simbólicas. La apuesta monsvaisiana —por un intelectual público independiente, por un análisis cultural materialista, por la sociedad civil, por la emancipación del subalterno, por la democratización de los bienes simbólicos, por la reivindicación del saber popular, por el escritor y la literatura como mediaciones imprescindibles para la integración social y para la creación tanto de consenso como de disenso político— es, obviamente, anterior al fin de la Guerra Fría, y revela una concepción todavía setentista de las interacciones entre literatura y política, Estado y ciudadanía, intelectual y masa, que irá variando en las décadas siguientes a medida que las nociones mismas de experiencia social y acción política impulsan la modificación de paradigmas conceptuales.

En todo caso, lo que cabe mencionar en este apartado dedicado a las genealogías en las que se apoya la obra de Carlos Monsiváis, es que el trabajo cronístico que lo precede brinda las bases no sólo de una praxis escrituraria “menor” alternativa a los legados de la “alta” literatura nacional, sino también de una teorización que permite entenderla como parte de un proceso de resignificación cultural y social que alcanza todos los niveles de la vida civil. Al registrar y conectar así, en distintos grados y medidas, los avatares del cambio político o social, los textos de Monsiváis activan y reformulan la tradición. Para ilustrar este proceso y poner en funcionamiento la máquina genealógica en la que se inscribe la obra monsvaisiana podría mencionarse, por ejemplo, *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza* (1987), libro centrado en las movilizaciones y transformaciones sociales que emergen de la tragedia colectiva que tuvo lugar dos años antes en la ciudad de México. Este libro puede ser entendido, en términos generales, como una *intervención* que ordena desde el discurso el caos de la urbe, registrando el reacomodo de una comunidad atravesada por la desolación que sigue a los sismos de 1985 y que recurre a sus más ocultas reservas morales y civiles para reconstruir sus espacios reales y simbólicos. Al mismo tiempo es útil recordar, en este punto, que la crónica sobre el terremoto tiene antecedentes obvios que no

se pueden desconocer: el primero, "Crónica color de *bitter*" de Manuel Gutiérrez Nájera, escrita a propósito del sismo de México de 1882, como diálogo en segunda persona entre el narrador y su amante, que habría perdido el conocimiento por el susto que le produjera el temblor de tierra. Subjetivizado, erotizado casi, el discurso cronístico de Gutiérrez Nájera toma el terremoto como pre-texto para un relato en el que el valor documental cede ante el lirismo narrativo.

La otra crónica del modernismo que funciona como antecedente de los textos que componen *Entrada libre* es la de José Martí, "El terremoto de Charleston", referida a la catástrofe de 1886. Entre el tono intimista y banalizante de Gutiérrez Nájera y el estilo mucho más solemne e ideológicamente motivado de Martí hay un abismo. El escritor cubano se preocupa sobre todo por relevar las repercusiones sociales del terremoto y las reacciones de los individuos que se movilizan en las misiones de rescate y reconstrucción de la ciudad. Martí hace énfasis en el papel de los negros, que sostuvieron con su entereza y con la música de sus *spirituals* y oraciones los esfuerzos de recuperación colectiva, reflexionando sobre las tensiones entre naturaleza y cultura, adversidad y progreso. La estetización de la esfera pública a que se ha referido Julio Ramos al hablar de las crónicas de Martí toma en estos dos textos muy distinto sentido, por la divergente localización del narrador y el proyecto general en el que esas páginas se inscriben. Pero de todos modos, es indudable que ambos textos comparten una misma concepción de *la catástrofe* como el catalizador que dispara una cadena de acciones y reacciones que permiten reacomodos positivos y, a veces, el retorno a sentimientos primarios que la fragmentación y el atiborramiento de la modernidad habían logrado sepultar.¹⁵ En Martí, la población desplazada de sus casas por el temblor de tierra se refugia en los bosques, en una huida de los peligros de la modernidad hacia la seguridad de la naturaleza. Allí, entre los árboles, los negros cantan en coro, en un ritual de comunión y esperanza que restablece ritualmente valores y ceremonias comunitarias que

¹⁵ Como Ramos indica, "A lo largo del siglo XIX (por lo menos) la catástrofe es *lo otro* por excelencia de la racionalidad. En su extremo, condensa el peligro del "caos revolucionario" (119). Ramos hace dialogar las crónicas martianas "El terremoto de Charleston" e "Inundaciones de Johnstown" con otra crónica de Sarmiento, "Los temblores de Chile" referidos a los sismos de 1851 en ese país. En todos estos textos, la ciudad aparece como el campo de significaciones *par excellence*, lo cual explica los desplazamientos de las crónicas del nivel descriptivo del desastre social, al analítico, en una voluntad de potenciar el fenómeno cargándolo de significados alegorizantes (118-20).

fueron abortados por la razón moderna (Ramos 120). En Monsiváis la forma que asume la restitución ciudadana es similar a la que se plantea en el texto martiano, aunque adquiere tonos menos míticos y apunta a una dinámica que compromete a toda la sociedad civil que responde activa y creativamente para contrarrestar la incapacidad de las instituciones estatales.¹⁶ La catástrofe indica entonces, alegóricamente, un momento de iluminación: un punto clave en el proceso de crisis de hegemonía de los sectores dominantes y vuelta a los orígenes de la solidaridad comunitaria, que es readaptada ahora a una realidad social marcada a fuego por los efectos salvajes de la modernidad. La catástrofe abre la posibilidad de un nuevo nacimiento de la conciencia pública que demuestra y reivindica la fuerza de *lo social* por encima de las insuficientes estructuras de la institucionalidad política. *Entrada libre* registra, así, los cambios políticos que anuncian el vaciamiento del Estado y el descaecimiento de la política partidista y de las plataformas de la izquierda en numerosos países de América Latina, dejando abierta solamente la esperanza de que sean los movimientos sociales los que impulsen el cambio en distintos niveles y contextos sociales. Aquellos sujetos marginados a los que la crónica debía dar voz aludidos al final del prólogo de *A ustedes les consta* hablan aquí a través de sus propias acciones. Asimismo, la vivencia colectiva desarticulada y fragmentaria que registrará ocho años después la escritura mucho más gozosa e irreverente de *Los rituales del caos* se representa aquí en una dimensión distinta: como la regularidad oculta de una comunidad que guarda en la memoria colectiva estrategias capaces de restablecer un orden por lo menos funcional y provisorio en medio de la catástrofe social. En todo caso, el pueblo es un sujeto colectivo cuya expresividad prolifera a todos los niveles, otorgando textura política y simbólica a lo social. Los textos de Monsiváis se tejen, entonces, en una intertextualidad mucho más estrecha y consistente que la que se revela en la primera mirada. Se legitiman, también, por la inmediatez de la experiencia. Si el texto de Martí pudo ser acusado de plagio (ya que el escritor cubano se apropia del relato periodístico de un suceso —el terremoto— que él no presencié, reclamando sin embargo para su crónica un carácter testimonial, véase Geraldí) las páginas de Monsiváis se apoyan en la vivencia compartida y en la ac-

¹⁶ En *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988) Elena Poniatowska pluraliza la reacción de la masa ante el desastre ciudadano en una lectura del terremoto siempre considerada como complementaria de la de Monsiváis.

ción directa que él mismo desplegara durante y después del terremoto. O sea, nuevamente, la escritura de Monsiváis se entreteje con la autobiografía.

De la crónica mexicana del siglo XX, Monsiváis rescata la figura paradigmática de su antecesor Salvador Novo (1904-1974), el "Quevedo tardío" de la cultura mexicana que, sobre todo en las primeras décadas de producción, compone su propia imagen como una desafiante respuesta a la ciudad burguesa y sus valores.¹⁷ En efecto, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro* (2000) constituye, a su vez, una recuperación militante de la figura del escritor que durante toda su vida agitara a la sociedad mexicana con un *performance* excéntrico y provocador que abarcaba, pero también en mucho superaba, el campo de la literatura. Novo es "leído" por Monsiváis sobre todo a partir de su representatividad *against the grain*: la obra y la persona del *dandy* apuntan a la ingobernabilidad de las pasiones que la institucionalidad burguesa había aplastado bajo el peso de un nacionalismo cultural homogeneizante y restrictivo.¹⁸ En su libro *Ensayos* (1925), en *En defensa de lo usado* (1938), pero sobre todo en *Nueva grandeza mexicana* (1946), es obvia la intención de reescribir la historia nacional desde una subjetividad alternativa que comienza por fraccionarla en mil pedazos rompiendo así su supuesta unicidad centralista y homogeneizante, instalando en su lugar el *collage* de lo social como un proyecto donde adquiere preeminencia el minimalismo de lo cotidiano, la presencia

¹⁷ "Novo hizo del registro de su estado de ánimo el índice del avance social, y de la descripción de su tedio un catálogo implícito de anacronismo ('lo que me aburre no es moderno')" ("De la santa doctrina" 770).

¹⁸ En general la crítica se ha referido a los aspectos conservadores que se manifiestan en la obra de Novo, que el mismo Monsiváis reconoce, particularmente sus críticas al socialismo y su fe en el progresismo industrialista posrevolucionario, seguidas por un proceso de institucionalización, podría decirse, de su pensamiento social. Como es sabido, Novo apoya al gobierno de Díaz Ordaz, que lo nombra en 1965 Cronista de la ciudad de México oficializando su práctica y cooptando, quizá, buena parte de su potencial contracultural. Monsiváis se refiere, por ejemplo en su prólogo a la segunda edición de la *Nueva grandeza mexicana*, a la fe que Novo deposita en el Estado desarrollista mexicano. Éste sería, entonces, un buen punto de partida para una crítica del carácter populista del género cronístico, de su ubicuidad política y de su variable valencia ideológica. Intentando una correspondencia entre estilo e ideología, Gelpí anota que la coherencia armoniosa que confiere Novo a sus estampas urbanas desaparece casi en el fragmentarismo de Monsiváis, donde el espacio público integra mucho más las zonas conflictivas y contradictorias de la modernidad, comprometiendo la coherencia de la representación ciudadana (Gelpí 213).

del cuerpo y la seducción de lo popular.¹⁹ Salvador Novo sigue, como Monsiváis observa, la enseñanza de André Gide, maestro de los Contemporáneos: "No hay que exponer nunca *ideas*, a no ser bajo la forma de temperamentos y caracteres" ("De la santa doctrina" 767). A diferencia de los modernistas, el objetivo de la crónica de Novo no es el pensamiento trascendente o el lucimiento estético, sino la representación de lo frívolo, banal e "insignificante":

Novo no se propone textos programadamente literarios, joyas prosódicas cuya exacta dimensión sólo proviene de lecturas en voz alta; él le da al artículo o al pequeño ensayo un ritmo distinto, ya no derivado del lenguaje poético "profesional" ni de las aspiraciones del "logro acústico", el ritmo de un pensamiento moderno que combina información, erudición, inteligencia, experimentación prosística, cultura clásica, vida cotidiana, actualidad tecnológica, Siglo de Oro y *The New Yorker*, Wilde y el *gossip* de la vida citadina, Quevedo y la nueva poesía anglosajona. El elemento unificador es la ironía, la distancia intelectual y anímica entre el tema y el escritor, que solicita la correspondiente mala fe del lector ("De la santa doctrina" 766).

Entre las dos figuras —la de Novo y la de su biógrafo— hay no sólo una vinculación que podríamos llamar intercronística, sino también —y a pesar de diferencias ideológicas entre ambos escritores— una complicidad epocal, de experiencias culturales, luchas identitarias e intereses intelectuales que facilita y explica la relación empática que recorre el libro en que Monsiváis rinde homenaje a su antecesor. La obra de ambos autores converge, en muchos puntos, y se complementa, en otros, de manera notoria. Salvador Novo, el *contemporáneo*, pasaría a la historia como uno de los más conspicuos testimonialistas de las contradicciones y conflictos que acompañan la consolidación de la burguesía mexicana y también el proyecto de institucionalización de la Revolución, a partir de la época de Cárdenas. El carácter de intelectual progresivamente "orgánico" que se reconoce en Novo impacta, sin duda, el contenido y estilo de sus propios textos, pero no mini-

¹⁹ La percepción de Novo sobre el problema originalidad/copia, individualidad/uniformización en la cultura latinoamericana es importante, ya que lo señala como antecedente de muchas reflexiones que se hicieron con posterioridad en este sentido, en un intento por reivindicar la estética de la apropiación y el reciclaje y abordar el tema de la "angustia de las influencias" que atraviesa toda la historia cultural de las periféricas culturas latinoamericanas.

miza su capacidad descriptiva y sus aportes al des-encubrimiento de las convenciones y usos de la sociedad de la época. Por su lado, la obra de Monsiváis ofrecería el documento más irónico e incisivo del atiborrado proceso de transformaciones que caracteriza a los sectores populares activados por el incremento de la cultura de masas que va invadiendo los espacios urbanos durante el largo lapso de gobierno priista y en sus etapas de declive político. Monsiváis encuentra ya abiertos y abonados los surcos por los que transitó Salvador Novo. Su tarea es ahora registrar los efectos de la modernidad "salvaje" y de su crisis sobre la sociedad tradicional, los cambios a veces extremos que ésta registra, sus resistencias y negociaciones. A través de su aporte a la canonización de la figura de Salvador Novo, Monsiváis alimenta, consolida y define, por contraste o por contigüidad, su propia genealogía.

En el año 2002, un nuevo libro de Monsiváis se suma a la lista de trabajos en los que este autor lee la historia cultural en la que él mismo se inscribe. *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina* (Premio Anagrama de Ensayo, 2000), analiza aspectos del patrimonio cultural del continente que los estudios culturales ya venían trabajando en todas sus vertientes. Entre los temas que permiten enfocar a la totalidad latinoamericana como *unidad en la diversidad* se cuentan: el descaecimiento de identidades fijas, gestionadas desde las instituciones oficiales y su reemplazo por formas fluidas de conocimiento y reconocimiento social, las corrientes migratorias que modifican constantemente las subjetividades y los imaginarios colectivos, la influencia de la cultura visual y de los mitos hollywoodenses sobre las poblaciones latinoamericanas, la mezcla y aleaciones que resultan de los acelerados procesos de urbanización y mercantilización cultural, la impronta introducida por el pensamiento feminista, los irresueltos problemas de marginalidad y desigualdad social, la utopía democrática, la búsqueda de trascendencia a través de la religión, la ideología del heroísmo. La importancia cultural que el libro ofrece combina fragmentarismo y diacronía; por eso, a pesar de su composición discontinua, *Aires de familia* puede ser leído como una historia alternativa de la cultura latinoamericana a partir de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, el libro persigue, más que destacar aspectos significativos que engloban en tiempos modernos a la cultura popular y a la de élite, un objetivo más concreto: verificar que se ha cumplido para todo el continente, y principalmente para México, el destino de la globalización cultural que Monsiváis lee en términos de democratización del consumo simbólico.

Entre la conocida frase de Alfonso Reyes que encabeza el volumen: "Hemos llegado tarde al banquete de la civilización occidental" (*Aires de familia* 11), la verificación que orienta las reflexiones del libro: "Los latinoamericanos son parte ya del proceso internacional" (12) y la humorística cita de José Lezama Lima que cierra el largo ensayo: "El gozo del ciempiés es la encrucijada" (254) corre un siglo dificultoso, marcado por el autoritarismo político, el despojamiento económico, la falta de alternativas emancipatorias y, más globalmente, por el desencanto que ha dejado la modernidad en las sociedades periféricas de América Latina. Pero Monsiváis hace un balance positivo, pluralista y ecléctico, al verificar los desmontajes que, desde el horizonte de la posmodernidad, se perciben en el panorama amplio de la cultura. Nada sobra en su análisis: ni el reconocimiento a las contribuciones del feminismo, ni las obligadas condenas al neoliberalismo, a la economía de mercado, al fin de las utopías, ni el análisis de las "migraciones culturales" que transforman los imaginarios colectivos bajo el efecto de los productos transnacionalizados. Quizá, sin embargo, algo falta: una politización más orgánica y rigurosa de los procesos analizados, de su costo social, y de las perspectivas reales o ilusorias que se abren al "gozo del ciempiés".

A su vez, otros textos más plurales, menos explícitamente afincados en un hecho preciso, entregan la instantánea de una comunidad que expresa sus características y predilecciones en las conductas cotidianas. Las crónicas recogidas en *Escenas de pudor y liviandad* (1981), por ejemplo, funcionan como una *summa* descriptiva y humorística de hechos y personajes que remiten a peripecias mínimas relacionadas con el erotismo, el entretenimiento y los espacios ciudadanos en que se desarrollan ("el Salón México", los *dancing clubs*, "el hoyo fonqui o punk", los teatros, concursos de belleza, etcétera). A la vez, esos textos recuperan rasgos estético-ideológicos que introducen a diversos aspectos de la subjetividad colectiva (el machismo, el nacionalismo, la cursilería, la nostalgia), o evocan y celebran a figuras icónicas de la cultura popular mexicana (Cantinflas, María Félix o Dolores del Río). Otros libros se adentran, desde diversos ángulos, en la historia de la cultura nacional que el autor revela y reinterpreta en textos como *Amor perdido* (1977) y en los que se refieren a la propia tradición de la crónica, arriba mencionados.²⁰ Con una "promiscuidad textual" (Gelpí 215) irreverente y divertida, el li-

²⁰ Para una visión general de la obra de Monsiváis, véase Egan.

bro alterna registros y motivos mostrando la cultura como un repositorio de mínimas historias, mitos, deseos y prácticas sociales que convergen a veces con la alta cultura, y a veces se separan de ella evidenciando la existencia de subjetividades colectivas alternativas e hibridaciones reales y simbólicas que comprometen definitivamente la idea de la existencia de un imaginario nacional unificado y homogéneo.

Un buen número de publicaciones de Monsiváis explora, a su vez, la pintura mexicana, el cine nacional, la música popular, el género epistolar, etcétera. También textos de más difícil clasificación, como *Nuevo catecismo para indios remisos* (1980), fabulan la intersección entre universalismo y particularismo al articular el discurso bíblico con el anecdotismo de una comunidad que asimila el dogma y la práctica catequizadora a partir de sus propios modelos interpretativos y su específica circunstancia cultural. Ninguna de estas prácticas escriturarias ignora las interconexiones complejas que unen las esferas públicas y privadas, por las cuales circulan sujetos que negocian su intimidad, su tiempo libre, sus rasgos identitarios y sus expectativas de realización y de reconocimiento social con los discursos dominantes: el de la modernización liberal, el de la religión, el del consumo, el del nacionalismo. Chisme –oralidad, en todas sus formas– voyeurismo, turismo ciudadano y testimonialismo alimentan la escritura dispar, ubicua, folletinesca, de Carlos Monsiváis, y entregan al lector instantáneas a la vez elaboradas e informales de la intrahistoria moderna y posmoderna de América Latina.

Cultura, estructura de sentimientos, imagen e identidad globalizadas: Raymond Williams, Félix Guattari y Carlos Monsiváis

El denominador común que recorre la obra de Carlos Monsiváis es, entonces, la resignificación de lo social. Para lograr este objetivo, el autor potencia al pueblo como repositorio de fuerzas renovadoras y democratizantes, observando los hábitos a partir de los cuales la ciudadanía logra contrarrestar los discursos oficiales y las tradiciones inertes que se transmiten como parte del legado nacionalista. La variada obra de Monsiváis entrega, así, un friso móvil y elocuente de la urbe contemporánea, como quien construye una antropología cultural ya no de sociedades extinguidas, sino de realidades inmediatas y en pleno desarrollo, de comunidades en las que un *modus vivendi* provinciano y conservador se combina con los impactos más intensos de

la cultura de masas, el neoliberalismo y la globalización.²¹ Los textos, sobre todo cronísticos, de Monsiváis no sólo *irrumpen* en la escena escrituraria de las últimas décadas con una fuerza y con un perfil propio e inusitado, sino que también *interrumpen* el fluir más o menos convencional de la cultura nacional con el humor e ironía de quien conoce desde adentro y desde siempre su material de estudio. Entendiendo la escritura, entonces, ya no sólo como práctica que intersecta diversas vertientes de la cultura urbana, sino como *intervención* en la factura misma de lo social y en las implementaciones del poder en el nivel de lo simbólico, el trabajo cronístico de Monsiváis logra sentar las bases para realizar, a partir de la cultura, una crítica de la modernidad en América Latina.

Sin embargo, no todo son recursos compositivos o estrategias representacionales que refieren, de una manera u otra, a las *poéticas del margen* que han sido reivindicadas como características de la literatura posmoderna. El trabajo crítico de Monsiváis resulta también —o fundamentalmente— de diálogos implícitos o abiertos con teorizaciones que cubren una amplia gama de registros, y pertenecen a diversos contextos culturales, particularmente en temas vinculados al tratamiento de la cultura popular, la construcción de subjetividades, la oralidad y la cultura de masas. En los textos de Monsiváis se perciben huellas del voyeurismo benjaminiano, escenarios que despliegan una bajtiniana proliferación signica y simbólica, diseños que parecen realizados para ilustrar las nociones de campo intelectual de Pierre Bourdieu, las ideas sobre narrativización y ficcionalización de la historia de Hayden White, la pasión por la expresividad popular y sus leyes profundas, tal como se presentan en las teorías de Raymond Williams y Michel de Certeau. Sus escritos asumen muchas veces de manera directa sus deudas con los conceptos de hibridez, heterogeneidad, transculturación, medios y mediación comunicativa, que atraviesan los debates culturales de las últimas décadas. Complementan, asimismo, los trabajos sobre violencia, imaginarios juveniles, música y migración que los practicantes de estudios culturales están llevando a cabo sobre todo a partir de los años ochenta tanto en México como fuera de él. Sus textos se nutren de la fascinación por “la imaginación melodramática” que estudia Peter Brooks, y dialoga entre líneas con las polémicas

²¹ El mismo autor se ha ocupado de la ciudad de México en su historia culta y popular, mostrando la formación y cambio registrado en la época colonial y en la *República de las letras* hasta la actualidad. Véase, por ejemplo, su “Enlightened Neighborhood. Mexico City as a Cultural Center”.

cas sobre nación, modernidad y colonialismo que han atravesado los espacios académicos de las dos Américas en las últimas décadas.

Vincular la obra de Monsiváis a algunas de las más importantes exploraciones teóricas sobre cultura del siglo XX no disminuye entonces, de ninguna manera, la originalidad de su crítica. Permite, más bien, relativizar saludablemente el supuesto carácter empirista e intuitivo de una obra que, a no dudarlo, se beneficia de la inmediatez y del carácter fluido e inacabado de su objeto de análisis. Una primera observación de la obra del crítico mexicano demuestra, en efecto, que en sus textos el autor revela y expone la experiencia social con una metodología deliberada y cuidadosa, que en sí misma es todo un alegato contra la sistematicidad cuantificadora y el afán regulador y oracular de las ciencias sociales.²² En su método y en sus objetivos, tanto como en el proceso de reconocimiento del material al que se aplica la representación y la interpretación cultural, la obra de Monsiváis no sólo dialoga —en general implícitamente— con algunos de los más sugerentes filósofos de la cultura contemporánea, sino también con ideólogos de la cuestión nacional, la modernidad, el occidentalismo, la cultura de masas y la globalización.

Su identificación de y con los *saberes locales*, los ritos de iniciación y de supervivencia cultural, las ceremonias del poder y la ciudadanía y el *performance* desplegado por las múltiples resistencias sociales que contrarrestan a la cultura oficial, se apoya, en efecto, no sólo en una especial sensibilidad para descubrir y analizar *lo social* en sus formas más directas y espontáneas, en instancias aún previas a su organización institucional. Es también tributaria de una línea de pensamiento que pasa por la historia de las mentalidades, la genealogía cultural, el diseño de campos intelectuales y la recuperación de la cultura popular y de masas como espacios de proliferación creativa y alternatividad político-ideológica.

En este sentido, es útil recordar también que en múltiples aspectos la obra de Monsiváis se adelanta a algunas de esas teorizaciones, o se despliega al mismo tiempo que ellas en su propio registro escritura-

²² Gelpí ha notado de qué modo la voz narrativa va asumiendo irónicamente distintos lugares e identificaciones profesionales para definir su lugar con respecto al objeto/sujeto representado. Dice Gelpí, por ejemplo, refiriéndose a *Días de guardar*: "Con el objeto de evitar una relación marcada por la distancia extrema de la masa, el sujeto de Monsiváis desarrolla una serie de 'identidades' que revelan una postura irónica. Se convierte en el 'Sociólogo Instantáneo', el 'Psicólogo Pop', el 'Teórico Improvisado' y el 'Teórico Inmediato'" (Gelpí 214. T. E.).

rio, como si se tratara de un curso paralelo, que sin intersectar abiertamente con los rumbos teóricos provenientes de diversos contextos en materia de análisis y teoría cultural, corre equidistante y en la misma dirección de esas propuestas teóricas.²³

Para empezar, habría que constatar que la noción misma de cultura que atraviesa la obra de Monsiváis se venía elaborando desde el comienzo de la segunda mitad del siglo XX. Muchas de las propuestas teóricas que surgen a fines de los años cincuenta y durante la década siguiente con respecto a la interpretación de la cultura como campo político-ideológico cristalizarían en los años setenta, cuando los proyectos de izquierda a nivel continental van tocando su límite y buscando nuevas formas de supervivencia social. En efecto, el desmantelamiento de movimientos de liberación nacional, las disidencias radicales en el seno del pensamiento marxista y de sus programas de implementación político-social, así como las dictaduras que recorren el mapa continental, movilizan en el plano teórico conceptos y matrices interpretativas: las nociones de cultura nacional, sujeto nacional-popular, hegemonía, sociedad civil, ciudadanía, territorialidad, identidad, intelectualidad y "alta" cultura registran la modificación de los parámetros que habían inspirado el ideario surgido en torno a la Revolución cubana y el pensamiento "de réplica" que había germinado en los demás países latinoamericanos.²⁴

Ya desde libros pioneros en el campo de la crítica cultural, como *The Uses of Literacy* (1957), de Richard Hoggart, y *Culture and Society: 1780-1950* (1958), de Raymond Williams, la cultura empieza a ser interrogada como un conjunto de artefactos, rituales y procesos en constante desenvolvimiento y no ya como el legado de instituciones,

²³ Resulta interesante notar que la mayor parte de los estudios existentes sobre la obra de Carlos Monsiváis elude de manera sistemática la aproximación de sus textos a modelos teóricos o críticos no mexicanos, limitándose a describir, glosar o comentar, en general elogiosamente, la producción de ese autor. Esto quizá responda a un intento por salvaguardar la especificidad, el localismo y el carácter antiolemne, de *literatura "menor"*, que caracteriza sobre todo la producción cronística de Monsiváis, de raigambre primordialmente periodística y testimonialista. Para apoyar su propia reticencia antiteórica, Linda Egan cita, por ejemplo, comentarios de Christopher Domínguez (cit. en Egan xxv) acerca de trabajos sobre literatura mexicana realizados desde otros contextos culturales. Egan, sin embargo, se beneficia al mencionar *in passim* algunos de los alcances teóricos que sugiere la obra de Monsiváis, los cuales, sin embargo, no llega a desarrollar con amplitud (Egan xxv).

²⁴ Véase al respecto Carr, que hace un análisis histórico del desarrollo del pensamiento mexicano de izquierda y sus transformaciones.

valores y productos simbólicos que se transmiten de manera inerte, de generación en generación, atravesando indistintamente los diversos estratos que constituyen a la sociedad en su conjunto.²⁵ En *The Long Revolution* (1961) Williams contrapone la riqueza y complejidad de la experiencia social a lo que llama "las lenguas oficiales de la modernidad". El silenciamiento de voces, de formas de sensibilidad, expectativas, emociones, etcétera, que no encuentran cabida en los discursos hegemónicos, no conduce solamente a la ausencia o borramiento de subjetividades que pasarían a existir sumergidas en el inconsciente colectivo (que, según Williams, ha sido mitificado por la cultura burguesa). Ese "silencio marcado" sirve más bien de indicador de formas de experiencia social que aunque hayan sido invisibilizadas y extraídas de la conciencia colectiva, sobreviven en niveles que deben ser recuperados por el análisis cultural. Estas vivencias y conductas populares alternativas a las dominantes apuntan a lo que Williams llama "conciencia práctica": el nivel que recoge la experiencia *vivida* de sujetos que se expresan cotidianamente a través de sentimientos, pensamientos y acciones que circulan de manera embrionaria en *lo social* antes de adquirir su forma articulada e institucionalizada en *la sociedad*.²⁶

A no dudarlo, estos planteamientos se apoyan en un concepto de sujeto social que ha venido sufriendo, notoriamente desde el siglo XIX, hondas transformaciones. A partir de las concepciones románticas de lo popular, pasando por las reformulaciones anarquistas del ideologema de *masa* al de *pueblo* y, de allí, a través del marxismo, a los conceptos de clase social y de proletariado, se ha ido atravesando una

²⁵ Es útil recordar que estas instancias fundacionales de los estudios culturales están guiadas por la voluntad de conectar los estudios literarios con un público que existe en las afueras de la institucionalidad cultural dominante, principalmente de la universidad. Es el caso de Hoggart, por ejemplo, que analiza la cultura de la clase trabajadora antes de la guerra, estudiando la influencia de la música, los periódicos, folletines, deportes, etcétera, en la construcción de subjetividades populares. El enfoque incorpora el análisis del lenguaje, la violencia, los roles de género, etcétera, como parte del acervo simbólico de la sociedad inglesa, y como prácticas concretas y fluidas de desenvolvimiento colectivo.

²⁶ "La conciencia práctica es casi siempre distinta de la conciencia oficial [...], dado que la conciencia práctica es lo que se está viviendo de hecho, y no sólo lo que se piensa que se está viviendo. Sin embargo, la alternativa real a las formas fijas recibidas y producidas no es el silencio: no la ausencia, el inconsciente, que la cultura burguesa ha mitificado. Es una suerte de sentimiento y pensamiento que es, de hecho, social y material, pero en una fase embrionaria antes de que pueda volverse un intercambio completamente articulado y definido" (Williams, *The Long Revolution* 131).

sucesión de estadios de elaboración político-filosófica que nutren el concepto de lo que hoy en día se entiende como *cultura popular*. Esta categoría supone ya no sólo una *ética*, sino asimismo una *pragmática* y una *estética* de lo social.²⁷ Desde el materialismo cultural que la crítica de Williams define claramente, la cultura de élite queda acotada al restringido dominio de una clase que, apoyada en los mecanismos de poder dominantes, controla los procesos de representación, divulgación e institucionalización cultural. Queda asimismo deslegitimada toda estrategia de universalización de los valores que tradicionalmente se adjudicaron a los discursos hegemónicos, que el liberalismo propone identificar con la totalidad de la *cultura nacional*. Esta categoría, que durante mucho tiempo encubrió en su supuesta cualidad homogeneizante y totalizadora la diversidad de producciones simbólicas que coexisten en toda sociedad, ha perdido vigencia: en su lugar surge más bien una complejidad de sistemas que coexisten, como Cornejo Polar enseñara, en una contradictoriedad no dialéctica, sino constantemente conflictiva, que deja al descubierto el carácter contestatario y antagónico de muchas de las manifestaciones no dominantes, que existen guiadas por diversas y encontradas agendas.²⁸

La crítica del capitalismo industrial y de la industria cultural que ha ocupado el primer plano de la crítica cultural desde los años sesenta supone una elaboración amplia y rigurosa del concepto de *sujeto nacional-popular* y de sus prácticas concretas tanto en el plano de los intercambios político-sociales como en el de las apropiaciones simbólicas (estéticas, axiológicas, etcétera) que lo sustentan. Con la incorporación del concepto althusseriano de ideología y el gramsciano de hegemonía, las reformulaciones teóricas que permiten reenfocar los dominios de la cotidianidad, las nociones de entretenimiento, intimidad, sensibilidad y experiencia social, consolidan la idea de que la cultura es, primariamente, un espacio de lucha por el poder representacional, y un espacio de negociaciones ideológicas en las que se interrelacionan conflictivamente las formas culturales dominantes, arcaicas, residuales y emergentes que, según Williams, constituyen los imaginarios de cada época y de cada comunidad.

²⁷ Sobre la evolución del concepto de pueblo y las instancias fundamentales de ese proceso (J. Le Goff, M. Bajtín, C. Ginzburg, E. P. Thompson, R. Williams, P. Bourdieu, etcétera), véase Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones* (3-49 y 83-112).

²⁸ Para un recorrido crítico de estos procesos conceptuales a partir de la Escuela de Frankfurt véase Martín-Barbero, "Industria cultural: capitalismo y legitimación", *De los medios a las mediaciones* (51-82).

De acuerdo a las coordenadas que se han venido delineando, la operación de pensar la experiencia cotidiana y las formas de expresión popular de cara a las transformaciones impuestas por la modernidad implica la captación de un nuevo *sensorium* que ya había sido anunciado, décadas antes, en los trabajos de Walter Benjamin. Como es sabido, el crítico alemán advierte, en *El arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936), el proceso que conduce a la pérdida del *aura* (la supuesta originalidad, autenticidad y "halo" epistémico de toda producción simbólica de la "alta" cultura) ante la preeminencia de lo visual y su diseminación masiva. Según Benjamin, el cine y la fotografía elaboran de una manera inédita la distancia entre público y producto cultural y proveen nuevas bases para una articulación moderna, *progresista*, entre individuo, sociedad y consumo simbólico. Lejos de significar una profanación del arte, este nuevo *sensorium* permite modalidades mucho más emancipadas y democráticas de popularizar el acceso a los bienes culturales, de asegurar su divulgación y apropiación masiva desde distintas formas de experiencia social. O sea, la des-auratización del arte y la modificación de las tecnologías de la representación implican una nueva forma de *racionalización y recepción* de las formas simbólicas.²⁹ En la época de la reproductibilidad técnica, la cultura se revela como *performance* y como espectáculo destinado a un público multitudinario y heterogéneo, con variados niveles de competencia y expectativas de diferente índole. La experiencia del consumo artístico que promueve la industria cultural no requiere entonces los rituales solitarios de la iniciación y del culto a la belleza que reclamaban los productos destinados a las élites. Más bien, esta nueva "puesta en escena" del producto simbólico dirigido a las grandes multitudes urbanas admite un talante menos comprometido y más espontáneo de parte de su destinatario, una actitud no de recogimiento y reflexión, sino de "distracción" y *detachment* relativos, que permita el entrecruzamiento de diversas percepciones simultáneas.³⁰ A través

²⁹ En "El narrador" Benjamin plantea justamente una reconversión de la noción de experiencia y narrativización como bases para una comprensión a nueva luz de lo social impactado por la modernidad: no la experiencia como lo meramente empírico, informal, discontinuo, sino como una estructuración *otra* de la percepción de la experiencia comunitaria y de las formas simbólicas que la articulan en el nivel de los imaginarios.

³⁰ "Mientras la contemplación de obras tradicionales de arte lleva a la absorción del espectador por parte de la obra, el shock del cine, fundado en el cambio continuo de imágenes, le permite a uno absorber la obra, aún en estado de distracción" (Edgar y Sedgwick 26-27).

de este voyeurismo el sujeto-*flâneur* asiste colectivamente al despliegue de la oferta simbólica, como si se encontrara en un proscenio en el que la distancia y la participación son siempre negociables.

El sujeto-cultural que retratan las crónicas de Carlos Monsiváis participa en estos escenarios como productor, re-productor y receptor de mensajes, conductas y proyectos que remiten siempre, en última instancia, a la condición periférica y oblicuamente integrada de América Latina a la modernidad globalizada. Monsiváis está interesado sobre todo en revelar las modificaciones que este nuevo *sensorium* ha introducido a nivel colectivo en los imaginarios ciudadanos, pero también en detectar los modos singulares en que esas transformaciones de la cultura, que se articulan mediatizadamente al nivel político-económico, impactan lo social, produciendo modificaciones profundas en las identidades colectivas.

En este sentido, y en un diálogo implícito con las posiciones y problemas que se han venido mencionando, puede afirmarse que tanto los textos cronísticos de Monsiváis como los de carácter más historiográfico (*Aires de familia, Salvador Novo*), realizan una contribución insoslayable al estudio de los procesos de formación y de transformación identitaria, sobre todo en las áreas dependientes de los grandes sistemas, y en el contexto expansivo de la globalidad. La crítica de Monsiváis enfatiza la idea de que en la sociedad contemporánea coexisten identidades múltiples, inestables, negociadas constantemente en los intersticios existentes entre clases sociales, etnias, preferencias sexuales, subculturas y proyectos alternativos a los que se propone o favorece desde las instituciones dominantes. Su noción de subjetividad social se apoya principalmente en la recuperación de pulsiones colectivas que permiten aprehender las formas vivas que resultan de los procesos de apropiación cultural: emociones, rechazos, seducciones, que organizan, a través de la producción de artefactos culturales, rituales ciudadanos o prácticas comunitarias, la vida cotidiana. Al enfocarse primariamente en las *estructuras de sentimiento* del México contemporáneo, Monsiváis se concentra, como sugiere el concepto acuñado en los años setenta por Raymond Williams, en el sistema complejo y a menudo contradictorio de percepciones y valores compartidos que, en un momento histórico determinado, remiten de manera simbólica a una materialidad política y social, articulando tradiciones propias e influjos transnacionales en los imaginarios y en la vivencia cotidiana. La cultura es así, en un sentido diacrónico, *proceso* (y no ya solamente un acervo recibido y transmitido desde el aparato ideológico del Es-

tado), y en su forma sincrónica, *espectáculo* (es decir, mostración, exhibición, celebración simbólica de la diversidad que constituye y construye lo social). En el estilo de Williams, la obra de Monsiváis expone las instancias transformadoras que han ido pautando la implementación del proyecto moderno que el crítico inglés aludía en *The Long Revolution*: el desenvolvimiento y manifestación de identidades que revelan con voz propia, y a menudo en códigos cifrados, lo que los lenguajes oficiales de la modernidad han subalternizado o marginalizado de la escena pública. Para Williams la *estructura de sentimientos* era sobre todo una hipótesis cultural que permitía captar la experiencia social a nueva luz (revelando los tonos, impulsos, percepciones, resistencias *vivas*, que evidencian la existencia de formas de conciencia social alternativas a las hegemónicas).³¹

Dentro de la visión culturalista que se ha ido delineando en las últimas décadas, una de las mayores contribuciones que realiza la obra fermental de Carlos Monsiváis al estudio del México contemporáneo es el análisis de las intersecciones múltiples y contradictorias entre capitalismo y comunicaciones, sobre todo en la medida en que esas coordenadas afectan la experiencia social. Para Monsiváis, "la guerra de las imágenes" de que habla Serge Gruzinski constituye el escenario primordial —el campo de batalla— en el que se desenvuelven los procesos de construcción simbólica. En estos escenarios se re-presenta en códigos diversos la conflictividad social, la relación entre lo nacional y lo transnacional, lo local y lo global, lo personal y lo colectivo, lo privado y lo público. La imagen es la pieza principal —la unidad mínima— que articula el aparato de producción y disseminación simbólico-ideológica en diversos registros: industria del entretenimiento audiovisual, publicidad, moda, configuración de espacios electrónicos, tecnologías de la información, etcétera. La cultura de la imagen provee así la clave para la construcción de subjetividades colectivas, producción de consensos, divulgación de modelos estéticos, formación y ampliación de mercados, etcétera.

En este sentido, la obra de Monsiváis explora lo que Félix Guattari ha llamado, al hablar de "la producción de subjetividad del capitalismo

³¹ En relación con el concepto de estructuras de sentimientos, Raymond Williams habla de la necesidad de captar la "conciencia práctica" que se percibe a nivel colectivo, en tanto conjunto de percepciones, valores, prácticas, etcétera, que son casi siempre diferenciables de la "conciencia oficial" y se caracterizan por existir como vivencia de lo social, no como algo acabado y transmitido en bloque y a través de las instituciones, sino como una forma de experiencia fluida y en constante desenvolvimiento.

mundial integrado", procesos de "integración subjetiva". Guattari enfatiza la acción que se despliega socialmente a partir de la configuración de "economías deseantes" que en un nivel "molecular" producen cambios de sensibilidad, mutaciones en el imaginario aun antes de llegar a formalizarse institucionalmente. Estas prácticas mínimas revelan la existencia de "agenciamientos colectivos" polívocos y diferenciales, que Guattari caracteriza como "pequeños ritmos sociales" que remiten a universos de referencia alternativos a los dominantes, a partir de los cuales es posible realizar una nueva cartografía de lo social y de los "territorios existenciales" que lo componen. Para Monsiváis, la crítica cultural consiste justamente en captar las pulsiones sociales que recorren los imaginarios colectivos como ríos subterráneos que a veces afloran para ocupar, de manera conspicua, el proscenio de la experiencia social, y a veces permanecen sumergidos en el inconsciente cultural de la comunidad, que los absorbe como parte de la memoria histórica hasta que condiciones específicas favorecen su reactivación. El mapa que resulta de esas exploraciones intenta compensar el "monoteísmo del mercado" (Guattari) mostrando en su lugar la multiplicidad de ofertas culturales y formas de consumo material y simbólico que caracterizan a la sociedad actual, sometida a los impactos del capitalismo global y fragmentada en los numerosos segmentos que componen el *collage* macrourbano. En la práctica crítica de Monsiváis se percibe el mismo proyecto que Guattari delinearía en su *Chaosmose* (1992) (*Caósmosis*, 1996): el de superar, a partir de la utilización de paradigmas ético-estéticos, los modelos que las ciencias sociales impusieron en décadas anteriores. Para ello, como Guattari indica, es necesario replantear el concepto mismo de subjetividad bajo una luz que permita rescatar su naturaleza "plural y polifónica" (*Caósmosis* 11), y comprender el funcionamiento de las "máquinas de subjetivación" (21) que tanto a partir de los componentes semiológicos que se manifiestan a través de la familia, la educación, la religión, el arte, el deporte, etcétera, como de las dimensiones aportadas por los medios de comunicación, el cine, etcétera, rigen las relaciones interpersonales en la sociedad actual (15).³² Leída bajo esta luz, la obra de Monsiváis produce una nueva visión de la experiencia urbana y de las subjetividades múltiples y variables que la atraviesan.

³² Según Guattari, "Deberá admitirse que cada individuo, cada grupo social vehiculiza su propio sistema de modelización de subjetividad, es decir, una cierta cartografía hecha de puntos de referencia cognitivos pero también míticos, rituales, sintomatológicos, y a partir de la cual cada uno de ellos se posiciona en relación con sus afectos, sus angustias, e intenta administrar sus inhibiciones y pulsiones" (*Caósmosis* 22).

La cultura popular en Michel de Certeau y Carlos Monsiváis: hacia una "geografía de lo eliminado"

Como es sabido, los trabajos de Michel de Certeau han contribuido en inmensa medida a sentar los parámetros de la interpretación cultural en Occidente. Para el autor de *La invención de lo cotidiano* la vida diaria se nutre de rituales y artefactos que articulan el proceso de construcción de identidades y sus formas de representación. Son las pequeñas tácticas populares las que mantienen el sentido de solidaridad comunitaria y resistencia al control institucional. En lo singular y contingente, en lo que frecuentemente pasa desapercibido o se naturaliza como parte de la vida diaria reside, entonces, el secreto de lo colectivo. De Certeau provee los instrumentos críticos y teóricos que permiten captar e interpretar lo que Guy Debord llama "el espectáculo" de lo cotidiano, es decir, la teatralidad intrínseca y el valor simbólico –estético-ideológico– de las interacciones sociales. De esta manera, lo cultural se potencia como escenario de conflictos y respuestas colectivas, sobre todo cuando los otros niveles de funcionamiento social –político, religioso, económico– colapsan o se debilitan. De Certeau es consciente de la evolución que ha sido necesaria para que la cultura popular revele su significado profundo, su politicidad, y reconoce que recién en el siglo XX, al configurarse una nueva utopía en torno a la relación entre masa y élite, los estudios sobre cultura popular se liberan de la perspectiva conservadora que había impulsado a censurar y despreciar las manifestaciones populares en épocas anteriores. Sin embargo, De Certeau no se engaña respecto a las connotaciones populistas que acompañan estas operaciones reivindicativas en las que persiste una relación peligrosa entre saber y poder que no ha logrado desplazar la percepción de lo popular como posible alternativa de expresión colectiva y, por tanto, como amenaza a la "alta" cultura.³³ Para De Certeau, la reivindicación de lo popular está siempre ligada al terreno más amplio y determinante de lo político.³⁴

Ubicada en coordenadas críticas similares a las señaladas, la obra monsvaisiana se orienta entonces, hacia la recuperación del sujeto

³³ Para un análisis de los aportes de Michel de Certeau a los estudios de la cultura popular y en general para un panorama crítico de este campo de estudios, véase Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, particularmente el capítulo "Cultura, hegemonía y cotidianeidad".

³⁴ En atención a la importancia del cambio político y sus relaciones con la cultura, De Certeau indica, por ejemplo, en el álgido año de 1969: "La atención se dirige hoy en

nacional-popular que va cambiando históricamente, pero que el cronista mexicano busca aprehender fuera de marcos institucionales e ideológicos fijos, ofreciendo la representación más de un *sujeto social* que de un *sujeto de clase*. No exento, en buena medida, del populismo que De Certeau señala como característica de ciertas formas de crítica cultural, el trabajo de Monsiváis analiza la cultura como si ésta constituyera una especie de frente popular espontáneo e inorgánico en el que una pluralidad de sectores sociales, horizontalmente asociados, expresan en forma mediatizada sus posicionamientos, expectativas y frustraciones en relación a los parámetros marcados por la modernidad y a los valores instituidos desde la razón instrumental que la organiza.

Al estudiar la importancia de los medios de comunicación y de las mediaciones comunicativas en América Latina, Martín-Barbero ha reflexionado también exhaustivamente sobre esta problemática. Como este crítico ha anotado a partir de algunas consideraciones de Habermas, ante las crisis de legitimación del Estado y el descaecimiento de lo político en el capitalismo tardío, la cultura adquiere una potencialidad conflictiva y determinante en el momento en que el mercado, y a través de él lo económico, resulta insuficiente para asegurar formas de integración social satisfactorias a distintos niveles (Martín-Barbero 80-81). El "déficit de racionalidad" y la expansión de las funciones del Estado que caracterizan el actual periodo histórico se resienten y resisten desde el ámbito de la cultura, que se transforma en un repositorio de recursos, valores, estrategias populares que apuntan quizá no a una desaparición, sino a una transformación radical de *lo político* que obliga a una revaloración de lo cotidiano, del hedonismo, de la intimidad, en tanto espacios de tensión y negociación permanente.³⁵

La obra de Monsiváis puede ser estudiada justamente a partir de estas preocupaciones, y ella misma como ejemplo de la encrucijada cultural e ideológica de nuestro tiempo. El escritor mexicano realiza lo

día hacia los movimientos populares que intentan instaurar una red de relaciones sociales necesarias para la existencia de una comunidad, y que reaccionan 'contra la pérdida del derecho más fundamental, el derecho de un grupo social a formular por sí mismo sus cuadros de referencia y sus modelos de comportamiento'" (*La cultura en plural* 34), citado en M. Isaura Pereira de Queiroz, "Réforme et révolution dans les sociétés traditionnelles", *Anthropos*, 1968, p. 260.

³⁵ Según indica Habermas en "L'actualité de W. Benjamin": "La manera en que nos representamos la revolución evoluciona también e incluye el proceso de formación de una nueva subjetividad" (citado en Martín-Barbero 81 n. 135).

que De Certeau llamara "una historia social de la cultura", entendiendo, con el crítico francés, que "finalmente, y más allá de los métodos y de los contenidos, más allá de lo que se dice, una obra se juzga por lo que calla" (*La cultura en plural* 63). En efecto, las crónicas y textos periodísticos e historiográficos de Monsiváis constituyen un esfuerzo por encontrar coherencia a la heterogeneidad de lo social, por reconocer lo que De Certeau llama "unidades significativas" (60), efectuando una "geografía de lo eliminado" (63), o sea una recuperación e interpretación de manifestaciones invisibilizadas por el poder cultural y sus instituciones. El método de Carlos Monsiváis consiste, así, en detectar esos núcleos de sentido presentes en la cultura pero desatendidos por la crítica tradicional, y en explorar la realidad social a partir de los vasos comunicantes que conectan experiencia y discurso, prácticas simbólicas y posicionamientos políticos, recursos y sujetos, identidad y performatividad. Al mismo tiempo, el material revelado —las formas irreverentes e imprevisibles a través de las cuales se expresa con frecuencia el deseo popular— es presentado y analizado en contraste tácito o expreso con la normatividad social. Las crónicas de Monsiváis abundan en elementos que apuntan al desorden, la inarmonía, la desmesura, rasgos que transgreden regulaciones institucionales y atentan contra la noción de "orden" y "buen gusto" burgués, para instalar en su lugar *otras* dinámicas en el transcurso de lo cotidiano. La ciudad, que es el escenario privilegiado por el escritor mexicano, aparece siempre marcada por el exceso de significado, como si fuera un organismo pletórico de energías y proyectos y al mismo tiempo al borde del desastre, en el que persisten, aún en medio de las crisis, pulsiones de supervivencia, solidaridad y celebración.

De esta manera, en la visión que comunica Monsiváis, la cultura ya no constituye sólo un inventario de prácticas, un acervo, legado, archivo o patrimonio nacional que existe y se transmite de generación en generación, sino más bien un proceso constante de apropiaciones y transformaciones de ceremonias, ritos, artefactos, que entregan la idea de pluralidad, mezcla y búsqueda creativa. Pero al mismo tiempo, su obra problematiza otros niveles que se agregan al de la conceptualización misma de lo nacional-popular y que tienen que ver con los procesos de revelamiento del dato cultural y el estatus teórico-ideológico de la interpretación. La lectura del cronista mexicano sugiere así la necesidad de reflexionar sobre una doble interrogante planteada en 1974 por Michel de Certeau al estudiar las "Lecturas ilustradas de temas populares": "¿Desde dónde hablan los historiadores de la cultu-

ra popular? ¿Y qué objeto constituyen en consecuencia?" (*La cultura en plural* 60), temas que varias décadas después se ubicarían en el centro mismo de la agenda de los estudios culturales que buscan realizar –frecuentemente sin la suficiente distancia crítica– el cuestionamiento de la ciudad letrada y de sus intelectuales orgánicos.³⁶

Para Michel de Certeau "la manifestación cultural no es más que la superficie de una unidad social que no se ha dado todavía su propia consistencia político-cultural" (*La cultura en plural* 120). O sea que el estudio de las unidades significativas de la cultura popular entrega también un saber sobre identidades sociales, pulsiones colectivas, proyectos en ciernes, que constituyen *lo social* en su forma de expresión más directa. La obra de Monsiváis adhiere a una comprensión similar el fenómeno cultural. Sin embargo, al mismo tiempo sugiere la necesidad de ir más allá del registro y celebración de lo "sublime-popular" que algunos autores asocian a la estética de la (post) modernidad. La cultura es también la arena en la que se dirimen luchas de poder y en la que se registran formas de penetración y de sojuzgamiento que relativizan el valor emancipatorio de la espontánea expresividad colectiva. De Certeau se refiere en estos términos al carácter inescapablemente político de la industria cultural y el consumo simbólico, advirtiendo contra los peligros de la "folklorización de las expresiones cívicas":

La cultura es el terreno de un neocolonialismo: es lo colonizado en el siglo XX. La tecnocracia contemporánea instala allí imperios, como las naciones europeas del siglo XIX ocupaban militarmente los continentes desarmados. Los *trusts* racionalizan y vuelven rentable la fabricación de significantes: atiborran con sus productos el inmenso espacio, desarmado y a medias somnoliento, de la cultura. Todas las formas de necesidad, todas las carencias del deseo son "cubiertas", es decir inventariadas, negociadas y explotadas por los medios. Este sistema económico corroe y finalmente subvierte los logros políticos del siglo XIX, sustituyendo el acto de la representación democrática por la recepción de significados estandarizados, que destinan al consumo y que transforman al pueblo en público (*La cultura en plural* 190).

³⁶ "¿Desde dónde se habla, qué se puede decir? Pero también, al fin, ¿desde dónde hablamos nosotros? El problema se convierte inmediatamente en político, ya que pone en cuestión la función social –es decir, en principio represiva– de la cultura letrada" (De Certeau, *La cultura en plural* 69, cursivas en el original).

Para el crítico francés, el campo de la cultura es una lucha multi-forme entre *lo blando* (los contenidos y prácticas móviles y variables de la expresividad popular, los flujos y reflujos que escapan a la planificación y a la previsión) y *lo duro*, mencionado en la cita anterior (los condicionantes que se imponen desde afuera y desde arriba, modificando la subjetividad colectiva en función de las necesidades del mercado cultural). De Certeau teoriza esas batallas en sus estudios generales sobre cultura popular y particularmente sobre las interpretaciones de la cultura francesa, en distintas instancias de la historia nacional. Monsiváis replantea esa misma problemática para el análisis de las culturas periféricas de América Latina, en una obra donde la celebración de lo popular y la estetización de los márgenes están constantemente interpeladas por la necesidad de politizar tales análisis, recordando que en América Latina se habla o se escribe desde sociedades marcadas ya en sus orígenes por la pugna entre colonialidad y resistencia, donde el mero registro de la carnavalización cultural y la hibridez social no alcanza a construir una cartografía convincente y profunda de estas sociedades, y donde, al mismo tiempo, quizá es sólo desde el campo fermental y cambiante de la interpretación cultural que se puede atisbar la multiplicidad de agendas, deseos y proyectos que constituyen el tiempo presente y anuncian el futuro. De Certeau poetiza así ese panorama:

La cultura es una noche incierta donde duermen las revoluciones de ayer, invisibles, replicadas en las prácticas –pero luciérnagas y algunas veces grandes pájaros nocturnos la atraviesan–, surgimientos y creaciones que trazan la posibilidad de otro día (194).

Obras citadas

- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1995.
- Carr, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, Era, México, 1996.
- Cossío, María Eugenia, "El diálogo sin fin de Monsiváis", *Hispanic Journal*, n. 5, 1984, pp. 137-43.
- De Certeau, Michel, *La cultura en plural*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.
- , *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente-Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana, México, 2000.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2003.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Kafka: Towards a Minor Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
- Edgar, Andrew y Meter Segwick, "Walter Benjamin", *Cultural Theory. The Key Thinkers*, Routledge, Londres y Nueva York, 2002, pp. 25-27.
- Egan, Linda, *Carlos Monsiváis. Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*, The University of Arizona Press, Tucson, 2001.
- Faber, Sebastiaan, "La metonimia en una crónica de Carlos Monsiváis. Hacia un periodismo democrático", *Literatura Mexicana*, n. 10, 1999, pp. 249-80.
- Fiske, John, "Popular Culture", en Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin (comps.), *Critical Terms for Literary Study*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 331-35.
- Franco, Jean, *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*, Harvard University Press, Cambridge, 2002.
- Gelpí, Juan, "Walking in the Modern City: Subjectivity and Cultural Contacts in the Urban Chronicles of Salvador Novo and Carlos Monsiváis", en Ignacio Corona y Beth Jorgensen (comps.), *The Contemporary Mexican Chronicle*, State University of New York Press, Albany, 2002, pp. 201-20.
- Geraldi, Robert, "José Martí and 'El terremoto de Charleston': Eyewitness or Plagiarist?", *Hispanófila*, n. 75, 1982, pp. 83-87.
- González Pérez, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Porrúa, Madrid, 1983.
- Guattari, Félix, "La producción de subjetividad del capitalismo mundial integrado", *Revista de Crítica Cultural*, n. 4, noviembre de 1991, p. 5.
- , *Caósmosis*, Manantial, Buenos Aires, 1996.
- Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, MIT University Press, Cambridge, 1992.
- Herlinghaus, Hermann (comp.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2002.
- Hoggart, Richard, *The Uses of Literacy. Aspects of Working-Class Life With Special Reference to Publications and Entertainments* [1957], Penguin, Londres, 1971.
- Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones* [1987], Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- Monsiváis, Carlos, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, Era, México, 1980.
- , *Escenas de pudor y liviandad*, Grijalbo, México, 1988.
- , *Los rituales del caos*, Era, México, 1995.
- , *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, Era, México, 2000.
- , "De la santa doctrina al espíritu público", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35, n. 2, 1987, pp. 753-71.

- , *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- , "De cómo vinieron los estudios culturales y a lo mejor se quedan", en Alicia Ríos, Ana del Sarto y Abril Trigo (comps.), *Los estudios culturales latinoamericanos hacia el siglo XXI*, *Revista Iberoamericana*, n. 203, número especial, abril-junio de 2003, pp. 417-24.
- , "Laughing Through One's Tears. Popular Culture in Mexico", en Mario J. Valdés y Djelal Kadir (comps.), *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*, vol. I, Oxford University Press, Oxford, 2004, pp. 576-97.
- , "The Popular in the Confused Republics?", en Mario J. Valdés y Djelal Kadir (comps.), *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*, vol. I, Oxford University Press, Oxford, 2004, pp. 640-49.
- , "Enlightened Neighborhood. Mexico City as a Cultural Center", en Mario J. Valdés y Djelal Kadir (comps.), *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*, vol. II, Oxford University Press, Oxford, 2004, pp. 335-50.
- , "El melodrama: No te vayas mi amor que es inmoral llorar a solas", en Herlinghaus, Hermann (comp.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2002, pp. 105-23.
- Novo, Salvador, *Ensayos*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1925.
- , "En defensa de lo usado", *Toda la prosa* [1938], Empresas Editoriales, México, 1964.
- , *Nueva grandeza mexicana. Ensayo sobre la ciudad de México y sus alrededores en 1946*, Hermes, México, 1946.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad* [1950], Fondo de Cultura Económica, México, 1964.
- Poniatowska, Elena, *La noche de Tlatelolco*, Era, México, 1971.
- , *Nada, nadie. Las voces del temblor*, Era, México, 1988.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México* [1934], Espasa Calpe, Buenos Aires, 1952.
- Vasconcelos, José, *La raza cósmica* [1925], Espasa Calpe, México, 1966.
- Volpi, Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, Era, México, 1998.
- Walter, Monika, "Melodrama y cotidianidad: un acercamiento a las bases antropológicas y estéticas de un modo narrativo", en Herlinghaus, Hermann (comp.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2002, pp. 199-244.

- Williams, Raymond, *Culture and Society: 1780-1950* [1958], Penguin, Londres, 1980.
- , *Marxismo y literatura* [1977], Península, Barcelona, 1980.
- , *The Long Revolution* [1961], Penguin, Londres, 1980.
- Yúdice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002.