



# La obra de Carlos Monsiváis **Nación** mass

## Resumen

*La autora hace un análisis de los aportes del filósofo mexicano Carlos Monsiváis en torno a los conceptos de “nación” y “tradición” y su vinculación con lo mass-mediático.*

*Monsiváis parodia la Nación, la asimila al pueblo y la desliga de él, la equipara a las multitudes y al público o las niega en función de éstos.*

*“Que nadie se desnacionalice quedándose en casa”, dice, para indicar así que para ser Nación el pueblo debe integrarse a las multitudes y sumarse al espectáculo que tal cúmulo de gente representa.*

■ Carmen Isabel Maracara

## LA NACIÓN COMO EJE

### TEMÁTICO: PRECURSORES

El concepto de “nación” empleado para legitimar posturas ideológicas desde las derechas o las izquierdas, desde la tradición o la revolución o como concepto integrador a partir de derivados como nacionalismos, nacionalidad, es retomado por Carlos Monsiváis, en su lectura sobre la cultura mexicana, “postmoderna”, actual, marcada por el dominio avasallante de los medios de comunicación social y las nuevas tecnologías.

Pero en un país como México “Tan cerca de los Estados Unidos y tan lejos de Dios”<sup>1</sup>, con un pasado indígena imperial, fastuoso, la cuestión de la nacionalidad ha sido tema central de pensadores y creadores, fundamentalmente desde finales del siglo pasado y comienzos de este siglo, a posteriori del proceso emancipador y con la revolución mexicana a cuestas. Los



# y tradición mediática

“símbolos” de la nacionalidad han llegado hasta nuestros días, insertados en el “show” de los medios masivos, en el espectáculo que devuelve, en forma de signos mass-mediáticos, la Tradición que conforma a la nación mexicana. Monsiváis devela esta compleja trama y realiza postulados propios sobre la transformación del concepto de nacionalidad y apunta hacia una teoría de los postnacionalismos en sus investigaciones más recientes. Pero Monsiváis no es el precursor de esta preocupación por los elementos que constituyen a la nación mexicana. José Revueltas halla el hito principal que a su entender conforma la Nación: la “Revolución Mexicana” de 1910. Revueltas defiende así lo que forma parte de una posición política personal, como ideólogo de la revolución:

*El movimiento revolucionario de 1910 transforma a fondo las relaciones feuda-*

## **Abstract**

*The author makes an analysis of contributions of mexican philosopher Carlos Monsiváis about to the concepts of “nation” and “tradition” and its relations with “mass-mediático”.*

*Monsiváis “parodia”*

*the nation, joining and separating it from the people,*

*comparing it with multitude and public or reneging it based oh these.*

*“Nobody des nationalizes*

*resting at home”, says, in order*

*to point out that to be a nation, people have to integrate to multitudes*

*and to join to the show that all persons represent.*

les de propiedad de la tierra y con esto crea las condiciones económicas para la integración de la nacionalidad mexicana, después de cerca de cuatro siglos en que ésta comenzó a gestarse con la aparición del mestizo. Las minorías idiomáticas del México moderno, al convertirse en poseedoras de la tierra merced a la revolución de 1910, han dejado de ser nacionalidades oprimidas. La enseñanza que a muchas de ellas se les imparte en su propio idioma, convenientemente alfabetizado, como un recurso para asimilarlas al idioma económicamente imperante, terminará por hacer que se incorporen a la nacionalidad única y homogénea que constituirá México en el futuro<sup>2</sup>.

Como leemos, el filósofo habla de una nacionalidad "única y homogénea", espacio estructurado donde no parece permear la dinámica de las relaciones histórico-cotidianas, lo que es abordado por Monsiváis en forma distinta. Revueltas emparenta la integración de la nacionalidad con el orden (recordamos el caos al que alude Monsiváis) y más metafóricamente, con un 'vellocino de oro'. Pese a que aboga por tal homogeneización, postula al indio como la base de México y cuya resurrección "será el advenimiento de la verdadera y definitiva nación mexicana"<sup>3</sup>, excluyendo al ibérico en este concierto de razas.

Al contrario de Vasconcelos, desvaloriza el elemento hispánico en la conformación de la nacionalidad mexicana, por la dominación sangrienta que significó el proceso: "puede decirse, entonces, que ni la conquista ni la colonia constituyeron esa paradisiaca síntesis de entrelazamiento y fusión capaz de crear una nacionalidad nueva"<sup>4</sup>. Tampoco lo fue el proceso de emancipación, ya que éste se transformaría, según Revueltas, en un movimiento reaccionario y antinacional para 1821, ni tampoco la revolución de "Ayutla y la Reforma, que tampoco creó condiciones para "una integración cabal y plena de la nacionalidad mexicana". Tal papel estaría reservado a la revolución mexicana, que sí -según Revueltas- logra convertir al mexicano en lo nacional de México. No las culturas indígenas dispersas, no el criollo español, sino la síntesis: el mexica, con un idioma común, el "económicamente imperante": el reino de las hegemonías.

“

La afirmación de Paz es contradictoria, pues por un lado ve la fiesta como catarsis productiva y por otro, como simple expresión de la pobreza. A su vez, para el intelectual mexicano, las expresiones vitales de la fiesta, con su carga explosiva y dramática, entroncan con la idea de la muerte, motivo siempre presente en el imaginario de México.

”

La oposición de Revueltas a Vasconcelos no es sólo indirecta, en cuanto a que sus conceptos difieren del otro pensador. La acusación es bien clara: "Los exégetas y adoradores de la dominación española tendrán que rectificar una vez más sus conceptos acerca del decantado español ecuménico que vino a mezclarse con los indios para regalar al mundo, olímpicamente, una esplendorosa y rutilante 'raza cósmica'"<sup>5</sup>.

Para el contendiente de Revueltas, la fusión interracial no es sólo deseable sino posible, para así engendrar la quinta raza, la raza cósmica "en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia. En el suelo de América hallará término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes"<sup>6</sup>.

Como podemos observar en su propuesta, para Vasconcelos la quinta raza sería el resultado de la mezcla de los más "bellos" (los más blancos), que por fuerza iría descartando a los "feos" (negros, indios) y cuya superioridad ya no sólo física, sino intelectual permitiría revertir los pernicio-

sos efectos del clima, en palabras del mismo pensador. El pensamiento sobre la "homogeneidad" se emparenta aquí con Revueltas (aunque es obvio, desde diferentes ángulos) y se separa de nuevos intelectuales como Monsiváis que van a buscar en la periferia y en el caos los elementos de la Nación.

Pensadores que se detuvieron en la conceptualización de la Nación, en la definición de una cultura nacional; expresión, a su vez, de cómo en México el Estado contribuyó a la formalización de un campo cultural, donde lo popular no estaba excluido del gran menú de la cultura. Hubo una música de la revolución que fue legitimada por el Estado, por ejemplo, lo que hizo posible que en México, "las tradiciones populares tuvieran más espacio para desarrollarse y más integración con la cultura hegemónica que en otras sociedades latinoamericanas"<sup>7</sup>.

Siguiendo el trazado de anteriores ensayistas, Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, intenta también ofrecer respuestas a las preguntas sobre la identidad del mexicano; su discurso se adhiere a postulados de orden psicológico, sigue algunas de las líneas de investigación iniciadas por Samuel Ramos en 1934 (quien realiza su trabajo a partir de la tesis del "complejo de inferioridad" del mexicano) y postula nuevas ideas en torno al momento histórico en que escribe el ensayo, la posguerra. Desde entonces y hasta nuestros días, esta obra de Paz es referencia obligada para quienes investigan sobre la identidad del mexicano y hay quienes consideran que el libro "continúa, resume y cierra la reflexión" sobre el tema<sup>8</sup>.

Al detenerse en las características del mexicano, Paz se desmarca de la posición de Ramos sobre el "complejo de inferioridad del mexicano" y más bien busca respuestas a las expresiones de su carácter. Encuentra la presencia de máscaras, que sirven para defenderse y consagra al hermetismo como recurso del recelo y desconfianza del mexicano. Explica la reiterada necesidad de la fiesta en el imaginario mexicano como respuesta a su soledad interior; que a su vez permite la catarsis de sus gentes, signadas por la pobreza:

*En las grandes ocasiones, en París o en Nueva York, cuando el público se congre-*

ga en plazas o estadios, es notable la ausencia de pueblo: se ven parejas y grupos, nunca una comunidad viva en donde la persona humana se disuelve y rescata simultáneamente. Pero un pobre mexicano ¿cómo podría vivir sin esas dos o tres fiestas anuales que lo compensan de su estrechez y miseria? Las fiestas son nuestro único lujo; ellas sustituyen acaso con ventaja al teatro y a las vacaciones, al week end y al cocktail party de los sajones, a las recepciones de la burguesía y al café de los mediterráneos<sup>9</sup>.

La afirmación de Paz es contradictoria, pues por un lado ve la fiesta como catarsis productiva y por otro, como simple expresión de la pobreza. A su vez, para el intelectual mexicano, las expresiones vitales de la fiesta, con su carga explosiva y dramática, entroncan con la idea de la muerte, motivo siempre presente en el imaginario de México.

No olvida Paz en su ensayo el lenguaje popular ni a un arquetipo ligado con el funcionamiento del habla del pueblo como lo es la figura de la Malinche; la mulletilla de la "chingada", con todas sus acepciones y significados sirve para que Paz investigue las posibilidades liberadoras y revolucionarias de los arquetipos populares. Tampoco deja de lado a la virgen de Guadalupe; las interpretaciones sobre las consecuencias del fenómeno de la colonización y más cerca de nuestros días, las de la independencia y la Revolución Mexicana.

Para Paz, "el mexicano y la mexicanidad se definen como ruptura y negación. Y asimismo, como búsqueda, como voluntad por trascender ese estado de exilio. En suma, como viva conciencia de la soledad, histórica y personal. La historia, que no nos podía decir nada sobre la naturaleza de nuestros sentimientos y de nuestros conflictos, sí nos puede mostrar ahora como se realizó la ruptura y cuáles han sido nuestras tentativas para trascender la soledad"<sup>10</sup>. Su ensayo o "ejercicio de la imaginación crítica", como a él le gusta llamarlo, abrió nuevos caminos de interpretación.

Otra obra emblemática, posterior al trabajo de Paz, es *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis, que ofreció una mirada distinta al tema, esta vez desde el testi-

monio (hay quien discute sobre la pertinencia de este término, pero en cualquier caso dicha obra se excluye de la órbita del simple ensayo sociológico), sobre las masas desposeídas de México en el siglo XX. Pero la lista de nombres preocupados por esta temática incluye también a Leopoldo Zea, Jorge Portilla (quien elaboró una fenomenología del relajó), Santiago Ramírez, Aniceto Aramoni, entre otros. Incluso, en 1949, "se organizó un curso en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM sobre el tema ¿Qué es el mexicano?"<sup>11</sup>

Más allá de estas escasas referencias, todas de nuestro siglo, los estudiosos del tema sitúan los antecedentes de la discusión sobre la nación mexicana la obra de Bernardo de Balbuena; Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, que anticipan buena parte de las discusiones posteriores y que incluso reelaboran los mitos y arquetipos prehispánicos, de cara a las resemantizaciones producidas del cruce de lo español y lo indígena.

Es este marco se elabora el culto a la Virgen de Guadalupe, icono donde se elabora y reelabora la "patria" mexicana y que igual fue símbolo de México como pueblo escogido en los primeros años de la colonización y luego también imagen primordial en las luchas independentistas y acompañante también de los ejércitos de la Revolución Mexicana. Ya hacia mediados del siglo XVII, Miguel Sánchez escribe dos ensayos "guadalupistas" que justo advierten sobre esta simbología:

*Miguel Sánchez se nos presenta como el verdadero fundador de la patria mexicana, ya que sobre las bases exegéticas que le ha proporcionado a principios del siglo XVII podrá desarrollarse hasta la conquista de su independencia política, bajo el pendón de la Guadalupe. A partir del día en que los mexicanos aparecieron a sus propios ojos como un pueblo elegido, estuvieron potencialmente emancipados de la tutela española.*<sup>12</sup>

Como lo comprobará Carlos Monsiváis en sus crónicas, el pueblo reasimila constantemente sus iconos y los devuelve horadados a la historia oficial; transformados de instrumentos de sumisión a símbolos liberadores.

## NACIÓN Y TRADICIÓN EN MONSIVÁIS

Monsiváis parodia la Nación, la asimila al pueblo y la desliga de él, la equipara a las multitudes y al público o las niega en función de éstos. "Que nadie se desnacionalice quedándose en casa"<sup>13</sup>, nos dice, para indicar así que para ser Nación el pueblo debe integrarse a las multitudes y sumarse al espectáculo que tal cúmulo de gente representa.

Lo que advierte el cronista es el caos, no la homogeneidad, elemento de los nuevos discursos postmodernos que ven en lo rizomático, en las redes con que se articulan la multivocidad, el *leit motiv* de sus investigaciones. En medio del caos urbano, donde la modernidad parece arrasarlo todo, al lado de la vorágine del metro o en el estadio de la Ciudad Universitaria, se mantienen los símbolos de la tradición mexicana: "las piñatas donde se resguardan los elementos de la tradición: el Demonio, el Nahual, las Tortugas Ninja, Batman, el Pinguino, la Basílica de Guadalupe"<sup>14</sup>. Los elementos que conforman la Nación conviven con los productos que genera la producción masiva, los mass media, mezclándose unos y otros en la "nacionalidad" mexicana.

Tal propuesta estética de Monsiváis, está inscrita dentro de las búsquedas de los artistas plásticos mexicanos de hoy, tales como Ehrenberg, Toledo y jóvenes artistas como Arturo Guerrero, Marisa Lara, Eloy Tarcisio y Nahúm Zenil, que en palabras de Canclini:

Se vinculan más libremente con las ambigüedades del pasado y de la vida inmediata. Aceptan con naturalidad la coexistencia de la Virgen de Guadalupe con el televisor, la proliferación de artefactos y *gadgets* modernos junto a lo "rastacuache", el gusto atropellado, brillante, estrepitoso, de los sectores populares, lo cual los acerca a la estética chicana.<sup>15</sup>

La propuesta que los sujetos de los bordes, los de la periferia de la Alta Cultura, estén incluidos en el centro de los postulados de Monsiváis en cuanto actores importantes en la definición de la Nación mexicana no es un elemento más en su obra, sino eje central de la misma. No en

vano el prólogo de *Entrada Libre* se titula "Lo marginal en el centro"; en él valora el avance de la participación de las minorías o mayorías excluidas de las hegemonías, de la apropiación de nuevos espacios de poder y la reivindicación de lo cotidiano como parte de una nueva disidencia: "*Lo cotidiano, negado o ignorado por muchísimo tiempo, es ahora con frecuencia el marco de la disidencia o la configuración de la alternativa, el terreno propicio donde el sujeto individual y los pequeños grupos ven con más claridad las funciones de la democracia en la sociedad global*"<sup>16</sup>. En "¡Gool! Somos el desmadre", el gran público que asiste al espectáculo es asimilado también como la Nación que se aglutina en torno a la victoria de México en la cancha. La publicidad, los medios masivos, también contribuyen a articular la masa con la noción de patria, a afianzar la "identidad nacional"; no en vano afirma aquí Monsiváis: "*en el desgarramiento vocal uno lee la historia completa del nacionalismo*"<sup>17</sup>. En el espectáculo, el "aztecshow", como lo define Monsiváis, la "patria" se recupera.

### **LA NACIÓN EN EL CENTRO DEL SHOW MEDIÁTICO: LA REINVENCIÓN DE LA TRADICIÓN**

Así como lo vio Manuel Altamirano a mediados del siglo pasado, los símbolos de la nacionalidad definen al mexicano de hoy, aún en medio de una contemporaneidad que nos remite al hacinamiento urbano, ahíto de dicotomías y puntos de cruce: "*Allí están todas las razas de la antigua colonia, todas las clases de la nueva República, todas las castas que viven en nuestra Democracia, todos los trajes de nuestra civilización, todas las opiniones de nuestra política, todas las variedades del vicio y todas las máscaras de la virtud, en México.// Nadie se exceptúa y nadie se distingue: es la igualdad ante la virgen; es la idolatría nacional*"<sup>18</sup>. Como herencia de los postulados de la Escuela de Frankfurt, se concibió a los medios masivos como los aniquiladores de las diferencias culturales, responsables de los males de la homogeneización y la transnacionalización cultural. "*La súbita expansión de la radio, el cine y la televi-*

*sión llevó a creer que sustituían las tradiciones, las creencias y solidaridades históricas, por nuevas formas de control social*"<sup>19</sup>, pero fue en estos medios donde a los pobladores de muchas regiones de América Latina se les proporcionó una primera vivencia cotidiana de la Nación. Los seguidores de la Escuela de Frankfurt, "apocalípticos" ante al papel de los medios de comunicación masivos, no se detuvieron a analizar los mecanismos de resistencia en los movimientos de reapropiación que intervienen a los medios masivos, ni tampoco a las fuerzas que desde la periferia producen cambios en los sistemas informativos, por una "*incapacidad para aprehender esas culturas en su doble carácter de dominadas y de poseedoras de una existencia positiva a ser desarrollada*"<sup>20</sup>. En el show masivo que muestran los mass media, en las interrelaciones entre tecnología y tradición se muestra la Nación, aún pese a las hegemonías y en esta dirección marcha la propuesta de Carlos Monsiváis. Sobre este particular, afirma Barbero: "*Monsiváis concentra toda la ambigüedad y la fuerza de esa imagen en la secuencia de los cinco verbos: en el cine la gente se reconoce, con un reconocimiento que no es pasivo sino que lo transforma; y para un pueblo que viene de la Revolución eso significa apaciguarse, resignarse y encumbrarse secretamente*". *O sea no hay sólo consuelo, sino también revancha*"<sup>21</sup>.

¿Por qué se reconocen las masas en el show masivo? ¿Por qué se habla de resistencias en el espectáculo programado por aquellos que detentan el control de la información? En la carnavalización de los ritos, en el diálogo antiguo entre oralidad, fiesta y parodia, se encuentra la matriz de las emociones que hoy se muestran en el espectáculo. Festín melodramático excesivo, las multitudes observan su representación, gustosas de ver en los medios los espacios horadados de las manifestaciones artísticas de la Alta Cultura. Es en este espacio donde es posible el reconocerse como Nación, al incorporar los medios masivos los sujetos proscritos y su cotidianidad. En el folletín y el melodrama, los héroes de la aristocracia son sustituidos por los bandidos, los jorobados, los pobres, los débiles; en los medios masi-

vos, los cantantes populares, las prostitutas, la niña pobre que se casa con el joven rico; en la obra de Monsiváis, las multitudes del terremoto, El Enmascarado de Plata, el pintor de estampas, Luis Miguel, Gloria Trevi, el Feliz Poseedor del Boleto. En estas crónicas, como en el folletín y la novela negra, el relato mira hacia lo popular-urbano. A lo que está aludiendo el cronista mexicano es a la cultura popular urbana; ya no a los resquicios de la Nación en el pasado rural, sino en las mayorías que están produciendo cambios en el campo cultural. Esta cultura, a la que se refieren Certeau y Barbero, es la "*impura y conflictiva cultura popular urbana*". Cultura que habla de un resto y un estilo, "*resto hecho de saberes inservibles a la colonización tecnológica, que así marginados cargan simbólicamente la cotidianidad y la convierten en espacio de una creación muda y colectiva*"<sup>22</sup>.

### **LOS ICONOS DE LA NACIÓN EN MONSIVÁIS: DE LA GUADALUPE A ADONAI; DE DIOS AL DIABLO**

Dentro del múltiple espectro de iconos en los que Monsiváis hurga con la finalidad de desentrañar las claves de la Nación en México, los religiosos juegan un papel importante, preocupación que a su vez responde a su formación dentro de una familia protestante. Para Monsiváis, como hemos señalado anteriormente, la Tradición se resemantiza en forma permanente en su contacto con las masas y a este proceso no escapa una imagen tan importante en la vida espiritual del mexicano como es la Virgen de Guadalupe, representación a la que asiste como *voyeur*. A la fe firme en "la Lupita", nombre con que el pueblo mexicano tutea cariñosamente a su virgen, la acompañan una importante variedad de elementos "extraterrenos", como brujos, santos y modernos hacedores de milagros, participantes también del imaginario cultural del mexicano.

Dentro de estas "convicciones tutelares del pueblo mexicano", como las define Monsiváis, está la Virgen de Guadalupe, que continúa siendo uno de los iconos del mexicano contemporáneo, transformada sí, pero igualmente detentadora de una Tradición, que es por supuesto dinámica.

Monsiváis se pregunta por las relaciones entre nacionalismo y “guadalupismo”, encontrándola en un devenir que alcanza la sociedad post-tradicional mexicana, como llama al momento histórico actual. Monsiváis se interroga:

*¿Qué más decir de la Guadalupana? Es el elemento pacificador en la cristianización de los nativos y en la mexicanización de la fe (fecha oficial de inauguración del sincretismo: 1531), es el gran depósito reverencial de los mexicanos que emigran, es la concesionaria del sitio de honor en recámaras, sindicatos, tabernas, lupanares, camiones de carga... A fines del siglo XX, en la Guadalupana se concentran las vivencias de la marginalidad y el desgarramiento, en ámbitos donde lo mexicano es sinónimo de orgullo recóndito o de inocencia sin protección. Ella, presente en la infancia de cada mexicano (sea o no católico), es el paisaje de las convicciones tutelares, el signo de la normalidad en la pobreza, el pretexto formidable para el ejercicio de la tolerancia<sup>23</sup>.*

La muchedumbre ferviente asume la celebración, explica Monsiváis, en un alborozo que alude a “su condición televisada”, un “show” que se repite en otras manifestaciones de la cultura mexicana. Tal cambio en el rito tendría a su vez que ver con la transformación que opera en el entorno material y espiritual: “los tiempos devastan los usos de la piedad antigua, no es lo mismo rezar a secas ante la cámara, ni se vive igual el amor filial en parroquias malamente iluminadas que en un control remoto pagado por Casa Domecq”<sup>24</sup>. En este “Festival del Fervor”, con traje típico incluido (“ese generoso olvido de cómo se vestían antes” como lo califica el cronista), participan además los cantantes del momento: cultura televisiva, el espacio de las mediaciones, la fe transformada en espectáculo público, en programa televisivo.

En otro plano y conviviendo con la Virgen de Guadalupe, los mexicanos del Distrito Federal adoran una figura de contrapeso: “al Diablo, el Príncipe de las Tinieblas, que hoy se llama Adonai, uno de los títulos hebreos para la Divinidad (El seudónimo es el mejor amigo del hombre y del mito)”<sup>25</sup>. La relación no es directa; el in-

termediario con el “otro Señor” es Gonzalo Aguirre, el brujo que oficia el encuentro. “La hora de las convicciones alternativas”, titula Monsiváis este capítulo de *Los rituales del caos*, para mostrarnos la otra cara de la religiosidad del mexicano, que como nos demuestra en la crónica, no carece de la noción del espectáculo. En la post-tradición o postmodernidad, los símbolos mágico-religiosos se han transformado: ya no se realiza el exorcismo contra Satanás, sino que se advierte la posibilidad de entablar pacto con Él:

*Nada de “¡Guerra, guerra contra Lucifer!” Los tiempos cambian, se acabó la Inquisición y, desprovisto de ceremonias sangrientas, el interés por el Demonio se impregna de respetabilidad de clase media (condescendencia, creencia entre sonrisas o a hurtadillas, bravata, quién quita, al cabo no es delito). El cuello de Linda Blair en El exorcista gira con lentitud desesperada o rapidez obviamente diabólica, y la voz del Maligno desafía al sacerdote: “Fuck you! Fuck you! Your mother suck cocks in Hell!”<sup>26</sup>.*

Al igual que muchos santos o beatos, Adonai a través de la mediación con Gonzalo Aguirre realiza curaciones milagrosas, pero complementa en algo a los discípulos de Dios: también puede hacer el mal, si así su súbdito se lo pidiera, firmando luego un pacto que legitimará su “representante”. Como hablamos de espectáculo, Monsiváis nos describe la escenografía: “oscuridad de ‘boca de lobo’, olor húmedo, tiritan azules los astros allá lejos, cantos de grillos y demás sonidos indistinguibles para los oídos de banqueta”<sup>27</sup>. El cronista introduce la ironía: “tiritan azules los astros allá lejos”, juego intertextual con los versos de Neruda.

Tal como Monsiváis ha aducido, un acontecimiento o sujeto no es nada en la modernidad si no es informado a los periodistas; esto forma parte del espectáculo. El cronista nos cuenta como el brujo Aguirre convoca a una rueda de prensa para explicar los pasos de Adonai en la “Otra” eternidad, cómo llegó a ser el enviado del “Otro” Señor: “el mismo don Gonzalo se metió a esto un día que andaba muy jodido y decidió ir al monte a venderle su alma al diablo”<sup>28</sup>. ¿Cómo

explica Monsiváis este nuevo rito, este impresionante cambio de papeles entre Dios y el Diablo?: “Después de todo, ver al Diablo es meta recomendable en épocas de saturación de las sensaciones comunes (ir al cine, hablar con Dios)”<sup>29</sup>. Para el hombre urbano, la búsqueda “espiritual” se registra también en lo que ofrecen las nuevas técnicas de “salvación” y finalmente, en este mismo plano, la literatura de “autoayuda”, sobre la cual también se detiene el cronista.

### **LOS ICONOS DE LA MASS-MEDIÁTICA Y EL ARTE POPULAR**

Cuando pelea Julio César Chávez, el nacionalismo toma su carácter más “pop” nos dice Monsiváis. La publicidad se encarga de mostrarnos cuáles son los colores patrios, los que Chávez debe llevar en el short, los que deben llevar los carteles, los que cada mexicano incluirá en su atuendo para el show” boxístico. Hasta Salinas de Gortari asiste, y habla en términos oficiales sobre lo que espera del boxeador.

En la muchedumbre, el espectador no sólo contempla el ring donde combaten Chávez y el “perfecto desconocido”. La tecnología audiovisual también está allí para mostrarnos una representación de la mexicanidad:

*En el video-clip difundido por las pantallas inmensas, se moviliza el México que debió existir si los aztecas hubiesen conseguido patrocinadores. Las bailarinas con máscaras de jade quieren ser estatuillas o estelas mayas. Entrado en gastos, el promocional vierte ídolos, música de caracolas, acercamientos a las pirámides. Los treinta siglos de esplendor se adhieren a la causa de Julio César Chávez. El Estadio desborda iluminaciones tricolores. El grito es unánime: CHÁVEZ. En el video-clip cruzan figuras prehispánicas de computadora. Resuena el teponaxtle y uno siente aunque no los oiga (¿para qué? Ya están inscritos en nuestro código genético) los acordes de himnos, marchas, canciones desafiantes. Que me maten y al cabo y qué<sup>30</sup>.*

Los signos prehispánicos, el mapa de la República, aparecen en láser. “El alarde tecnológico es la tercera patria (la segun-

da es la televisión”, arguye Monsiváis. No estamos en frente de un simple espectáculo deportivo, observamos una escena postmoderna de la Nación, donde es posible articular los viejos símbolos que la identifican, con los nuevos: ahora Chávez, después Gloria Trevi, gracias además, a la tecnología audiovisual.

Gloria Trevi representa a las nuevas generaciones. Monsiváis se detiene en el proceso que la llevó a ser hoy una de las cantantes más afamadas de México, con fans que van desde los siete años hasta los cuarentones: hay strip-tease para todos. Es el “sexo en la cultura de masas”, sexo que además tiene que ser “seguro” (Gloria no escatima en esto e incorpora el uso del condón en un calendario que produce; “Calentario”, dice Monsiváis).

Las letras de sus canciones, que han escandalizado a la organización Pro-Vida (anti-aborto) y a las familias “decentes” de México (incluyendo a la suya), colaboran en la construcción del habla unisex, a los “*derrumbes sucesivos y simultáneos de las zonas del tabú idiomático, el considerar derecho natural del habla lo que todavía hace treinta años fue escenario de supresiones y disculpas*”<sup>31</sup>. En palabras de Jesús Martín Barbero, no estamos aquí frente a una manifestación de la dominación, donde los mass-media y la publicidad ofertan un producto que “desvirtúa” la mexicanidad. Estamos en frente de un fenómeno de provocación, y por qué no, de resistencias, donde la massmediática es el canal donde se articulan los nuevos discursos.

Jesús Helguera, otro de los personajes que reseña Monsiváis, también elabora imágenes para calendarios, pero no como los “calentarios” de Gloria Trevi. Se dedicó a la “pintura” de almanaques, promovido por la Cigarrera La Moderna, convirtiéndose en “pintor de cabecera” de millones de mexicanos. Al igual que como sucede hoy día en los mass-media, donde el autor fue desplazado y sustituido por un productor de imágenes, sonidos o palabras, Helguera no fue un Artista. No lo deseó ser, ya que “*nunca se consideró gran artista ni buscó exhibir sus originales*”<sup>32</sup>. Su destino era la multitud; trabajó por lo tanto con imágenes del México paradisíaco, el que podía mostrarse sin rubor, ni vergüenza. Admirador del muralismo y católico ferviente, Helguera “*inventa los escenarios o*

“

En este “Festival del Fervor”,  
con traje típico incluido  
 (“ese generoso olvido  
de cómo se vestían antes”  
como lo califica el cronista),  
participan además  
los cantantes del momento:  
cultura televisiva,  
el espacio de las mediaciones,  
la fe transformada  
en espectáculo público,  
en programa televisivo.

”

*los transfigura a placer, poblándolos con una alegría dulcemente artificial, tan idílica como las canciones campiranas de los años veinte, con chaparritas que no lloran porque su Pancho muy pronto volverá, con surcos y casitas anteriores a las inclemencias del Progreso*”<sup>33</sup>. Helguera estaría así proponiendo una estética propia, donde lo “bonito” ocupa el lugar más relevante, acota Monsiváis y donde la Tradición sirve de “inspiración”. Monsiváis resume así la propuesta y “deudas” del pintor:

*“Helguera aprovechó elementos centrales del gusto popular, los engendrados en el arte y el kitsch católicos, los afirmados por las variedades de la industria gráfica, los perfeccionados por el cine (El Technicolor, el primer museo dinámico de las mayorías), y utilizó la predilección por los colores vigorosos (que ratifican la intensidad de los sentimientos), el amor por las imágenes de la infancia ideal, el encanto de las utopías domiciliarias, la afición por las anécdotas previsibles”*<sup>34</sup>.

Tal como lo hicieron desde la reflexión

Vasconcelos y Revueltas, Helguera también participa de la necesidad de definir una “raza nacional” y para esto utiliza sus cromos impresos masivamente, antecediendo así la transmisión a gran escala como lo hacen actualmente los mass media. Refiere Monsiváis, que en estampas muy celebradas como *El flechador del sol, Amor Indio, Grandeza Azteca, Guerrero Azteca, La leyenda de los volcanes*, se adelanta a una moda que se impondrá más adelante: el embellecimiento de lo prehispánico, para así reconciliar al mexicano con un antepasado glorioso y aristocráticamente bello. De esta manera, con su nacionalismo ferviente a cuestas, el pintor se aparta del arte, pero no de la “recuperación cultural”.

Otro personaje que extrae Monsiváis del show masivo para presentárnoslo dentro de los símbolos que estudia, es “El Santo” (Rodolfo Guzmán Huerta), figura que acompañó en el pasado a miles de latinoamericanos, en las historietas que semana a semana llegaban a los kioscos. Rudy Guzmán no era un nombre de garra para el talentoso joven; por recomendación de Jesús Lomelín, quien lo ve en acción, se enmascara y cambia su nombre de pila al de Murciélagos II, que luego se transformará en El Santo, alias de un “héroe justiciero de las novelas policiales de Charteris”. Logra así un nombre que mueve al espectáculo, que es coherente con la imagen que quiere lograr en el público (¿Quién no lo usa hoy en los medios masivos?).

Desde 1942, hasta su último combate en 1984, El Santo se convierte en un héroe nacional, que presta su efigie a José G. Cruz, para convertirlo en héroe de historietas, ahora sin los muros del tiempo: El Santo igual vence en la arena a un “ilustre desconocido” o a un vampiro del siglo III a.C y luego realiza el salto hacia el cine, en películas con escasa argumentación donde siempre es vencedor. Monsiváis nos dice en un párrafo conclusivo: “*El Santo: una fábula realista de nuestra cultura urbana; una vida profesional cuya primera razón de ser fue la carencia de rostro; una fama sin rasgos faciales a los cuales adherirse. // El pregón de los fanáticos persiste: ‘¡Santoooo! ¡Santoooo!’ ¡En las calles se venden muñecos de plástico!*”<sup>35</sup>. Monsiváis nos muestra con estos persona-

jes, casi arquetípicos, que la Tradición no es un tiempo muerto, ubicado en el universo prehispánico, o en la época de los héroes emancipadores, ni siquiera en el "Grito de Dolores". La Tradición se reescribe todos los días, se permea como metamensaje en las nuevas ideologías, se convierte en substrato de resistencia que deroga el concepto de la dominación cultural como fenómeno homogeneizante. No la homogeneidad, sino el caos, es decir, la nueva identidad que se construye y se autodestruye a sí misma.

### EL ESPACIO DE LA MÚSICA: DE LOS MARIACHIS A LUIS MIGUEL

La nación, ese otro nombre abstracto que denomina lo que antes se identificaba como "la patria", puede ser representada a ratos como lo arcaico, pero que en la postmodernidad se reconstruye con los materiales que arroja la mass-mediática<sup>36</sup>. Así, el espectador mexicano asiste a la reconversión de sus raíces culturales: ya no la ranchera a secas, de algún grupo del interior, sino la figura casi emblemática de Juan Gabriel, despojada incluso de la indumentaria "tradicional" del charro (que fue también otra "simulación", nunca los "rancheros" se vistieron de ese modo); ya no el bolero de manos de Agustín Lara, "El Flaco de oro", sino en las marquesinas en láser que acompañan a Luis Miguel o LuisMi (como lo denomina Monsiváis, posiblemente repitiendo el mote afectuoso de las-los fans del nuevo ídolo mexicano). Y más adelante, un bolero reconvertido en música de rock por Los Caifanes: "La negra Tomasa", que como parodia o inversión del bolero original volvió a ser entonado por los "chavos" de entonces.

En *Los rituales del Caos*, Carlos Monsiváis atiende justamente a ese doble carácter del fenómeno de la música popular en México: tradición y modernidad dentro de la postmodernidad, sin dejar de atender al simulacro de tal operación. Simulacro, porque ya no es posible el rito de lo arcaico (si es que alguna vez fue posible) y qué elemento sino la simulación es el resorte que posibilita, por ejemplo, las representaciones de los antiguos cultos aztecas en los bares destinados a turistas en Ciudad de México. Ahora se asiste a estos lugares

a contemplar cómo se "representa" la tradición; los mexicanos de "closet" extraen, como arguye Monsiváis, su nacionalismo oculto y la operación pasa a formar parte del mismo show que se muestra frente a los asistentes a tan ruidosos sitios.

Y en este develar el simulacro, no se excluye la nación, la posibilidad de reconocerla a través de un espectáculo, que incluye la música y la escenografía. Desde una mirada irónica, nos acota que allí está la nación, pero nos alerta sobre la posible irrealdad de tal encuentro. Creemos con Joan Elies que "el estudio de la música desde un punto de vista crítico nos puede ofrecer ventajosas perspectivas desde donde sospechar de nuestra propia historia social, puesto que los repertorios musicales pueden ser considerados como testimonios elocuentes de los diversos modos de organización genérica (ya sea hegemónica o de resistencia) disponibles en cada momento dado".<sup>37</sup> Monsiváis nos muestra repertorios musicales híbridos, tradicionales, posmodernos, mass-mediáticos, que no dejan lugar a consideraciones sobre lo "auténtico" versus lo alienado<sup>38</sup>.

Entre los escenarios donde se asiste al encuentro con la "nación"; donde los mexicanos vuelven la mirada a una tradición articulada con lo urbano, está la música popular mexicana. La adoración a La Virgen de Guadalupe no es solamente un acto religioso, es un acto cultural de la postmodernidad y Monsiváis se encarga de demostrárnoslo. Y un acto cultural donde el "simulacro" de lo arcaico, de la invocación de lo "nacional", acontece como invitado principal a la escena, sin faltar, claro está, los convidados infaltables del simulacro, los mass media:

*La Basílica. 11 de la noche. Control remoto de Televisa.*

*Canta el cuarteto de jóvenes, tan reminisciente a los grupos cubanos de los cincuenta, armoniosos como una sinfonía ultraterrena:*

*Señora de piel morena,  
Señora bonita y buena.  
Señora de piel morena  
Usted, usted me besó.*

*(...) Entra para suavizar el aleccionamiento la cantante María de Lourdes y su grupo de rescate de las tradiciones, de aquellas a punto de ahogarse y de las que por lo pronto todavía tienen clientela. (...) Y en el Festival del Fervor se entona "Guadalupe" de Juan Zaizar: "Guadalupe/ bella flor en el ayate de Juan Diego". Así hemos cantado desde 1531 y así nos vestíamos: con jorongos, huipiles, sombreros de palma, arrobos matutinos a cualquier hora del día, el alba de la Mexicanidad en las pestañas y en la garganta<sup>39</sup>.*

Monsiváis nos alerta sobre estos actos como simulaciones de un espacio irreal, que ni siquiera existió en el pasado: los trajes típicos, ese "generoso olvido de cómo se vestían antes", acota. Simulación, que en palabras de Baudrillard<sup>40</sup>, quiere decir "fingir lo que no se tiene" en contraposición a disimular que alude a fingir que no se tiene lo que se tiene, con lo cual la operación de la simulación nombra una ausencia, o un "generoso olvido", como escribe Monsiváis, de algo que en principio, nunca se ha tenido, como los trajes típicos. El cronista también alude al acto religioso como evento cultural "televisable", imposible de acontecer con los mismos enunciados, si no estuviera inscrito dentro de los códigos de la industria cultural. La fe como simulacro o como performance postmoderna: "¿Hasta qué punto es reverente a la antigua una muchedumbre cuyo alborozo también le viene de su condición televisable? Cómo saberlo, los tiempos devastan los usos de la piedad antigua, no es lo mismo rezar a secas que rezar ante la cámara, ni se vive igual el amor filial en parroquias malamente iluminadas que en un control remoto pagado por Casa Domecq. (...) Y el maestro de ceremonias lo interrumpe para recordarnos otra vez lo inesperado: los cantantes mexicanos se distinguen por su guadalupanismo"<sup>41</sup>.

¿Cómo es posible que los actos religiosos, concebidos antaño como expiaciones privadas en los espacios públicos, sean ahora expiaciones colectivas en espacios masivos? ¿En qué momento la celebración religiosa se transformó en espectáculo consumible, con los elementos naturales de un show mediatizado? En el momento en que la sociedad entera juega a ser



presentación en forma permanente, en el momento en que en palabras de Paolo Prato, se registra “una creciente estetización de la vida y una creciente espectacularización de los espacios, tanto públicos como privados. Arte y entretenimiento no están, desde hace algún tiempo, relegados a lugares y momentos privilegiados. Esta “sensación” de festividad o excepcionalidad que, de alguna manera, se había asociado en tiempos pasados a las actividades lúdicas, artísticas, espectaculares, ya no es definible en términos de tiempo (como en ciertas épocas se había distinguido un tiempo sacrofestivo en oposición a un tiempo profano/cotidiano) sino que ahora está definido en términos de espacio”<sup>42</sup>.

Volvamos a Monsiváis. A pesar de lo que promulgan los “nacionalistas” confesos, las nuevas generaciones deben ensayar los gestos nacionalistas, el “glorioso” pasado no se inculca en los pasillos del hospital de recién nacidos en Ciudad de México, ni en ningún país que se conozca. “Las mañanitas”, canción emblemática de la “nación” mexicana, debe ser entonada siguiendo la letra escrita en algún papel, pues ni la nación se salva del olvido o a la inversa: a la nación hay que memorizarla cada día para que no sucumba al olvido. Su acto de reconocimiento es también un acto “imaginario”:

- “Estas son las Mañanitas que cantaba el Rey David.

Mi voto incondicional por las tradiciones se tambalea. ¿Cómo es posible? Y sí, sí lo es. La congregación está leyendo la letra de “Las Mañanitas”, en papelitos obsequiados a la entrada. Si el pueblo no se sabe de memoria “Las Mañanitas”, ¿qué destino le espera a la Constitución de la República? (...) Sigue el concierto, y el bolero y la canción ranchera se despositan a los pies de la Virgen, como siempre pero no del modo que siempre. Recuerdo ahora, con esa portentosa memoria que lo invoca todo para no quedar mal consigo misma, las primeras transmisiones televisivas desde la Basílica de Guadalupe, a Pedrito Infante entonando con unción canciones guadalupanas y a los artistas llevándole “Mañanitas” a la Madres de Dios con un tono solícito y distante, no distante de Ella por supuesto, sino de la cámara, qué triste aquella etapa primitiva

cuando la gente -¡qué atraso!- se sentía viviendo a secas, no perteneciendo al videocassette de la existencia”<sup>43</sup>.

A su vez, los medios masivos reafirman esa vocación de performance de las convicciones religiosas, aniquilan el espacio íntimo de los viejos ritos y convierten los rezos y las canciones a “la lupita” en actos televisables, en actos visibles para el espacio público. Gracias a esta “representación”, la nación se “actualiza”, no desaparece, sino que se fortalece en el acto televisivo. Para decirlo con palabras de Baudrillard: “De este modo, por todas partes vivimos en un universo parecido al original – las cosas aparecen dobladas por su propia escenificación, pero este doblaje no significa una muerte inminente pues las cosas están en él ya expurgadas de su muerte, mejor aún, más sonrientes, más auténticas bajo la luz de su modelo, como los rostros de las funerarias”<sup>44</sup>. Para Monsiváis la televisión transforma las “convicciones” del pueblo llano; los cantantes no cantan envueltos del fervor religioso, asisten a una presentación más en su carrera, que por lo masiva en este caso, puede sumar puntos a su trayectoria musical:

*Reflexiones que se detienen al borde de la herejía por falta de un patrocinador*

*Comentario innoble: ¿cuántos de los artistas convocados aprovechan la oportunidad para promocionarse aquí y en toda América Latina? Reflexión que cancela el comentario innoble: ¿Cuántos de los convocados afirmarán con su devoción el ejercicio espiritual de los televidentes? (...)*

*La televisión divulga las convicciones y, de paso, las transforma en algo semejante y distinto, no la irreverencia desde luego, pero sí la conciencia escindida entre el rezo íntimo y la magna divulgación de los rezos íntimos, entre las representaciones sacras y el monitor*<sup>45</sup>.

¿Qué es lo mexicano?, se pregunta el cronista. ¿Y qué se puede definir como música mexicana? Los mariachis aparecen como los primeros protagonistas de una novela por entregas que aún no tiene visos de concluir; quien asiste a una “velada po-

pular” en la Plaza Garibaldi de Ciudad de México, conoce las dimensiones nada desdeñables de este “fenómeno” musical que fue legitimado por el PRI, en palabras de Monsiváis, y de esta manera convertido en la música “nacional” de México. Pero junto a estos “auténticos” charros mexicanos, circula la ciudad y sus fantasmas que huyen de la retórica; acompañando a los mariachis está también “Huapango”, especie de “himno nacional” sobre el que Monsiváis indaga e ironiza:

### **La nacionalidad en el oído: Huapango**

*¿Qué es “lo nacional” en la música culta? La compulsión por ubicar “lo mexicano a primera vista o primer oído” no sólo prodiga sonos de mariachis, sino lecturas a voz en cuello de lo concebido muy de otro modo. (...)*

*La cumbre del éxtasis nacionalista es el Huapango de José Pablo Moncayo, un fluir de la emoción mexicana (mexicanista, mexicana), al que cada interpretación le añade euforias y vibraciones telúricas. (...) Es, es fin un “himno nacional” al que no desgastan la repetición y el abuso chovinista. (...) Al resonar el Huapango el acuerdo se esparce: hay alma nacional para rato, siempre y cuando no se quiera definir “el alma nacional”.*

*Y Huapango es también – de acuerdo a las ganas de que se acabe para escucharlo de nuevo – la coreografía perpetua (lo mental es más vibrante que lo real) en donde el país cabe por entero en la fiesta del pueblo, y se deja venir la ronda de villorios inadvertidos, alcaldías, cifras del atraso y del Progreso, audiovisuales tan impactantes como el olvido, turistas, confetti, serpentinas, cohetes, fuegos de artificio, cámaras de televisión, y dudas entre voluntad de fandango y obligación cívica de estar contento*<sup>46</sup>.

“Obligación cívica de estar contento”, arguye Monsiváis, reiterando la simulación que entraña el acto mismo de cumplir con las expectativas del poder sobre el comportamiento “patrio” de los ciudadanos de una nación. Hoy día, la representación de la mexicanidad aún es posible en un esce-

nario dominado por la postmodernidad: frente a Sting, por ejemplo, lo mexicano se revaloriza; el viejo acto de la nación es “legitimado” incluso en el espacio cultural de lo urbano-foráneo. La patria actúa como “intertexto” en el concierto de lo masivo:

*La ovación recibe a... ¿Es esto posible? ¿Tanto desbordamiento para recibir a un mariachi?!?! ¿De qué se trata? Si ya pasó el 15 de septiembre, y las multitudes no tienen fiesta de cumpleaños. ¡Ah, se me olvidaban las lecciones de intertextualidad! No se le aplaude a un mariachi, se le aplaude a un mariachi recomendado por Sting, algo muy distinto, un “subtexto nacionalista” en el texto internacional, lo típico en el seno de lo arquetípico, (casi) el traslado de la Plaza Garibaldi al Fillmore.*

*“De qué manera te olvido/ de qué manera te quiero”. Línea por línea los asistentes acompañan a la canción ranchera. ¿Cómo es posible? ¿A qué hora se la aprendieron? En los autos el rock prevalece, en casa se atiende a los video-clips, y en las discoteques ni pensar. Es fácil explicarse la buena memoria del pópulo: a los de Bajos Ingresos, familiares y amigos les transmiten los éxitos folklóricos por “vía intravenosa”, y las rancheras repercuten a lo largo de sus viajes auditivos. ¿Pero y los de ingresos no-medidos por la desesperanza? (...) Y la revelación hace estragos: lo que tú contemplas mortal, es el argüende de los mexicanos de closet. Así de vernáculo y premonitorio el asunto. Mexicanos de closet, aquellos que emergen de su escondrijo nacionalista al amparo de los “puntos fuertes de los lados débiles”, de los prestigios del pasado, de las disculpas del fervor alcohólico. El cantante Humberto Herrera ilustra por millonésima vez “El Rey” y “Volver, volver”, y a los mexicanos de closet, o patriotas en sus ratos libres, les engolosinan el monarca incomprendido y el himno de la reconciliación a coro. ¡Qué bonito tropezar con la nacional que se creía perdido, este civismo alborotado anda todo apasionado por volver!<sup>47</sup>*

Como observamos en la cita anterior, para Monsiváis los momentos de la “mexicanidad” no son ingenuos, ni gozan de un automatismo articulado sin conflictos a la

noción de lo “nacional”. Entonar una canción “nacional” puede ser también un acto “vicario”, legitimado por el poder de la mass-mediática que reconstruye elementos de la tradición. “No se le aplaude a un mariachi, se le aplaude a un *mariachi recomendado por Sting*”, aclara el cronista, en un nuevo guiño al concepto de intertextualidad (“¡Ah, se me olvidaban las lecciones de intertextualidad!”, dice).

Frente a los charros y a la música popular contemporánea como antípodas, circula lo “tropical”, casi como resabio de otro espacio que nunca fue el plato fuerte del escenario cultural mexicano, con excepción del bolero. En el mismo escenario donde conviven lo rural y lo urbano y a pesar o con los mariachis, México encuentra su onda “tropicalosa”, como arguye el cronista. La onda del bolero encuentra en esta ciudad ardientes seguidores, tal como lo demostró el “genio” consagrado de Agustín Lara, el llamado “Flaco de Oro”. “Los tibiris”, son los espacios donde se asiste a los reductos de la sensualidad tropical:

### **I. Los tibiris: Lo tropical y la tolerancia**

*A los tropicalosos, cosquilleantes y cascabeleros, el destino les reservó los tibiris (de una canción de Daniel Santos: “el tibirí tábara”), originados en la urgencia de sitios de baile, que en este caso se improvisan en las calles, patios de escuela, galpones, fábricas abandonadas. (...)*

*Los tibiris se hacen cargo de los ritmos que el rock no admite: la cumbia, el merengue, el vallenato, la rumba, lo que al movilizar las caderas a la antigua evoca la sentencia de la publicidad: eres latino y tu sangre es liviana y ardiente; eres latino y te gusta entender lo que oyes (si te lo permite el equipo de sonido); eres latino y sabes que en la lista de los prestigios contemporáneos, lo tropical está por debajo del rock, pero al lado de la sensualidad directa y ventajosa<sup>48</sup>.*

El danzón cubano es el otro espacio de la nostalgia, donde los mayores acuden a recobrar su pasado “tropical”, pero en tanto pasado, ejecutan un rito marcado por lo “arcaico”; nadie baila ya danzones, a no ser que quiera “representar” el pasado.

Pero regresemos a los años 90. En el menú musical del México de hoy, existen figuras emblemáticas incorporadas por Monsiváis a sus crónicas como Luis Miguel, cantante de baladas y boleros que incluye en su público desde niñas en edad escolar hasta señoras que asisten a sus conciertos, y Gloria Trevi, cantante y compositora y luego presentadora de televisión, que gracias al escándalo de sus intervenciones públicas, marcadas por el desparpajo en materia sexual, se convirtió en un icono mass mediático. Desde su famoso “Calentario” (así denominó un calendario donde incluía sus poses más atrevidas, incluida una donde se mostraba semidesnuda detrás de un tinglado de numerosos condones), hasta su reciente “desaparición” publicitaria acaecida en 1999 (nadie sabe cómo ni por qué se desapareció súbitamente de su programa televisivo), Gloria Trevi ha reconfigurado el panorama de los ídolos mexicanos tradicionales, hombres y charros, al proponer lo femenino, la creación de sus letras y una propuesta musical vinculada a la música popular contemporánea. Monsiváis se refiere así a su propuesta:

*¿Cómo lo hizo? ¿Cómo la hizo? El ascenso de la Trevi es una de las nuevas fábulas urbanas. A mediados del primer acto, Gloria triste pero animosa se niega a devolverse a Monterrey, de donde vino a triunfar hace muy poco tiempo. Para ello hace uso de su insólita capacidad de supervivencia. La leyenda se amolda a las dotes de cada reportero. Gloria, sucesiva o simultáneamente, sola en la gran ciudad, se ve obligada a pedir limosna, a vender chicles, a cantar en el Metro, a dar clases de aerobics hasta doce horas seguidas, a vivir de milagro, a rechazar a lobos ansiosos de Caperucita que le ofrecen lo que sea<sup>49</sup>.*

El espacio privado femenino es revelado en sus canciones; la adolescencia femenina surge como *leit motiv*; el resultado es el escándalo, primero de sus familiares y luego de las clases acomodadas mexicanas, católicas, apostólicas y guadalupanas, con el consiguiente efecto de impulso de las ventas de los discos de Gloria Trevi. Los medios acuden a su ayuda y hoy, Gloria Trevi, ya no quinceañera pero si famosa, no deja de ser motivo de escán-

dalo en México.

Un fenómeno similar en tanto mass mediático e impulsado por los “oscuros” resortes del poder en México, es el de Luis Miguel, quien exporta un nuevo imaginario del mexicano: ya no el charro, ni la vitalidad y sensualidad homoerótica de Juan Gabriel: estamos frente a un joven elegante, sensual pero sin estridencias, “apto para todo público”, que ejecuta un nuevo pacto entre tradición y modernidad:

*Luis Miguel es un fenómeno y es un veterano. Sus biógrafos, y los hay a mares, no ahorran detalle alguno y lo conocen lo suficiente como para garantizar que no es extraterrestre. Luis Miguel (Gallego Bastery) nació en Veracruz el 19 de abril de 1970, es Aries, y sus padres el cantante español Luisito Rey y la italiana Marcela Bastery, hermana de la actriz Rosanna Podestá. Un día, según TV y novelas (junio de 1992), en “la fiesta particular de un conocido político” Luis Miguel cantó, la concurrencia se asombró y el contrato le fue adjudicado. (Según otro rumor, el conocido político era un famoso jefe de policía).<sup>50</sup>*

*En el triunfo estrepitoso del disco de boleros de Luis Mi algo tienen que ver el regreso internacional del género (en los años de la cacería de la Identidad), los magníficos arreglos de Armando Manzanero, y la combinación sorpresiva de alguien tan joven y de materiales tan viejos. Sin embargo, según creo, la apoteosis de Romántico se debe en lo básico a la operación que recubre con elementos del Ayer las sensaciones del Ahora. El bolero ha sido lo íntimo que se insinuaba en el público. Gracias a Luis Mi, el bolero es lo público con utilería intimista. “CONTIGO A LA DISTANCIA, AMADA MÍA, ESTARÉ”<sup>51</sup>.*

Tal como hemos visualizado a lo largo de la descripción de los fragmentos de las crónicas de Monsiváis, descifrar el acto de simulacro que constituye toda operación de un icono de la mass-mediática es crucial para comprender la recepción de los espectáculos por parte del público. Monsiváis nos revela que ya no sólo es el cantante quien ejecuta un acto simulado, quien asiste también “simula” su escucha: (...) *Albergo una sospecha: aquí se viene a todo menos a escuchar a Luis Miguel, ya lo oyeron y lo oírán, aquí se viene a ver a Luis Miguel y a recibir el griterío que es*

*la canción genuina, la melodía de su predilección. Si uno se fija en las canciones se pierde lo fundamental del concierto*<sup>52</sup>.

El rock no es el espacio privilegiado de las crónicas de Monsiváis, pero no deja de acotar el fenómeno dentro de los movimientos contraculturales del México contemporáneo. Contracultura que tiene que ver con exclusión, con la búsqueda de lo alternativo (si es que es posible); con otros espacios que a pesar de su búsqueda de lo auténtico, no dejan de ser también construcciones de lo auténtico. De esta operación de los márgenes, describe los trueques (tianguis) donde los amantes del rock buscan sus objetos de consumo: “En el Tianguis, la contracultura de los setenta se las arregla para persistir, vibrante y capaz de reproducirse sin el apoyo de la televisión. Esos punks o rockeros o ácratas mexicanos hallan el suministro de energía en las obsesiones que tantos otros han jubilado”<sup>53</sup>.

Un aporte definitivo del cronista mexicano es la inclusión de la música popular de los “bordes”, de la periferia, en sus observaciones sobre la nación; no sólo lo “folk” como el Huapango, sino también personajes como Gloria Trevi, Luis Miguel, fenómenos de masas, desvinculándose así de puristas y ortodoxos en cuanto a la discusión sobre la nación se refiere.<sup>54</sup> Discusión que admite la crítica, pues si Monsiváis tiene el mérito de llevar a sus crónicas tales personajes, habitualmente excluidos de las discusiones teóricas de la academia, también como hemos observado en los ejemplos citados, problematiza su presencia en el complejo ámbito de la nación y sus representaciones, ya que tampoco olvida el poderosísimo papel de los medios masivos en su “legitimación”. Finalmente, debemos acotar que cuando Monsiváis dirige su mirada hacia la nación o las figuras del espectáculo que en las sociedades de la Aldea Global representan en sus momentos célebres un “acto de la nación”, no busca la exaltación del sentimiento nacionalista, ni parte de la presunción absoluta de que en ello se expresa el devenir de las comunidades imaginadas; pero tampoco niega la validez de ciertas expresiones de lo masivo o lo popular, procesos dinámicos de identidad donde el pasado se reconvierte y se

devuelve en una intrincada red de nuevos territorios donde conviven las tortugas Ninja con la Virgen de Guadalupe, como lo vislumbra el autor en uno de sus trabajos. En su intento, busca desplazar el centro y desde diversas posiciones volver a mirar lo que se tiene como “hegemónico” y lo “periférico”, reconociendo tensiones, desplazamientos gracias a una voluntad no logocéntrica de reflexionar sobre estos conceptos. De ahí la mirada oblicua, la ironía sobre el poder o lo popular; fragilidad de los lugares habituales de la certeza; Monsiváis quiere fracturar lo obvio, repreguntarse en forma infinita sobre las voces del carnaval, evento que como sabemos junta lo “alto y lo bajo”, los poderosos y los excluidos; fiesta dinámica de las representaciones.

Carlos Monsiváis es reponsable de una intensa actividad crítica y periodística. Ha sido becario del Centro Mexicano de Escritores, de 1962 a 1963, y de 1967 a 1968, y del Centro de Estudios Internacionales de la Universidad de Harvard, en 1965. Recibió en 1977 el Premio Nacional de Periodismo en Crónica; en 1986 el Premio Jorge Cuesta del Gobierno del estado de Veracruz y Ayuntamiento de Córdoba; en 1988 el Premio Manuel Buendía y el Premio Mazatlán de Literatura por su libro *Escenas de Pudor y liviandad*. Igualmente, en 1980, recibió un Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Sinaloa, Estado de México. En abril del año 2000, le fue adjudicado el Premio Anagrama de Ensayo, en Barcelona por su libro *Aires de Familia*. Entre sus obras figuran *Días de guardar, Amor Perdido, Escenas de pudor y liviandad, Los rituales del caos*, todos libros de crónicas, además del *Nuevo Catecismo para Indios Remisos* y *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*.

Realizó en la UNAM, México, DF, la carrera de Filosofía y Letras, entre los años 1955-59 y también hizo estudios en la Facultad de Economía. Carlos Monsiváis Aceves (su nombre completo), nació en México, Distrito Federal el 4 de mayo de 1938 y en México permanece, aún cuando se traslade de un continente a otro, de una ciudad a otra, para dictar conferencias y participar en debates sobre la cultura de México y de América Latina. D.F., como es definida simplemente por los

mexicanos, es el lugar seguro del apocalipsis mexicano, con sus millones de habitantes, que viven en precario equilibrio entre la modernidad y la pobreza, pero es el lugar donde el escritor Carlos Monsiváis prefiere permanecer. ■

#### NOTAS

- 1.- Frase atribuida a Porfirio Díaz, dictador de México durante el período de 1876 hasta 1910.
- 2.- José Revueltas. *Ensayos sobre México*. México : Ediciones Era, 1985, pág. 56. ( Las negritas son nuestras)
- 3.- Ibidem., pág. 20.
- 4.- Ibidem., pág. 21.
- 5.- Ibidem. pág. 39.
- 6.- José Vasconcelos. *La raza cósmica*, México : Espasa-Calpe Mexicana, 1983, pág. 27.
- 7.- Néstor García Canclini. Op. Cit., pág. 138.
- 8.- Enrico Mario Santí. "Introducción". En: *El Laberinto de la soledad*. Madrid : Ediciones Cátedra, 1998, Pág. 14.
- 9.- Octavio Paz. Op. Cit., pág. 184.
- 10.- Ibidem, págs. 226-227.
- 11.- Antonio Oriol Anguera / Francisco Vargas Arreola. *El mexicano: raíces de la mexicanidad*. México : Instituto Politécnico Nacional, 1983. 1ª. Ed., pág. 189.
- 12.- Jacques Lafaye. *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México*. Prefacio de Octavio Paz. México : Fondo de Cultura Española, 1977, pág. 343.
- 13.- Carlos Monsiváis. "¡¡¡Gooool!!! Somos el desmadre". En: *Entrada Libre*, pág. 217.
- 14.- Carlos Monsiváis. Los rituales del caos, pág. 18.
- 15.- Néstor García Canclini. Op. Cit., pág. 124.
- 16.- Carlos Monsiváis. *Entrada Libre*, pág. 14.
- 17.- Carlos Monsiváis. "¡¡¡Gooool!!! Somos el desmadre". En: *Entrada libre*, pág. 204.
- 18.- Ignacio Manuel Altamirano. "México, 1834-1893. Paisajes y leyendas". En: *América en el corazón: antología Literaria*, págs. 310-311.
- 19.- Jesús Martín Barbero. Op. Cit., pág. 5.
- 20.- M. Lauer. Crítica de la artesanía. Lima : Desco, 1982, pág. 49. Citado por: Jesús Martín Barbero. Op. Cit., pág. 29.
- 21.- Jesús Martín Barbero. Op. Cit., pág. 181.
- 22.- Ibidem, pág. 94.
- 23.- Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos*, pág.41
- 24.- Ibidem, pág. 43.
- 25.- Ibidem, pág. 72.
- 26.- Ibidem, págs. 79-80.
- 27.- Ibidem, pág. 72
- 28.- Ibidem, pág. 77.
- 29.- Ibidem, pág. 73.
- 30.- Ibidem, pág. 26.
- 31.- Ibidem, pág. 176.
- 32.- Ibidem, pág. 66.
- 33.- Ibidem, pág. 67.
- 34.- Ibidem, pág. 69.
- 35.- Ibidem, pág. 133.
- 36.- Lindsay Waters se refiere así al cambio que en la concepción del arte ante la irrupción de la tecnología y la mass-mediática, avizoró Walter Benjamin en su obra titulada *La reproductibilidad del arte ...* : "Benjamin estaba alerta cuando Charlie Chaplin y Mickey Mouse aparecieron en la pantalla. Ambos eran Colón descubriendo el Nuevo Mundo del pop art a través del océano de la pantalla cinematográfica. Benjamin se dio cuenta de que su mundo había cambiado y no valía la pena negarlo". En: *Las culturas del rock / Luis Puig y Jenaro Talens*, eds. Barcelona : Pre-Textos, 1999. Pág. 55). Tal ampliación del campo cultural, en palabras de Bourdieu, que avizoró Benjamin y que constata Waters en este trabajo, es justo el mecanismo que está siendo avizorado por escritores como Carlos Monsiváis, que convierten las resenmantizaciones de lo popular urbano en la materia prima de sus observaciones y trabajos.
- 37.- Joan-Elies Adell. *La música en la era digital: la cultura de masas como simulacro*. Lleida : Editorial Milenio, 1998. 1ª. ed., pág. 157.
- 38.- En este punto es interesante remitirse al trabajo de Tony Michell (*Popular music and local identity*. London and New York : Leicester University Press, 1996, pág. 9) quien revisa los conceptos de Nelson George sobre la "autenticidad" con respecto a las reappropriaciones que de la música negra ha hecho, por ejemplo, Whitney Houston frente a Aretha Franklin, a quien considera "talentosa" pero descalificada en tanto "producto cultural", que responde a valores y objetivos de la sociedad "blanca" norteamericana. Estamos de acuerdo con Michell en que la visión de George está basada en una noción de autenticidad "purista", actitud que en su momento, legitimó el rechazo de los defensores del folk por Bob Dylan ante su incorporación de la guitarra eléctrica. Monsiváis recurre a iconos actuales que resemantizan la música mexicana tradicional, sin excluir una mirada irónica nada complaciente, pero en ningún caso se niega a analizar el proceso en forma lo más desprejuiciada posible.
- 39.- Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos*. México : Editorial Era, 1996. 5ª. Reimp., pág. 43.
- 40.- Para Baudrillard, es esencial en la simulación su negación: "Al contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro". Ver: Jean Baudrillard. *Cultura y simulacro*. Barcelona : Editorial Kairos, 1978. 1ª. ed., págs. 23-24.
- 41.- Carlos Monsiváis. Op. Cit., pág. 44.
- 42.- Joan-Elies Adell. Op. Cit., pág. 269.
- 43.- Carlos Monsiváis. Op. Cit., págs. 44-45.
- 44.- Jean Baudrillard. Op. Cit., pág. 24.
- 45.- Carlos Monsiváis. Op. Cit., pág. 46.
- 46.- Ídem.
- 47.- Ibidem, pág. 187.
- 48.- Ibidem, pág. 114.
- 49.- Ibidem, pág. 169.
- 50.- Ibidem, págs 193-194.
- 51.- Ibidem, pág. 196.
- 52.- Ibidem, pág. 192.
- 53.- Ibidem, pág. 157.
- 54.- La discusión sobre qué podemos incluir como música popular de un país no es nueva, ni pertenece sólo a la discusión sobre lo auténtico y lo masivo. Ya en 1931, Béla Bar-

tók, se refería con desprecio a la música gitana y la excluía del panorama de la música popular húngara, en contraposición a los trabajos de Liszt: "La música que las bandas gitanas tocan por dinero, no es más que la reciente música popular húngara. El objetivo de dicha música consiste en satisfacer, entre nosotros, exigencias musicales inferiores. Vale decir: la misma tarea asignada a las cancioncillas y a los trozos de opereta en los países de Europa occidental. Nos referimos al repertorio de las pequeñas orquestas tipo schrammel, etc, etc. Pero hay algo que podemos comprobar con verdadero placer: la música popular húngara, inexactamente llamada "música gitana", tiene un valor superior al de la hez musical extranjera mencionada arriba. Sin embargo, y a pesar de ello, debemos protestar con energía contra quienes puedan atribuirle una importancia mayor que la de cualquier música hecha para divertir a gente de mal gusto y amante de las trivialidades". (Béla Bartók. *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI Editores, 1987, pág. 115).

#### ■ Carmen Isabel Maracara

Poeta y comunicadora social de la UCV. Máster en Literatura Latinoamericana. Actualmente culmina estudios de Doctorado en Teoría de la Literatura en España.