

CARLOS MONSIVÁIS:
ESCRITOS SOBRE EL CINE Y EL IMAGINARIO CINEMATOGRAFICO

POR

MARVIN D'LUGO
Clark University

Mucho más que la “penetración cultural” del imperialismo norteamericano (...) es la implantación triunfal de las nociones del entretenimiento, lo que da la medida del poderío de la americanización, magno proyecto comercial y, en segundo término, ideológico. El público latinoamericano se ilusiona con un “tiempo libre” a la manera de los norteamericanos.

Carlos Monsiváis
Aires de familia

En México uno no puede desdeñar lo popular, porque desdeña el 99% de las cosas que hay en el país.

Carlos Monsiváis
(entrevista con Graciela Gliemmo
“El oficio de reconocer a México”)

Para que alguien se sienta plenamente de su época necesita una combinación de influencias literarias e influencias fílmicas, pero el mayor peso recae sobre las influencias fílmicas.

Carlos Monsiváis
(entrevista con Raquel Luzárraga Alonso de Ilera,
“Visión y revisión de América Latina”)

I. LO MARGINAL EN EL CENTRO¹

La importancia de Carlos Monsiváis entre los escritores y críticos culturales mexicanos de la generación posterior a 1968 (José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, Elena Poniatowska, Juan García Ponce) se ha ido incrementando durante la pasada década conforme se ha

¹ Título del prólogo de la colección de crónicas de Monsiváis, *Entrada libre: Crónicas de la sociedad que se organiza*. También sirve como subtítulo a su estudio sobre el cronista Salvador Novo (2000). Asimismo, la frase resume la auto-colocación de Monsiváis frente a la cultura oficial de su época.

convertido en el miembro más prominente de la “mafia” literaria (Cossío 137)² que ha redefinido las letras contemporáneas mexicanas.³ Los críticos consideran su prolífica producción de “*crónicas urbanas*” una importante forma “alternativa” de nueva literatura arraigada en la inmediatez de los temas contemporáneos y motivada por un deseo de reconocer la cada vez más urbanizada cultura popular: “En lugar de distanciarse de los procedimientos de la cultura popular, se los incorpora” (Gelpí 84). María Eugenia Mudrovic incluso expone que la cultura popular urbana tal y como se refleja en las crónicas de Monsiváis se ha convertido en la materia central de sus continuas críticas a la cultura nacional promovida por el estado mexicano: “Monsiváis ha construido un sistema de interpretación que instala lo popular urbano en el centro del debate nacional. Sus crónicas [son una] especie de matrices de doble entrada donde la cuestión nacional y las culturas populares se intersectan necesariamente” (*Cultura nacionalista* 30).

A través de sus artículos en el periódico mexicano *La Jornada* y de sus intervenciones públicas, se ha convertido en una de las “estrellas” de la cultura mexicana (Landeros 56-7), traspasando los reducidos círculos literarios y entrando en el ámbito de la cultura popular que él mismo describe en muchas de sus crónicas. A lo largo de su carrera como escritor, el cine ha ocupado una posición clave en su producción periodística y literaria. Por eso, un examen de sus escritos sobre el cine puede servir como entrada a su compleja visión crítica de la cultura contemporánea en México.⁴ Para muchos lectores, estos

² Linda Egan cita una entrevista a Monsiváis de 1998 en la que el escritor explica el poco afortunado término “mafia”, acuñado por sus detractores para describirle a él y a su círculo de compañeros escritores: “En lo básico, la idea de la mafia fue una invención del rencor y de la sensación de verse excluidos” (citado en Egan 18).

³ María Eugenia Mudrovic cree que Monsiváis cuestiona la centralidad de Octavio Paz en las letras mexicanas hasta finales de los años sesenta. Sobre el debate de las vicisitudes de la relación personal y profesional entre estos dos escritores ver el artículo de María Eugenia Mudrovic “Carlos Monsiváis, un intelectual post-68”. Juan G. Gelpí comenta una visión similar sobre la creciente centralidad de Monsiváis; Gelpí considera la crónica popular urbana cultivada por Monsiváis como una ruptura de la tradición “culturalista” en la escritura de ensayo (83). Según Gelpí, se trata de ensayos que ya no defienden la alta cultura de las masas, sino que más bien son [ensayos en que] “la voz del autor se funde con otras voces, o en los que desempeña más bien la función de un editor o cronista de acontecimientos públicos o de la vida” (83).

⁴ Es posible formular una biografía de Monsiváis sobre la base de sus contactos profesionales con el cine. Participó en la fundación de la importante revista de crítica cinematográfica *Nuevo Cine* (1960-61); luego, en su programa de XEUN, Radio Universitaria de la UNAM, en su espacio “El cine y la crítica” (a partir de 1960), hizo una serie de intervenciones notables sobre temas cinematográficos. Entre 1972 y 1987 fue el director del influyente suplemento literario-cultural *La cultura en México*, de la revista nacional *Siempre*, en la cual sirvió otra vez de árbitro cultural. En esta época aparece una serie de escritos sobre el cine; aquí, por ejemplo, da origen a sus perfiles sobre “personajes” del cine de la Época de Oro mexicana: Mario Moreno *Cantinflas*, Dolores del Río, y María Félix [también apareció como actor o extra en unas películas]. Entre su prodigiosa producción de ensayos y antologías de escritos, el cine figura con cada vez más importancia. Señala Paulo Antonio Paranaguá, por ejemplo, la breve historia del “cine nacional” que incluye en sus “Notas sobre la cultura mexicana del siglo xx”, integrado en la *Historia General de México* (1976), editado por el prestigioso Colegio de México. Integrados en su colección de *Escenas de pudor y liviandad* (1981) se encuentran perfiles de las notables figuras legendarias del cine nacional. A lo largo de los

artículos pueden parecer escritos triviales, que nada tienen que ver con los comentarios más serios de Monsiváis sobre temas nacionales de gran importancia (el terremoto de 1985, la crisis demográfica, el levantamiento zapatista, entre otros). Sin embargo, si los consideramos dentro del contexto de sus extensos ensayos históricos sobre la industria cinematográfica mexicana, podemos comprender la lógica a través de la cual Monsiváis percibe el cine como un objeto de análisis privilegiado. Para él, el cine se sitúa entre dos polos cruciales de la realidad social y cultural del México moderno: la explosión demográfica de las últimas tres décadas y la dominación que los medios de comunicación de masas ejercen sobre la sociedad mexicana (Mudrovcic, “Cultura nacionalista” 34).

El cine popular, para Monsiváis, incluso en sus formas más insignificantes y escapistas, revela algo de la ideología que subyace a una cultura. Podemos ver la explicitación de esta hipótesis bien temprano, en su autobiografía de 1966, en la cual habla de las películas que le dejaron huella (*Duck Soup*, de los hermanos Marx, *Casablanca*, y *Singing in the Rain*) (52-3). Estas tres, en apariencia frívolas películas hollywoodienses, contienen para Monsiváis muchos de los valores que más tarde serán absorbidos por su propia visión del impacto histórico del cine popular en la conciencia cultural mexicana. Él observa, por ejemplo, en las palabras de Groucho sobre la aparente idiotez de su hermano Chico una conexión con las personas nombradas para los cargos políticos mexicanos de los años sesenta: “Allí aprendí, con los Marx, que la seriedad es un robo y que el orden aparente, al verse subvertido, manifiesta su pudibunda ridiculez” (52). Sobre *Casablanca* apunta cómo la película construye la nostalgia inmediata: “Y *Casablanca* me obligó a comprender que una mala película puede ser extraordinaria si cuenta con presencias, con valores tan entendidos y tan vigentes como el desenfrenado culto a la nostalgia inmediata” (53). Su temprana apreciación del poder de las películas populares para desinflar la pomposidad política, para dar nueva forma a la memoria popular e incluso para exponer su propio artificio, como en el caso de *Singing in the Rain*, son conceptos que le ayudarán a formar sus posteriores escritos sobre cine.

En muchos de sus ensayos sobre temas cinematográficos, Monsiváis subraya la dualidad de su propia forma de ver las películas mexicanas: por un lado, el atractivo de la estética popular de las imágenes cinematográficas y las historias; por otro lado, la manipulación descarada de las clases populares, que son consumidores de las mitologías construidas de la mexicanidad que se retratan en la gran pantalla. El cine, al que a menudo llama “la fábrica de sueños,” por tanto, desde una perspectiva desapasionada e intelectual, también se puede considerar como un dispositivo para la construcción de la identidad política y social del público espectador mexicano.

Con una formación inspirada en el *New American Journalism* de Truman Capote, Tom Wolfe y Norman Mailer, Monsiváis ha cultivado el modesto género de la crónica como forma de expresión preferida,⁵ la cual implica su propia autopromoción como

años ochenta y noventa publica una serie de ensayos y libros sobre el tema del cine [*Rostrros del cine mexicano* (1993), *A través del espejo: el cine mexicano y su público* (1994), *Recetario del cine mexicano* (1996), *Aires de familia* (2001)].

⁵ Podríamos apuntar “influencias” específicas de la cultura estadounidense en el estilo y contenido de los escritos de Monsiváis. A nivel formal, como observa Sara Sefchovich, el estilo de sus crónicas se deriva del *New American Journalism*, especialmente la obra de Tom Wolfe, James Agee, Gay

personaje de interés. Hasta cierto punto, la anomalía de ser tanto un miembro de las masas como una celebridad se funda en el peculiar estatus de la crónica, un género que tiene sus raíces en la forma literaria del siglo XIX que se diseñó para dirigirse a la intelectualidad urbana y culta. Sin embargo, en el contexto de la cultura de masas moderna, este género se ha transformado en una expresión cultural democrática dentro de la cual la voz y la presencia del autor han adquirido una especial importancia que ha redefinido la crónica y la ha hecho especialmente atractiva al lector contemporáneo (Egan 106-21). No obstante, también podemos encontrar cierta contradicción en su colocación entre las masas y la zona de cultura burguesa culta, ya que de manera regular él prepara antologías de sus crónicas en forma de libros que circulan en un ámbito más amplio que el del sector limitado a su público lector mexicano, proporcionándole así un tipo de notoriedad diferente. Monsiváis explica que recopila estas crónicas en forma de libro como medida de supervivencia profesional, dada la naturaleza efímera del género que cultiva: “Los autores que no reúnen sus crónicas terminan por desaparecer como cronistas” (Gliemmo 16).

Además, como sostiene John Kraniauskus, Monsiváis “maintains his own presence in overlapping public spheres and counter-public spheres structured by the logic of the state, private enterprise, popular organizations and intellectuals (...), and he writes to keep ‘the hope of change alive’ for himself and for his readers” (ix-x). A causa de su propia inserción como alguien más que un mero miembro de las masas, sabe hacer visibles aquellos elementos que de otra manera no serían visibles en la cultura, echando por tierra su marginalidad. Siguiendo sus modelos literarios estadounidenses, su aproximación general como cronista ha consistido en ir detrás de historias comunes de la actualidad, metiéndose en una serie de temas contemporáneos de cultura popular urbana en México (Gelpí 84-5). En este contexto, sus escritos sobre el cine mexicano parecerían entrar en contradicción con su identidad como cronista contemporáneo, especialmente porque estos ensayos tienden a ser apuntes históricos y nostálgicos sobre los íconos del pasado cinematográfico mexicano, la llamada “Época de Oro”, que es el período que va desde la mitad de los años treinta hasta la mitad de los cincuenta.

Sin embargo, visto en el contexto más amplio de las preocupaciones generales de Monsiváis sobre asuntos culturales y sociales, sus escritos sobre el cine sí que se ajustan al modelo de sus crónicas más contemporáneas en que éstas exploran las raíces históricas de los conflictos y la tensión entre el centro y los márgenes culturales de la sociedad mexicana. Además, a menudo existe una agenda política encubierta detrás de la aparente superficie apolítica de las películas y actores sobre los que habla. En el fondo, Monsiváis es un historiador cultural. De este modo, es característico que en su pensamiento el bagaje ideológico del cine tenga sus raíces en prácticas sociales y culturales de épocas anteriores que han funcionado, según él, para desacreditar o incluso negar la legitimidad o la existencia de la cultura popular de masas. Por eso en sus “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” (1976), que forma parte de su contribución a la *Historia general de México*,

Talese y Truman Capote, “en donde el espectro formal domina sobre la urgencia informativa y la versión directa y en donde se borran los límites entre periodismo, literatura, sensacionalismo, testimonio, toma de posición política...” (“Minimalia” 63).

publicada en cuatro volúmenes por el prestigioso Colegio de México, incluye una síntesis histórica del cine nacional, de veinticinco páginas, además de sus argumentos sobre las expresiones culturales más aceptables en la literatura y el teatro mexicanos. Su versión de la historia del cine nacional en México, tal y como se resume en estas “notas,” y a lo largo de posteriores ensayos y crónicas, intenta demostrar cómo el cine ha funcionado como método de contención de las aspiraciones populares a través de la propagación de una serie de ficciones nacionales codificadas principalmente a través del cine de la “Época de Oro”.

Si seguimos la lógica de sus ensayos sobre la relación de la tecnología con la cultura, podemos encontrar una clave para comprender su visión de la función ideológica del cine mexicano. En un ensayo reciente, “Desperté y ya era otro” (*Aires de familia* 155-80), habla sobre las migraciones culturales del siglo xx que han afectado a Latinoamérica, producidas por la tecnología y, sobre todo, por el cine: “Una migración esencial del siglo xx es la que va del entretenimiento del hogar o del teatro al espectáculo fílmico, es decir, lo que va de lo privado o muy minoritario a lo público tal y como se produce en la oscuridad” (159). La literatura mexicana, según Monsiváis, está situada en la esfera privada; él considera el cine como la extensión de la cultura literaria, pero dentro de la esfera pública, aunque con ciertos cambios inevitables. El más esencial es lo que Monsiváis ve como la redefinición del concepto cultural de lo popular, forjada en una época más temprana, cuando lo que se entendía como lo popular era meramente la descripción literaria de cierto exoticismo en la cultura latinoamericana.⁶ Gracias a la introducción de las tecnologías en los medios de comunicación de masas, lo popular ha pasado a significar tanto el destinatario (el sujeto) como el objeto de representación cultural visionado en una especie de diálogo cultural íntimo (Egan 8).

Debido a que están tan arraigados en la especificidad de la experiencia mexicana contemporánea, en su mayor parte urbana, los escritos de Monsiváis normalmente dan la impresión de estar limitados a un público “nacional” muy reducido. Sin embargo, si tenemos en cuenta que varios de sus ensayos sobre el cine han aparecido en antologías y revistas fuera de México, podemos apreciar mejor cómo han contribuido de manera considerable a la revisión de la historiografía cinematográfica latinoamericana. Con respecto a sus escritos sobre el cine, Paulo Antonio Paranaguá, por ejemplo, considera a Monsiváis “une présence indispensable dans un sorvol de l’historiographie latinoaméricaine” (Paranaguá 150). El crítico brasileño subraya la insistencia de Monsiváis en reenmarcar la discusión sobre el cine centrada ahora en cuestiones del impacto ideológico que el cine mexicano ha tenido en su público, es decir, la manera en que el cine ha inculcado a su espectador un imaginario cultural, reforzando así las identidades sociales y creencias del público. El sentido que Monsiváis tiene del “público” implica para Paranaguá una revitalización del concepto de “recepción” en los estudios de cine. Así,

⁶ “En el origen del cambio de los procedimientos de esta invención, se halla necesariamente la literatura. A fines del siglo xix y en las primeras décadas del xx, en la literatura latinoamericana (sobre todo en la novelística realista), lo *popular* es la zona típica y graciosa o, con más frecuencia, abismal, que representa sucesiva y alternativamente, la “idiosincrasia” y la “herencia atávica” de las relaciones ...” (“De las relaciones literarias” 47).

sostiene que lo más esencial es la manera en que Monsiváis reencuadra el tema central del cine mexicano en términos del ingreso del espectador en la cultura urbana y la modernidad:

Les films ne prennent leur sens que dans le dialogue avec les spectateurs, le cinéma réintègre un processus social caractérisé par l'extension de la culture urbaine. Alors que les études cinématographiques tendent à la spécialisation et parfois à l'abstraction, Carlos Monsiváis les réintroduit dans un continuum culturel et social qui élargit la notion de récepteur et de public aux dimensions de la société toute entière. Le cinéma devient ainsi un aspect du processus d'urbanisation et de modernisation. (157)

Las siguientes observaciones trazan en líneas generales el pensamiento de Monsiváis sobre el cine mexicano, en particular cómo éste se relaciona con el proyecto más amplio de sus escritos sobre cultura y sociedad mexicanas. Los escritos de Monsiváis sobre el cine suelen aparecer dispersos en un amplio número de periódicos, revistas, y antologías y todavía no han sido considerados desde una perspectiva unitaria. Por eso, se debe entender esta discusión como un esfuerzo por conectar varios de sus ensayos y crónicas sobre temas cinematográficos en un contexto unificado dentro del cual se puede apreciar plenamente su coherencia conceptual.

II. CINE, CULTURA URBANA Y MODERNIZACIÓN

En sus trabajos relacionados con el cine, Monsiváis pasa por alto el cine de arte para centrarse en las películas mexicanas de la “Época de Oro”.⁷ Este hecho se debe a que sus intereses específicos son los conceptos ideológicos que influyen en la formación del imaginario social de su público espectador. Aunque reconoce la baja calidad estética de estas películas, insiste en su potencial para construir una imaginación del espectador. Escribe, por ejemplo,

[...] la historia del cine mexicano ha sido la acumulación de basura estética, el desperdicio y la voracidad económica, la defensa de los intereses más reaccionarios, la despolitización, el sexismo. Por lo mismo, el examen de esta cinematografía nos familiariza —de un modo u otro— con los procedimientos de la ideología dominante que han moldeado la cultura popular y han ofrecido a la vez una interpretación del mundo y un catálogo de conductas ‘socialmente adecuadas’. Y también nos demuestra que a pesar de todo, en una etapa esa cultura popular manipulada, supo describir enriquecedoramente la realidad (“Notas sobre la cultura popular” 435-36).

Si los consideramos junto con sus crónicas, escritas durante más de treinta años, sus ensayos formales sobre aspectos de la cultura cinematográfica popular podrían parecer un

⁷ En sus trabajos de corte histórico sobre el cine mexicano y la cultura literaria, Monsiváis sí que ha tratado el cine de los años sesenta y setenta, como cuando escribe sobre el cine empobrecido de principios de los años setenta [*Mecánica nacional* (Luis Alcoriza, 1971), *México, México, ra, ra*, (Gustavo Alatríste, 1975), y *El milusos* (Roberto G. Rivera, 1986)] en su ensayo titulado “Nosotros los (que vemos el cine de) pobres” 56-7). Pero incluso en estas incursiones sobre cine más reciente, Monsiváis encuadra su debate en términos de cine mexicano de la “Época de Oro”, como en *Nosotros los pobres*, de Ismael Rodríguez (1947).

cajón de sastre desordenado con temas, personajes, géneros cinematográficos y personalidades, más que una visión de la producción cultural conceptualmente rigurosa. A pesar de esta apariencia, en parte debida a la fragmentación propia del género, en realidad se puede apreciar una narrativa y un panorama conceptual que evoluciona a través de muchos de sus escritos sobre cine mexicano. Los elementos de este panorama se relacionan con: (a) la emergencia de una cultura urbana de masas en México; (b) la movilización del cine en la construcción de una identidad nacional para la sociedad del México pos-revolucionario; y, finalmente (c) la relación polifacética del cine mexicano con la cultura cinematográfica de Hollywood. Aunque a veces no están claramente relacionados con el debate sobre el cine, al final estos temas ayudan a situar el cine dentro del contexto de lo que Monsiváis considera cultura nacional en México.

En los trabajos de Monsiváis, la cultura cinematográfica está estrechamente alineada con la cultura de las ciudades. Considera el espacio urbano como lugar de una “nueva sensibilidad”, la cual, según el autor, es sinónimo de modernización. El espacio urbano es descrito como lugar de transformación de la cultura popular que comienza a tomar forma históricamente en los años veinte. A través de una serie de movimientos conceptuales él sitúa a la ciudad como la *mise-en-scène* fundamental en la que rivalizan los intereses nacionales, políticos y culturales que emergen durante las primeras dos décadas posteriores a la Revolución Mexicana. Monsiváis señala la centralidad de este periodo debido a que fue escenario del surgimiento de un número significativo de relatos literarios populares de la lucha armada en México, algo que pone a la par la noción de lo popular con los temas nacionalistas. Los años veinte son particularmente importantes porque es también la década que es testigo de la distribución generalizada del cine, algo que, además, comienza a establecer la idea de la cultura de masas.

The country is industrializing and the cinema shows some of the (social and sexual) advantages of the anonymous urban condition. While ‘high culture’ is the preserve of one hundred thousand chosen ones in the city and in adjacent provincial circles, cinema and radio prepare the transition to fully urban life. In this process the concept of entertainment allows for a deformation of reality (the countryside in *Allá en el rancho grande* is a fairy story; the rural population who go to see the movie several times knows this, but it does not bother them), entertainment becomes a philosophy of life and the epic of history is replaced by a smaller scale ‘fantasy’ epic, accompanied by the tears and laughter of Sunday evenings. (“All the People” 150)

Al contar la historia de la interconexión entre el cine mexicano y la cultura urbana popular, Monsiváis señala el cambio crucial que se produjo en los círculos académicos varias décadas más tarde, cuando la cultura popular rural —el folklore y lo indígena— pasó a establecerse como dominio del discurso antropológico, mientras que la idea de lo popular urbano se degradaba en parte y se dejaba de lado; esta idea se mantuvo hasta el momento histórico en que ya no pudo ser ignorada. Este punto le permite apoyar la opinión de que el espacio urbano en México ha sido durante mucho tiempo un espacio problemático para los críticos culturales, los políticos y los defensores de la cultura nacional oficial. Como en otros países, la ciudad —y aquí habla específicamente de su lugar de nacimiento, la ciudad de México— es el lugar de la modernización potencial de la cultura mexicana.

Pero, como a menudo se ha discutido entre historiadores culturales, también es el espacio de disputa de concepciones opuestas de la nación que van más allá de la cuestión del nacionalismo provinciano y que están en conflicto con definiciones más universales y cosmopolitas de la sociedad mexicana. Existe un rechazo, por parte de ciertas voces de la cultura oficial y de la sociedad burguesa en general, a reconocer la presencia creciente de las masas urbanas como parte importante de la cultura de la ciudad y de la nación; Monsiváis ve en este rechazo una de las tensiones subyacentes que caracterizan la lucha por definir la cultura nacional en México a lo largo de la mayor parte del siglo xx.⁸

Este creciente cisma de clase y lugar finalmente irrumpe en la lucha política que rodea a los Juegos Olímpicos que se celebraron en 1968 en la ciudad de México. Las manifestaciones masivas de estudiantes y otros sectores de la población, y la represión gubernamental que siguió a los acontecimientos de Tlatelolco llevó la cuestión de las masas urbanas a nivel de crisis nacional. También ayudó a definir a la generación literaria del propio Monsiváis (Jiménez Trejo y Toledo 62, Egan 88-9). La idea de una nación mexicana impuesta desde las altas esferas, desde el estado, choca con la concepción de la nación popular y urbana como espectáculo del pueblo. Este será un tema ideológico de la comunidad nacional que continuamente se verá reinscrito en el trabajo de Monsiváis a partir de este momento. Los términos que definen la crisis política de 1968 —el conflicto entre los polos de las masas urbanas y el estado patriarcal y autoritario— se convierten de forma reveladora en los mismos términos que pronto darán forma a sus escritos sobre cine nacional.

Encontramos una elaboración temprana del lugar del cine dentro de estos debates sobre la nación en sus “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx” (1976), en la que sitúa claramente las películas mexicanas en relación al proyecto estatal de construcción de la nación. En un ensayo posterior (“All the People Came and Did Not Fit on the Screen: Notes on the Cinema Audience in Mexico”),⁹ escrito casi una década más tarde, Monsiváis plantea de nuevo diversos asuntos sobre los “usos” del cine en México, subrayando precisamente la centralidad del público espectador. Estos dos ensayos forman el marco

⁸ “Todavía en 1960 o 1965 el término *masas* es sólo despreciativo, porque, según el mercado de valores semánticos, *masas* es el conjunto de seres que carecen entre otras cosas, de valores morales, de freno a los instintos, de educación, de vestuario apropiado, de comportamientos civilizados. A esta oscuridad-iluminada-por-el-rechazo, antes se le llamaba “la gleba”, “la leperuza”, “el peladaje”, “la grey astrosa”, “el populacho”, “el infelizaje”... Y la élite concentra su desprecio en el mar de semblantes cobrizos que, desde la revolución, invade su panorama visual, para ya nunca desaparecer por completo, volviéndose el alud cobrizo de las ciudades que emergen. ¿En qué momento se produce la cadena de saltos onomásticos: en donde decía *Pueblo* dice *Público*; en donde se hablaba de *la Sociedad* se menciona a *la Sociedad de Masas*; donde se ponderaba a *la Nación* o *el pueblo* se elogia a *la Gente*; en donde *la Gente* era vaguedad numerosa se habla de *la Gente*, proyección de la primera persona? (Para entender de modo cabal las expresiones “La Gente dice, La Gente piensa que...”, colóquese “Yo digo, yo creo que...”). Muy probablemente cuando la élite se resigna, da por perdido su libre disfrute de las ciudades y se adentra en los *ghettos* del privilegio y la exclusividad: “Aquí todo está tan bien que parece que no viviéramos aquí” (“Los espacios” 274-75).

⁹ Se publicó por primera vez en la edición en inglés de *Le Cinéma Mexicaine* editado por Paulo Paulo Antonio Paranaguá (Paris: Centre Georges Pompidou, 1992), con el título *Mexican Cinema* (1995), 145-51.

conceptual a través del cual Monsiváis filtra sus lecturas sobre el cine mexicano y la sociedad. Su tesis subyacente es que el cine como tecnología se convierte en agente de cambio cultural: “With hindsight, we can see the basic function of the electronic media at their first important moment of power: they mediate between the shock of industrialization and the rural and popular urban experience which has not been prepared in any way for this giant change, a process that from the 40s modifies the idea of the nation” (“All the People Came” 151).

Al mismo tiempo, considera el cine como elemento debilitador de las barreras de clase entre alta y baja cultura: “But anyone could go to the cinema, and this unexpected democratization flew in the face of the exclusivity of ‘high culture’, whose representatives were either enthusiastic or worried about the phenomenon” (“All the people” 145). Además, tal y como Monsiváis demuestra en varios de sus ensayos, la idea de la nación mexicana se naturaliza en la conciencia popular a través del cine: “La tierra firme del cine mexicano es una idea implícita y explícita: la nación prolongada a la familia. La familia es la representación más cierta de la nación. Este nacionalismo es, a la vez, útil y lamentable, real y calumnioso, falso y verdadero. Expresa a un estado autocrático y se explica por la debilidad política y social de una mayoría que acepta que lo unifique” (“No te muevas paisaje” 30).

Según Monsiváis, la política del gobierno de los años cuarenta durante los sucesivos mandatos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán (1940-1952) modificó profundamente el carácter de la cultura popular nacional en México. Al mantener alejada la cultura oficial de la noción de un auténtico público nacional, el gobierno logró promocionar un internacionalismo ligado a las inversiones extranjeras en México.¹⁰ Este hecho tendría un profundo efecto en la naturaleza del público nacional del cine mexicano: “Los sectores ilustrados de las clases medias desertan el cine mexicano, que ya sólo les ofrece ‘el descenso social’ según la dictadura del gusto americanizado. Pero grupos devotos le encuentran otra significación al arte-del-siglo, se guían por las tesis del cine-autor, se alborozan ante las películas de Bergman y Godard, los géneros de Hollywood, y las atmósferas del Mexicano de Fernando de Fuentes, Emilio Fernández y Alejandro Galindo” (“No con un sollozo” 734). La idea del cine mexicano como forma nacional popular se transforma a los ojos de los árbitros de la cultura oficial precisamente cuando ese cine nacional se establece de manera sólida en la imaginación popular.

La posición de importancia que ocupa el cine mexicano es en apariencia un espacio contradictorio, al ser tanto nacionalista como imitador y deseoso de lo que Monsiváis denomina “americanización”. Así, la forma en que traza las peripecias del cine de la “Época de Oro” en México, de dirigirse a un público nacional hasta ser adoptado por las

¹⁰ “El Presidente Ávila Camacho aprovecha al máximo la consigna de la Unidad Nacional: ante el enemigo no hay diferencias entre ricos y pobres; ante el bien de México la división en clases es una falacia. Y le prepara el camino al sucesor, Miguel Alemán (1946-1952), a cuyo régimen caracterizan la fe en el desarrollismo, la política de Buena Vecindad con Estados Unidos, la obediencia a los dictados de la Guerra Fría y el macartismo, la divulgación masiva de las metas del individualismo capitalista... El licenciado Alemán cede al sueño de la prosperidad-para-unos-cuantos que, por lo menos en el terreno anímico, saciará a casi todos, y abre el país a las inversiones extranjeras...” (“No con un sollozo” 730).

masas urbanas, lo lleva a conectar el cine nacional con una serie de temas políticos e ideológicos

(a) a nivel nacional:

[...] hoy en México casi todo lo que aparece con el membrete de 'cultura popular' es el resultado de afanosas manipulaciones del proyecto imperial de la industria cultural. [...] Lo que entre nosotros ha habido con ese nombre 'cultura popular' es fruto de la voluntad de las clases dominantes y de las adaptaciones gozosas y anárquicas hechas por las masas a tal plan de dominio". ("Notas sobre cultura popular en México" 98)

(b) a nivel transnacional:

[L]a influencia de los productos industriales norteamericanos es mundial y casi siempre omnimoda, y el colonialismo—de signo hispánico, francés, norteamericano—nunca permite, del virreinato al siglo veinte, un desarrollo vigoroso o conveniente de expresiones artísticas y culturales, en las clases populares. ("Cultura popular en México" 50)

Monsiváis considera la "Época de Oro" como una forma de utopía ideológica que tiene sentido precisamente porque fomenta los objetivos contradictorios de los planes estatales de construcción de la nación. En esta inocente atracción del público mexicano y el cine popular que se le suele proporcionar, el autor observa un panorama más amplio y engañoso de la manipulación estatal de la cultura popular. Sus escritos sobre cine por tanto subrayan gradualmente la problemática penetración cultural del cine transnacional de estilo *hollywoodense* como elemento a través del cual el sujeto mexicano es reubicado como "sujeto consumidor de cultura comercial" que lo ata a la modernización.

La relación de Hollywood con el desarrollo del cine mexicano aparece en la mayoría de sus tesis sobre cine y es claramente la pieza central del debate que presenta en ensayos claves y libros dedicados en parte o en su totalidad al cine mexicano. En estos escritos se manifiesta una actitud algo ambivalente. Por ejemplo, en "Civilización y Coca-Cola", Monsiváis nota el impacto modernizador del cine norteamericano: "El cine de Hollywood, la gran utopía para las masas, 'internacionaliza' al público, es una suma de realidades inaccesibles que vincula emocionalmente a los espectadores con otros países, continentes, sociedades" (22).

En "No te muevas, paisaje," en cambio, él observa la imitación neocolonial de la "fábrica de sueños" de Hollywood, la cual, en el contexto mexicano de subdesarrollo económico y analfabetización generalizada durante los años treinta y cuarenta, se convierte en "una escuela-en-la-oscuridad." Monsiváis sostiene que la manipulación ideológica de la industria cinematográfica mexicana con los regímenes autoritarios estatales con el tiempo se convierte en el medio a través del cual fomentar una pedagogía nacional, en la que el cine enseña a los mexicanos a ser mexicanos:

De esta escuela-en-la-oscuridad se derivan modelos de vida, readaptaciones de la apariencia, reacomodos psicológicos para el tránsito a la masificación. Novedosamente, se aceptó que la eternidad de la tradición radicaba en su mutación incesante y, sin faltarle el respeto al pasado, las masas reorientaron comportamiento, costumbres, y habla, y

aceptaron como anécdota entrañable la imposición histórica y política: la pertenencia a una nación. (“No te muevas paisaje” 29)

Aunque puede que sea una pedagogía apropiada para la construcción de una nación dentro de un contexto histórico específico, Monsiváis deja claro su rechazo por los últimos productos de ese préstamo cultural. La mitología nacionalista creada por el cine de la “Época de Oro” y mantenida por un *star system* que imita de manera clara al modelo de Hollywood y la producción de películas de género como las comedias rancheras, fueron elementos de carácter esencialmente regresivo y patriarcal que, en última instancia, impidieron los procesos de una auténtica modernización cultural.

III. EL DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO

Monsiváis percibe la pedagogía regresiva de la mexicanidad promovida por el cine mexicano de diversas formas. Por ejemplo, su repetido debate sobre el impacto de géneros cinematográficos como la comedia ranchera o el melodrama, uno de los géneros dominantes (Kraniauskas xv-xvi), que construyen un *beatus ille* dentro del cual cuestiones sobre género, clase, raza e incluso de geografía nacional son subsumidas de manera mística bajo el artificio de una mexicanidad preciosista que, a su vez, está arraigada en un pasado romantizado implícitamente situado en el México prerrevolucionario de Porfirio Díaz.

El debate que expone Monsiváis sobre el cine mexicano de los años treinta y cuarenta vuelve de manera insistente a dos temas fundamentales: el mecanismo de transferencia mediante el cual el estado funcionó indirectamente durante los años cuarenta como el verdadero agente cultural para la producción del imaginario cinematográfico y el *star system* mexicano —el panteón de figuras míticas que incluye un grupo de actores y directores que conjuntamente forjaron la impresión de la “Época de Oro” mexicana del cine. Los dos están conectados por la manera en que funcionaron a la par para naturalizar y humanizar un imaginario cultural que atara al sujeto espectador a su identidad cultural como mexicano. Vamos a considerar los puntos claves de esta trayectoria conceptual:

a) *Mecanismos de transferencia ideológica:*

Investigar el cine mexicano no es, como el brillo de sus trabajos pudieran sugerir, un elogio patriótico al arte nativo, sino más bien una descripción continua de la serie de circunstancias políticas que han situado en una posición problemática al cine mexicano como aparato ideológico que apoya el proyecto del estado en determinados momentos. Estamos refiriéndonos al “mecanismo de transferencia” por el cual el proyecto creador de mitologías de un imaginario nacional fue históricamente retomado por la industria cinematográfica en los años treinta y cuarenta a través de una serie de películas que comenzaron, según Monsiváis, con *Allá en el rancho grande* (1936), de Fernando de Fuentes. La “comedia ranchera” de Fuentes, más que una revisión de las narrativas revolucionarias (*El compadre Mendoza* (1934) y *Vámonos con Pancho Villa* (1936)), contribuyó a formular la *mise-en-scène* de una mitología nacional más allá de los objetivos programados y hechos explícitos por el gobierno (“No te muevas paisaje” 30). Estas

películas son, en efecto, una serie de “cuadros de costumbres” que parecen negar toda inclinación ideológica, pero que, como Monsiváis anota en sus comentarios sobre la película de Fuentes, eran esencialmente antídotos contra la reforma agraria del gobierno de Cárdenas. En “No te muevas paisaje,” escrito con motivo del cincuentenario del cine sonoro en México, señala que: “En un previsible examen ideológico de *Allá en el rancho grande* y sus secuelas se notarán de inmediato la carga reaccionaria, su odio implícito a la reforma agraria cardenista, su utopía latifundista, su elogio de la sumisión rural” (30).

Al tiempo que reconoce el mecanismo de transferencia, Monsiváis irónicamente insiste en la naturaleza productiva del estatus inferior del modelo de producción del cine mexicano y lo ve esencialmente como un gran favor para el desarrollo de los mecanismos de identificación del cine con la construcción autoritaria de la nación:

En estudios muy precarios, malamente iluminados, con muy deficientes equipos de sonido, no tiene caso intentar la competencia con el cine norteamericano. Para cautivar un público de analfabetos sólo se necesita darles escenas y situaciones que sientan muy suyas, y para eso nada más se precisa ‘nacionalizar’ las fórmulas de Hollywood, traducirlo todo en la medida de las muy escasas posibilidades económicas y técnicas. (“No te muevas paisaje” 29)

b) Mitos y personajes

Monsiváis considera la imitación que la industria cinematográfica mexicana hace del *star system* de Hollywood como elemento constitutivo de la unidad esencial de coherencia para los lazos afectivos de la audiencia con el imaginario nacional: “Mitos y personajes recurrentes le son indispensables a un público formado en la comprensión personalizada al extremo de la política, la historia, y la sociedad” (“No te muevas paisaje” 30). Incluso va más allá, diciendo que

los ‘mitos’ del cine nacional son puentes de entendimiento, rostros y figuras privilegiadas que asumen la biografía colectiva, encarnaciones de experiencias pasadas y presentes. Jorge Negrete, Pedro Armendáriz o Dolores del Río evocan el apogeo y la distancia emotiva de la sociedad rural. Fernando Soler y Sara García sintetizan las imposiciones y astucias del patriarcado y el “matriarcado”. Pedro Infante, David Silva o Fernando Soto Mantequilla condensan la asimilación (siempre fragmentaria) a las grandes ciudades que se desconocen o que, al crecer sin límite, es preciso re-conocer a diario. Cantinflas, Tin Tan y Resortes representan las dificultades y las facilidades con el habla y la mímica... Y el público de pueblo y de barriada, aunque no lo admita, usa las películas para inventariar los ambientes familiares, y en ello los actores de carácter son determinantes, cada uno de sus rostros un paisaje conocido, un buen augurio, un signo de amenaza, la confirmación de que se está en el cine y que el cine es la otra familia, el otro pueblo natal, la otra ciudad en que se vive y se goza y se padece”. (“El matrimonio” 94)

Retomando el culto *retro* de la adoración a las estrellas de la “Época de Oro” de Hollywood, Monsiváis a menudo se refiere a la sacralización del mundo evocado por el cine mexicano, reforzado a través de la cinematografía de Gabriel Figueroa; pero quizás donde más se encuentra esta evidencia es en lo que describe como la casi bíblica

caracterización de Dolores del Río y Pedro Armendáriz como la pareja idealizada de ciertas películas mexicanas del período:

El principio deslumbrante de una ‘Estética de lo Mexicano’: Dolores del Río y Pedro Armendáriz, Adán y Eva de este paraíso de incendios y arrebatos donde según el Indio, se funda literalmente una nacionalidad ya libre de esclavitudes. En un tiempo mítico que en algo corresponde a la etapa que de mediados del siglo XIX a 1913 o 1914, se sitúa a la Típica Pareja Clásica, cuyo deber será encarnar al límite—símbolos, arquetipos, mitos— la Masculinidad y la Femenidad. (*Escenas de pudor* 226)

De manera aparentemente contradictoria, Monsiváis aboga por una dimensión de la realidad social popular en el atractivo particular de Mario Moreno, *Cantinflas*:

El mito de Cantinflas se funda en sus orígenes, en el acto de memoria que exalta los heroicos tiempos de la carpa en Santa María la Redonda. La minoría que allí lo conoció (que disminuye) y la mayoría que se lo imagina (que aumenta) se ponen de acuerdo: Cantinflas es un genuino Hijo del Pueblo, la expresión idiosincrática que será la esencia de la nueva tradición. Este poderoso capital inicial le permite al cómico-empresario resistir a las numerosas fallas de sus películas y genera permanente admiración ante el gag de mucho hablar sin decir nada. (*Escenas de pudor* 94)

De manera similar, en el caso de Jorge Negrete, Monsiváis sostiene que la correlación de la presencia mítica cinematográfica y su audiencia está basada precisamente en la posibilidad real de la identificación del público con la personificación del mítico machismo en el héroe de la película:

¿Qué es el ser macho entre los machos? Mostrar coraje físico, multiplicar la destreza amoratoria, no dejarse de nadie (fuera de las horas de trabajo), parecerse lo más posible a las presencias cinematográficas, especialmente a la de Jorge Negrete, quien nomás por no dejar es jactancioso, elegante, bravío, de voz educada...y habilitado con la fórmula incontrovertible, el golpe “geopolítico” de la publicidad: su adscripción inevitable a una región donde —se supone—todavía radica el coraje patrio “Ay Jalisco no te rajes/ me sale del alma gritar con calor/ abrir todo el pecho pa’ echar este grito...”. (*Escenas de pudor* 107)

Se encuentra implícito en la caracterización de Negrete el reconocimiento de que los rasgos de la personalidad del actor eran efectivamente modelos de comportamiento regresivos, patriarcales, contruidos para que el público masculino los imitara. A lo largo de las crónicas en las que no trata el cine, Monsiváis vuelve sobre el tema del machismo y su impacto en el imaginario nacional (Egan 164). Quizás por eso al tratar el *star system* mexicano y sus poderes pedagógicos desprecia de manera particular los caracteres *kitsch* de la masculinidad que representa el cine mexicano. En este sentido, es de importancia recordar su retrato del legendario cineasta Emilio Indio Fernández en ocasión de su muerte en 1986. El que fuera una vez actor y pasó a ser director, y finalmente considerado el eminente *autor* mexicano, con el tiempo había cultivado su propia personalidad de *star* excéntrico que rivalizaba con muchos de los actores que aparecían en sus películas. Así,

en un supuesto elogio a Fernández, el director y el hombre, Monsiváis intenta captar la condición única de uno de los creadores del machismo cinematográfico. Pero casi en un anti-homenaje, escribe sobre el hombre que, cautivado por su propia creación, pasó la mayor parte de su carrera profesional intentando vivir los mitos que él había ayudado a fijar:

hasta el fin, él insistió en no fallarle a su personaje, al macho colosal que representaba física y simbólicamente a México, no un país sino una geografía marcada por un estado de ánimo ('Pero que no venga un hijo de puta a mentarme la madre porque no lo tolero. El mexicano es muy macho, y el hombre debe serlo [...] Macho [...] Esta palabra es muy interesante para mí. El día que le quiten ese espíritu al mexicano, que es lo único que lo hace sobrevivir y aceptar todo lo demás, será como castrarlo') ('Notas sobre un personaje' 48).

Monsiváis ve a Fernández, junto con su fotógrafo, Gabriel Figueroa, como los co-autores de la *mexicanidad* cinematográfica, al describir el nacionalismo cultural del cine de Fernández como un "paraíso perdido con tramas donde la tragedia reina, los paisajes y las canciones ejercen violencia sentimental, las mujeres humilladas y los hombres forman parejas clásicas" ("No te muevas paisaje" 32).

Cuando más énfasis muestra Monsiváis al destacar la artificialidad de la construcción de la imagen de un México falsificado poblado por mexicanos artificiales es en la descripción de la *superstar* María Félix:

En el rostro de la actriz María Félix se escenifican sentimientos ligados al poder y a la naturalidad del lujo. A ella la circundan las rendiciones anímicas (evidentes) y los bienes materiales, nunca lo más importante. En sus escenarios primordiales, la plaza pública y la residencia, ante la inmensidad del escrutinio, ella tiene a su disposición fotógrafos, iluminadores, maquillistas, modistos, joyeros, anticuarios, decoradores, peinadores, sombrereros... y la constancia del público asombrado por la renovación de su asombro. En cada ocasión, lo sobresaliente es el perfecto entreveramiento de la lógica del *glamour*, el esmero de los rasgos y la personalidad que se bifurca en la mujer que no se deja de nadie y la cortesana que los usa a todos. Si, digamos, María acude al traje típico, "la mexicanidad" no será en ella disfraz o vestimenta ritual. Es lo inesperado, la conversión de lo típico en lo clásico, de lo típico en lo irrepetible. Caudilla de la ambición latifundista, o revolucionaria con sarape, sombrero, revolver y puro, María la Hembra-con-corazón-de-hombre, anuncia la nueva psicología femenina y evoca a la Revolución que no fue, a lo que habría pasado si la belleza se independiza de la violencia y la moda se instala en las trincheras. Y si su personaje es devoradora, mujer sin alma, *femme fatale*, ella se aislará en la elegancia su molde inquebrantable" (*Rostros* 12).

Para Monsiváis, la conexión entre cine y otras expresiones culturales se deriva de la esencia de una mitología nacional común que se expresa tanto a través de una cadena de imágenes como a través de una serie común de narrativas, las cuales apoyan al gobierno y son, a su vez, apoyadas por los poderes gubernamentales. Aunque insiste en el poder educativo-didáctico del cine en la formación de una conciencia nacional, Monsiváis aboga por una lectura escéptica de la ideología subyacente al cine nacional:

Concedámoslo: El estado fuerte es dueño de toda la representación revolucionaria, está al frente de la educación escolar y de los niveles de interpretación de política, economía, sociedad. Sólo deja fuera, para quien le interese, la vida cotidiana... lo que haga el Pueblo cuando está desocupado es coto de caza de la industria cultural. Por eso el cine es elemento decisivo en la integración nacional y su importancia aumenta por su condición de intermediario entre un Estado victorioso y masas sin tradición democrática a quienes une visiblemente la educación sentimental. (“No te muevas paisaje” 30)

IV. DE MÉXICO A LA CONDICIÓN LATINOAMERICANA

La manera en que Monsiváis se refiere a la especificidad cultural mexicana también tiene aplicación en el contexto de la cultura latinoamericana. Como otros miembros de la generación post-68 mexicana, su actitud hacia lo nacional siempre está teñida de sospecha.¹¹ Mientras reniega de las nociones superficiales de unidad cultural en México y Latinoamérica, que él ve de manera persistente como una función de agentes estatales e individuos demagógicos (desde Ávila Camacho hasta Fidel Castro), al mismo tiempo subraya en sus escritos que la semejanza entre la condición mexicana y latinoamericana funciona como un conjunto común de fuerzas históricas: la herencia colonial, la maquinaria demagógica del estado, los niveles globales del imperialismo cultural de EE.UU. Así, se refiere a los paralelismos existentes entre algunos aspectos del desarrollo de la cultura mexicana y los de otras sociedades latinoamericanas en su último trabajo *Aires de familia* (2000), en el que se centra en la producción cultural latinoamericana a la luz de la globalización, la modernización y EE.UU.

Vuelve de esta manera a uno de sus temas más comentados: la transferencia mimética y neocolonial de la cultural popular dominante de los EE.UU. a Latinoamérica a través de lo que otros denominarán cine neocolonial:

No creo exagerado un señalamiento: varias generaciones latinoamericanas extraen una porción básica de su formación melodramática, sentimental y humorística del equilibrio (precario y sólido a la vez) entre el cine de Hollywood y las cinematografías nacionales[...] el cine latinoamericano toma de Hollywood lo que puede, lo copia y lo reconstruye a escala, y en sus propuestas la originalidad surge de la faltas de recursos. (*Aires de familia* 61)

En este debate, Monsiváis forja una posición privilegiada para México en relación con el resto de Latinoamérica. Ve el cine mexicano desde la perspectiva de su funcionamiento a través de la historia: en primer lugar, como imitador de los modelos de Hollywood; y en segundo lugar, como diseminador de su propia versión de Hollywood a lo largo y ancho

¹¹ Mudrovic describe la aproximación político-literaria de Monsiváis hacia los discursos nacionalistas del estado mexicano en su colección de los *70 Días de guardar* de la siguiente manera: “...en clara oposición a la ideología oficial que rechaza la frivolidad y elige eufemizar el cuerpo de la nación mexicana, disfrazándolo con los fastos dudosos de lo solemne, Monsiváis revela el fraude, destruye los símbolos glorificados por el Estado, y se ríe de las falsas pretensiones que alientan este discurso estilizado sobre la patria” (“Cultura nacionalista” 32).

del resto de Latinoamérica, sirviendo tanto de amortiguador como de mediador de Hollywood para Latinoamérica. En *Aires de familia* se refiere a esa posición de México como “Allá en el Hollywood Chico.” Imitando el modelo de Hollywood de los vaqueros que cantan, Gene Autry y Roy Rogers, *Allá en el rancho grande* no sólo inició la “moda del cine mexicano”, sino que convirtió ese cine, y sobre todo el género de las comedias rancheras, en productos exportables al resto de Latinoamérica, al replicar en efecto el modelo hollywoodense para la América de habla hispana.¹²

A través de esta moda, tanto de la emulación directa del espectador de Hollywood como de la función mediadora llevada a cabo por el cine mexicano, tal y como Monsiváis expone “[el] cine entrega a varias generaciones de latinoamericanos gran parte de las claves en el accidentado tránsito a la modernización” (78). Como ya hemos anotado, la modernización para Monsiváis contiene un abanico de significados diferentes y a menudo contradictorios.¹³ Es posible que al reconocer esta variedad de aplicaciones del concepto de modernización, distinga entre la noción de modernización económica, a menudo identificada con la influencia comercial de EE.UU. en México, y la de perspectiva social que él también llama modernización:

Pero la sociedad sí es moderna en su criterio y su talante, en la actitud, por ejemplo, en que se enfrenta a Estados Unidos, en la manera en que emplea la tolerancia, en el reconocimiento cada vez más amplio de la diversidad y el abandono de muchísimos prejuicios o el descrédito del machismo, en el reconocimiento del racismo a partir del levantamiento de Chiapas. Son indicios de un país moderno. (Luzárraga 11-12)

Aunque reconoce el poder del cine en la formación de la identidad cultural en México y Latinoamérica, Monsiváis observa que la mayor parte del efecto modernizador de los medios masivos se da a través de la televisión, la cual frecuentemente utiliza las maneras más inesperadas para alterar la conciencia de la identidad social e inclinación cultural del espectador mediatizado:

[la televisión] [p]one al día hasta donde es posible a colectividades aisladas cultural o — cada vez menos— geográficamente. Lo que a mediano plazo tiene consecuencias extraordinarias” (*Aires de familia* 221). “Globaliza” al televidente al insistir en la

¹² “El cine mexicano arraiga en las sociedades de habla hispana gracias a las comedias rancheras que vuelven ‘típicos’ y francamente paródicos elementos divulgados por la Revolución Mexicana: rostros ‘ancestrales’ (es decir, nativos que no han aprendido a sonreír), abundancia de color local, fusiones de ‘primitivismo’ y el ánimo romántico, valor mínimo concedido a la vida y amor por la muerte y el etcétera que sigue albergando lo pobre y lo festivo. Por tres o cuatro décadas, y el efecto se prolonga parcialmente gracias a la inclusión de los films en televisión, el cine mexicano— estremecimientos tragicómicos, fantasías hogareñas o truculentas, oferta de leyendas—influye vastamente en la cultura popular de América Latina” (*Aires de familia* 60-61).

¹³ En su riguroso análisis sobre las cinco colecciones de crónicas de Monsiváis que hay publicadas, Linda Egan distingue el uso que éste hace de la palabra modernización para describir experiencias tan variadas como el rechazo a actitudes patriarcales hacia roles de género (58), el despertar de una conciencia colectiva a sus responsabilidades de autogobierno (19), y la formación cultural a través de los medios masivos (76, 94).

correspondencia de su país con lo internacional, y al familiarizarlo con la diversidad del paisaje. Más que el cine, por el número de horas invertidas la televisión destruye los bastiones del aislacionismo cultural. (*Aires de familia* 213)

Puede parecer extraño para algunos lectores encontrarse con la reacción generalmente positiva de Monsiváis hacia el impacto de la cultura televisiva en el público de los medios masivos. Rechaza las teorías simplistas que presentan a los sujetos-espectadores como sujetos pasivos ideológicamente atrapados por los medios (“Cultura urbana” 7-8) y al mismo tiempo expone el poder migratorio de la televisión, es decir, la capacidad de trasladar a los espectadores a “cualquier lugar” más allá de los confines de su situación actual como una forma de liberación de los vínculos del viejo nacionalismo. No se refiere con esto a las cadenas de televisión (él hizo una crítica feroz a la cadena mexicana Televisa por su *Entrada libre*), sino a la posición de poder de los televidentes. Así, ve un giro positivo en la americanización televisiva: “Quien se americaniza o se ‘desnacionaliza’, según se vea, adquiere ante sí mismo, en diversas escalas, solvencia psicológica y fluidez social, y sin que pueda evitarlo, compara de modo incesante lo que ocurre en su país y en Estados Unidos con resultados siempre desfavorables para lo nacional” (*Aires de familia* 225). Sin embargo, a pesar de su visión positiva en general de la televisión desde el punto de vista de sus espectadores, también se percata de que el potencial fundamental de todas las tecnologías de la modernización sobre las que él ha escrito están lejos de realizarse y de que el sujeto-espectador latinoamericano todavía se encuentra situado en los márgenes y en busca del centro.

V. A MODO DE CONCLUSIÓN

El género de Monsiváis, la crónica urbana, está construido sobre la base de fragmentos, como la visión del mundo de su público. A pesar de las limitaciones de esta forma literaria, en apariencia efímera y marginal, que ha decidido desarrollar, se las ha arreglado durante treinta años para proponer una imagen constante de una sociedad continuamente manipulada por los procesos culturales ligados a los medios de comunicación que continuamente marginan al público. El valor de sus escritos sobre el cine dentro de su producción literaria y el vasto proyecto del cual estos escritos son sólo una pequeña parte, conforman a un complejo cuadro de costumbres del siglo xx, dentro del cual la cultura popular en México y Latinoamérica, llevada por las fuerzas de la modernización, ha sido transformada de manera repetida y ha pasado de literatura escrita a tecnologías modernas como la radio, las películas y más recientemente, la televisión. En su visión crítica del cine se encuentra su constante atención al concepto de comunidad.

La suya es una visión compleja y con muchos matices: esta complejidad se deriva de sus puntos de vista simultáneos sobre: a) los usos del cine para construir una comunidad nacional como comunidad nacionalista; b) su visión de la posición del cine como medio internacional empapado de los sesgos hegemónicos de Hollywood; c) la visión de la relación de México y del cine mexicano con Estados Unidos y Latinoamérica. Éste es un conjunto de relaciones cambiantes que no se presta a una reducción monolítica. Sin embargo, a pesar de la complejidad de sus tesis críticas, su contribución sustancial al

discurso cultural puede que en realidad se sitúe en un proyecto más modesto: su dedicación firme al tema de la identidad de las masas urbanas como centro problemático de cualquier visión de la comunidad cultural mexicana o latinoamericana.

Traducido por Irene Ruiz-Mora

BIBLIOGRAFÍA

- Cossío, María Eugenia. "El diálogo sin fin de Monsiváis". *Hispanic Journal* 5/2 (Spring, 1984): 137-43.
- Egan, Linda. *Carlos Monsiváis: Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*. Tucson: University of Arizona Press, 2001.
- Gelpí, Juan G. "Paseo por la crónica urbana de México: Carlos Monsiváis y Joaquín Blanco". *Nómada* 3 (Junio 1997): 83-88.
- Gliemmo, Graciela. "El oficio de reconocer a México". *Las huellas de la memoria: Entrevistas a escritores latinoamericanos*. Buenos Aires: Beas Ediciones, 1994. 15-29.
- Jiménez Trejo, Pilar, y Alejandro Toledo. "La disidencia crónica". *Creación y poder (nueve retratos de intelectuales)*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1994. 55-77.
- Kraniauskus, John. "The Chronicle Essays of Carlos Monsiváis". *Mexican Postcards*. John Kraniauskus, ed. y trad. Londres/Nueva York: Verso, 1997. ix-xxii.
- Landeros, Carlos. *Los que son y los que fueron*. México: Co-edición SEP/ Ediciones Gernika S. A., 1986. 55-68.
- Luzárraga Alonso de Ilera, Raquel. "Visión y revisión de América Latina". *Quimera* 195 (2000): 8-13.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Ediciones Anagrama, 2000.
- _____. *Rostros del cine mexicano*. Mexico: Américo Artes Editores S.A de C.V., 1997.
- _____. *Escenas de pudor y liviandad*. 9ª edición. Mexico: Grijalbo, 1988.
- _____. *Entrada libre: crónicas de la sociedad que se organiza*. México: Biblioteca Era, 1987.
- _____. *Cultura urbana y creación intelectual: el caso mexicano*. Japan: The United Nations University, 1981.
- _____. *Carlos Monsiváis*. (Autobiografía). Emmanuel Carballo, prólogo. México: Empresas Editoriales, 1966.
- _____. "El matrimonio de la butaca y la pantalla". *Causas y azares: Los lenguajes de la comunicación* 6 (primavera, 1997): 93-95.
- _____. "All the People Came and Did Not Fit Onto the Screen: Notes on the Cinema Audience in Mexico". *Mexican Cinema*. Paulo Antonio Paranaguá, ed. Ana M. López, trad. Londres: BFI Books, 1995. 145-51.
- _____. "Los espacios de las masas". *México a fines del siglo, Tomo I*. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes y Fondo de Cultura Económica, 1993. 267-398.
- _____. "No con un sollozo, sino entre disparos (notas sobre cultura mexicana 1910-1968)". *Revista Iberoamericana* LV/148-149 (enero-junio, 1989): 715-35.

- _____ “Nosotros los (que Vemos el Cine de) Pobres”. *El Financiero*, Cultural (28 de diciembre de 1989): 56-57.
- _____ “Civilización y Coca-Cola”. *Nexos* 9/104 (Agosto, 1986): 19-29.
- _____ “Notas sobre un personaje y una obra”. *Proceso* (August 11, 1986): 48-9.
- _____ “De las relaciones literarias entre ‘alta cultura’ y cultura popular. *Texto crítico* 7/33 (1985): 46-61.
- _____ “Notas sobre cultura popular en México”. *Latin American Perspectives* (16) 5/1 (Winter, 1978): 98-118.
- _____ “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”. *Historia general de México*. Tomo 4. México: El Colegio de Mexico, 1976. 305-476.
- _____ “No te muevas paisaje (Sobre el cincuentenario del cine sonoro en México)”. *Hablemos de Cine* 76, 28-35.
- Mudrovic, María Eugenia. “Carlos Monsiváis, un intelectual post-68”. *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*. Pamela Bacarisse, ed. Pittsburgh: Instituto de Literatura Iberoamericana, 1994. 295-302.
- _____ “Cultura nacionalista vs. cultura nacional: Carlos Monsiváis y la sociedad de masas”. *Hispanérica: Revista de Literatura* XXVII/79 (Abril, 1998): 29-39.
- Paranaguá, Paulo Antonio. “Memoire et, une passion dévorante”. *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté*. Paris: L’Larmattan, 2000. 150-57.
- Sefchovich, Sara. “Minimalia: La crónica al día”. *Nexos* 131 (Noviembre, 1988): 63-7.