

Carlos Monsiváis y los monstruos de la cultura popular

Alicia Susana Montes*

Resumen

En el presente artículo se explora las implicancias políticas que tiene la representación de los sectores populares urbanos en las crónicas de Carlos Monsiváis a través del análisis de una serie de relatos que giran en torno al "dancing" en la ciudad de México. En el recorrido rizomático que hace la escritura del cronista mexicano, se pone en evidencia hasta qué punto estos escritos desarrollan una polémica interior, que no puede resolver su tensión, entre concepciones de lo estético que resultan alegorías políticas de la manera en que la sociedad clasista fragmenta lo real. Al mismo tiempo se intenta representar la cultura popular sin caer en estereotipos simplificadores y evitando reproducir los lugares sociales que se le adjudican dentro del orden imperante. Debido a esto la fluyente vitalidad de esta cultura es representada en sus contradicciones como no solo como sumisión a las fatalidades del sistema sino sobre todo como resistencia. En este sentido, el trabajo pone especial énfasis en analizar las tácticas populares que en el dancing construyen lo cotidiano como espacio de microlibertad.

Palavras-chave

Cultura popular urbana. Dancing. Polémica interior. Prácticas. Rituales. Resistencia.

A la pregunta "Qué es lo real", también se contesta: aquello que involucra sentimentalmente a públicos muy amplios, las atmósferas y los diálogos que odiamos y amamos al punto de la indentificación plena, el cúmulo de circunstancias y productos teatrales, musicales, discográficos, radiofónicos, fílmicos, novelísticos, literarios, que para sus frequentadores son lo "genuino" porque los alejande la mezquindad y la circularidad de las vidas "irreales"
Carlos Monsiváis

* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, y, Facultad de Ciencias Sociales. Prof. Normal y Superior en Letras, y actualmente a punto de defender mi tesis de doctoral en Letras.

La identidad colectiva, cambiante por razones de creatividad
y preservación, se paraliza en el ámbito de los prejuicios.

Carlos Monsiváis

Oye Como Va

Oye como va mi ritmo

Bueno pa' gozar mulata

Oye como va mi ritmo

Bueno pa' gozar mulata

Carlos Santana

Si hay algo que distingue la escritura, en las crónicas de Carlos Monsiváis, es la peculiar manera, *inestable, fluyente, laberíntica y contradictoria*, que ha encontrado para construir el complejo y abigarrado universo de la cultura popular urbana¹, evitando el uso de estereotipos simplificadores, tanto desde el punto de vista político como artístico, y poniéndose en el lugar de un testigo involucrado en lo que observa pero que no termina de abarcar y comprender el sentido de lo que narra (CANCLINI, 2010, p. 58). Por esta razón la ironía², el humor, y la paradoja³ organizan un modo de contar la vida de todos los días desprejuiciado y sutil, a través del cual lo representado se fragmenta, se dispersa, se deforma, se suspende, se describe, se desdice, y se inventa en el continuum discursivo (SARDUY, 1974), que da resonancia a voces que vienen de diversos lugares de lo social, y las escucha de un modo diferente como en la inminencia de una revelación. Estas operaciones neobarrocas son el producto de un

¹ "El Pueblo es la furia del mar en movimiento y su huella notoria es [...] evolucionar sin modificarse en lo mínimo [...] es más bien una frase donde yo intento resumir la visión que tienen algunos escritores de los pueblos, a lo largo del siglo pasado. No es que yo la suscriba especialmente. Sólo intento definir un tipo de literatura realista en la que el pueblo desea verse reflejado como en un espejo. Es la observación respecto de un tipo de literatura, donde no pretendo adoptar una posición personal. Además, no creo que sea cierta. Pero, la única forma de concretar una literatura de épica, era considerar al pueblo de esta manera. Y esto lo afirmo en un país cuya tradición literaria tiene muchísimo que ver con la épica, reflejada en muy distintos tonos: la muy evidente de Neruda y su gesta del *Canto General*, la épica de la ternura en Gabriela Mistral o aquella desmedida de Pablo de Rokha y Vicente Huidobro... todos ellos responden a la idea de que sólo en la elocuencia, la exaltación, "la furia del mar en movimiento", el pueblo puede reconocer sus grandes potencias y frustraciones. Cabe recordar, por ejemplo, que nos tardamos mucho en aceptar que el Pueblo era importante en las urnas." Carlos Monsiváis, Entrevista a Carlos Monsiváis: "No sólo lo fugitivo permanece y dura". (GOMEZ, 2003).

² La ironía en tanto recurso comunicativo lleva al lector / auditorio a reconocerse también (en la complicidad del enunciado irónico) como co-participante de aquellos valores de referencia que Carlos Monsiváis actualiza y que van en muchas ocasiones contra el autoritarismo, los rituales de la moral burguesa, las formas del ejercicio de la autoridad en México, o la ironía como una técnica que también describe mediante la oposición de sentidos las contradicciones de un fenómeno o su riqueza. Ello no significa que todo en Monsiváis sea ironía [...], pero ésta es sin duda una de sus huellas en ese calidoscopio múltiple que Egan (2001) ha descrito como *retablo neo-barroco*: escritura hecha de variados horizontes y contextos (cine y poesía, vida cotidiana y "alta cultura", lenguaje erudito y coloquialismos depurados), estilo en ocasiones fragmentado que posee entre otras características citaciones entre-puestas, explicaciones sobre explicaciones, paréntesis teóricos, epígrafes abigarrados, fragmentos múltiples de canciones, poemas, declaraciones o conceptos. (KARAM CÁRDENAS, 2004).

³ Un elemento importantísimo en la prosa de Monsiváis es el uso de lo que A. Hauser (1969, p. 64-65) denomina *conchetto*, esto es la suma de todo aquello que puede entenderse como agudeza, chiste, ocurrencia, alusiones oscuras y extravagantes y, fundamentalmente, juego con combinaciones paradójicas de ideas o elementos opuestos. Este recurso revela un juego refinado de ideas y palabras, que tiene como objetivo evitar todo reduccionismo limitante.

toma de posición teórica y estética que se vuelve política de escritura⁴, condición del relato de la experiencia del otro⁵:

[...] Un lenguaje desde que se lo habla –desde que es respirable- involucra señales, fuentes, una historia, una iconografía, en suma, una articulación de 'autoridades'. El gesto que desmitifica poderes e ideología crea sus héroes, sus profetas y sus mitos. [...] Los signos creíbles son necesarios porque son ellos mismos un producto de la experiencia, es decir, una condición de su posibilidad. (DE CERTEAU, 1974, p. 30-31)

En *Aires de familia*, su premiado libro de ensayos, Carlos Monsiváis historiza las diversas configuraciones que el pueblo adquiere en las representaciones de la cultura latinoamericana y observa que al llegar a los '60 se descubre que lo popular, además de rural, puede ser urbano y manifestarse estrechamente conectado con la sociedad de masas e incluso construir su identidad a partir de sus productos: " 'Así hablamos, así miramos, así nos movemos así tratamos a nuestros semejantes.' Cada película popular instituye o refrenda el canon acústico y gestual que, intimidados, los destinatarios van adoptando, creyendo genuina la distorsión. ¿Y cómo saber si antes del cine la gente hablaba o se movía distinto?" (2000, p. 57-8). Por este motivo, resulta crucial observar en sus crónicas las figuraciones de una cultura que es motivo central en su reflexión y su escritura. En este sentido, las crónicas dedicadas al *dancing*⁶, patrimonio cultural⁷, fiesta popular y espectáculo alienado de los sectores

⁴ En este sentido Hugo Achugar (1991) sostiene que "La política de lo estético se ha manifestado y se manifiesta en la cuestión del valor. El sujeto social (y el individuo en tanto sujeto) realiza opción u opciones, a nivel conciente e inconciente⁶, que construyen una política en el sentido débil y fuerte del término. La producción artística depende de la situación desde la cual se realiza; no hay producciones ni consecuencias de los actos artísticos en el vacío. Nadie escribe, pinta o elabora una artesanía en una cámara neumática. Los artistas producen contra o en diálogo con otros artistas y con otras producciones. En este sentido, la consideración de las opciones que realiza un artista debe ser hecha en el contexto o en el abanico de las opciones que los otros individuos - en tanto sujetos sociales -, artistas o no, a su vez realizan. Para una «comunidad interpretativa» cuyos valores estéticos paradigmáticos incluyan la obra de Jorge Luis Borges, Oswaldo Trejo o Thomas Pynchon, la «herejía» de una particular retórica populista a lo Mario Benedetti o a la pintura a lo Guayasamin será considerada una «equivocación» o un «fracaso» artístico de escaso valor estético. Lo anterior no supone la simplificación de una política de lo estético resuelta en la ecuación «populismo» igual a «progresismo político» ni en una supuesta ecuación contraria que identificara «experimentalismo o formalismo» igual a «conservadurismo político». Lo que sí supone es la existencia de concepciones fuertemente enfrentadas a nivel ideológico que se manifiestan en la postulación de espacios y funciones de lo estético. Concepciones políticas de lo estético que a través de las opciones artísticas o discursivas implican una concepción subyacente de la sociedad y de la constitución de la esfera pública."

⁵ "Con la crónica aparece un nuevo tipo de discurso transversal no reducible a las célebres dicotomías para caracterizar los modos enunciativos del discurso periodístico o literario (ficcional / no ficcional; oral / escrito; información / opinión...) donde radica parte de su riqueza y efecto discursivo único. Esta nueva forma que parece visibilizarse desde la crónica como un nuevo espacio público. De su capacidad para hacerse cargo de las transformaciones en las formas del relato, en las sensibilidades, en las formas de comunicar de los otros, depende en buena medida que lo proscrito o lo estigmatizado, lo invisibilizado o lo otro, emerja con fuerza para abrir la posibilidad de re-pensar un proyecto (8) modernizador que afirmó sus dominios mediante la condena al silencio de amplios sectores de la sociedad." (KARAM CÁRDENAS, 2010, p. 2).

⁶ Monsiváis emplea este término extranjero, en obvia alusión a las hibridaciones propias de la cultura en la sociedad de masas, para hacer referencia a los diversos rituales que tienen lugar en torno al baile popular en la vida cotidiana de los sectores subalternos, para mostrar en él la tensión entre práctica de resistencia y espectáculo.

populares de México D. F (DEBORD, 1967), se convierten en un espacio privilegiado, como archivo y testimonio de la especificidad heteróclita de lo social, para leer los cruces y las tensiones que se producen entre lo popular y lo masivo, y entre la resistencia y el sometimiento a la cultura hegemónica.

En los ámbitos dedicados al baile, que funcionan como alegoría de la sociedad, se produce un ritual espectacularizado en el que tienen cabida tanto el rescate nostálgico e irónico de los tiempos idos: "¿Cómo no supimos verlo? Si es que todo lo que hemos vivido es tan sólo *cultura popular*." (MONSIVÁIS, 2000, p. 60), como las versiones actuales de *punk* y del *fonqui* (funk), a través de las cuales los jóvenes pertenecientes a sectores sociales excluidos encuentran una manera de hacerse visibles, rompiendo el anonimato y la marginalidad que les impone la gran urbe y las políticas económicas neoliberales:

Nel, pues ahorita sí de chico cotorrearla acá chico de grandes llegar a una posición, tener plata, monedas, ahora cotorrearla acá a la onda". Es decir pásala bien mientras te llega la frustración, dinamiza tu cuerpo, muévete en espera de la posición y la plata que jamás obtendrás. (MONSIVÁIS, 1992, p. 56-7).

En el recorrido rizomático que hace la escritura de Monsiváis a través de varias crónicas por las diversas configuraciones del dancing en la ciudad de México, se pone en evidencia hasta qué punto estos escritos desarrollan una polémica interior, que no puede resolver su tensión, entre concepciones de lo estético que resultan alegorías de la manera en que la sociedad clasista fragmenta lo real: una idea moderna, sostenida en las categorías de lo bello y lo sublime (JAMESON, 1991), que se muestra distanciada y crítica con respecto a la cultura de masas, a la considera expresión consolatoria, y de mal gusto (lo feo, lo kitsch y lo ridículo); y otra posvanguardista en la que esas categorías se resignifican al caer la diferencia alto/bajo, popular/masivo, y producirse un replanteo de la idea de elegancia, belleza, cursilería y kitsch (HUYSEN, 1986; CALINESCU, 1987; DANTO, 1999):

[...] la imposibilidad de distinguir entre 'Arte' y 'Vida' le dio su fuerza a melodramas, canciones y relatos, y la clave de la 'estética popular' se halló en la conclusión perenne entre lo que daba gusto y lo que daba gusto sufrir. Lo Bonito proporcionaba sensaciones de visiones utópicas y lo-más-real permitía soportar la existencia. [...] En algo influyó el desprecio de los ilustrados sobre los productos de la industria cultural. Si nos dicen cursis, exacerbemos nuestras tendencias. Y en cine, teatro de variedad, industria de la canción y del espectáculo, melodramas y artesanías urbanas, se deseó y se practicó una 'estética autónoma', al margen de cualquier bendición de la alta cultura. Los pobres aseguran la empresa, o creen en el arte del allá afuera, solo les interesa el Sentimiento Puro y la Diversión. Y el premio para las mayorías fue funcional, lo que no será muy bello pero es bonito, lo que no será bonito pero es regocijante, lo que no será regocijante ¿pero con qué lo sustituyen? (MONSIVÁIS, 1992, p. 187).

De manera paralela, en sus crónicas, se cruzan dos formas contradictorias de pensar la cultura popular dando lugar al disenso no como expresión de conflicto entre

⁷ En *La sociedad sin relato* (2010), Néstor García Canclini propone un concepto no esencializado ni hegemónico de la categoría "patrimonio" (p. 70-81), abriendo la posibilidad de su resignificación en los usos urbanos.

los intereses y las aspiraciones de los diversos grupos, sino como desacuerdos en los modos de percibir y de construir, de incluir y excluir esos sujetos colectivos en lo social (RANCIÈRE, 2002, p. 12-13). Fluye, así, un discurso aporético en el que el carácter paradójico de *respuesta desumisión*, y de *resistencia creativa* a los poderes, que Monsiváis reconoce en esta cultura (1987), se despliega a partir de una serie de operaciones que evitan la simplificación y el monologismo: un lenguaje irreverente marcado por la oralidad popular y la polifonía; el juego de alusiones y citas de modelos teóricos, literarios y cinematográficos que implican una teoría abierta no dogmática en torno a lo popular; la ficcionalización extrañada y paródica de situaciones de la vida diaria, que muchas veces son anunciadas como *parábolas* de la contemporaneidad; la yuxtaposición fragmentaria de escenas de casos arquetípicos extremos; y el tono irónico y zumbón del cronista:

[...] 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 prestigios contemporáneos lo tropical está por debajo del rock, pero al lado de la sensualidad directa y ventajosa. Aquí la repetición del estribillo anuncia las glorias de la pareja, y el coito no es a fin de cuentas sino la escenificación del estribillo. (1995, p. 114)

A estos dispositivos de escritura, se suman el trabajo con elementos alegóricos a través de los cuales la historia de todos los días se manifiesta tanto como nostalgia, sensación de invisibilidad social y resignación ante lo dado; como prácticas alternativas y astucias de sobrevivencia, características de la cultura popular urbana en el fin del Siglo XX. Los sentimientos actúan como líneas de fuga a partir de las cuales, en el común territorio de la marginalidad, se desencadenan relatos fragmentarios acerca de los complejos vínculos entre pasado y presente; expectativas y logros reales; sumisión y resistencia; popular y masivo. Carlos Monsiváis (1987) observa, así, que la manifestación de la cultura popular en el ámbito urbano si bien está marcada por una serie de determinaciones negativas (su carácter de *factum*, su constitución por exclusión y opresión, la conversión del sentido histórico en localización sentimental, su subordinación hacia instituciones como la Iglesia y la autoridad patriarcal y estatal, la reproducción directa o indirecta de las clases dominantes), también exhibe espacios de microlibertades, en la transformación y reciclaje de los mensajes de la industria cultural, por su condición de cultura de sedimentación de tradiciones y negociación con los poderes e instituciones.

...Oh no hay que sufrir, no hay que llorar,
que la vida es un carnaval y las penas se van bailando...

El corpus en esta parte del trabajo estará centrado en algunas de las crónicas de C. Monsiváis que narrativizan las prácticas y los rituales propios del dancing: "El salón México", "El salón Los Ángeles", "El California dancing club", "La importancia de la mano izquierda", "El hoyo fonqui", "El hoyo punk" (MONSIVÁIS, 1991), y "La hora del paso tan chévere. No se me repegue, que eso no es coreografía" (MONSIVÁIS, 1995). Ahora bien, en diálogo con estos textos, y con el fin de constituir un entramado en

donde sea posible diferenciar los relatos que pueden considerarse referentes modélicos de los modos de representación binaria modernos, y de los culturalistas característicos de la contemporaneidad, se trabajará complementariamente con el cuento "Las puertas del cielo" (1951) de Julio Cortázar. Este cruce posibilita el acceso a un espectro de representaciones del otro popular cuyos extremos están marcados por el trayecto que va desde la visión moderna, propia del relato cortazariano a la del grotesco⁸ neobarroco, característico de Monsiváis.

Este último modelo de representación, inasible, mutante y polimórfico (SARDUY, 1974, p. 88), revela una mirada plural y transdisciplinaria de los sectores populares y, justamente, es esta característica la que permite a Monsiváis superar el peligro de una escritura-museo que cristalice la representación de la cultura popular en un estereotipo, borrando las marcas de uso y transformando en objeto muerto y mutilado lo que es algo vivo, paradójico y fluyente. En las crónicas, se produce un proceso de transfiguración de las prácticas populares características de la cultura de masas, que produce un efecto ambivalente, semejante al del pop (DANTO, 1999; FLÓ, 2002) ya que de acuerdo a qué elementos se privilegien, la vida cotidiana de estas subjetividades puede leerse como alienación o como esferveciente creatividad: espectáculo o arte de hacer. Diferencia de perspectiva que puede apreciarse, por ejemplo, en la diversa manera en que interpretan el sentido político de Zapatos de polvo de diamante de A. Warhol F. Jameson (2001) y Ester Díaz (2000), a las que remitimos, pero pueden sintetizarse diciendo que donde uno ve reificación y complicidad con los poderes, el otro ve rebelión y espíritu contestatario.

Un coleccionista moderno

En "Las puertas del cielo" de Julio Cortázar (1951), la mirada de Hardoy, el personaje que narra la historia de Celina y Mauro con actitud de coleccionista de objetos raros, brinda una perspectiva en la que puede reconocerse un relato alegórico moderno⁹ sobre la *otredad*. En este sistema de representación, lo popular es concebido irónicamente como pura materialidad de formas alteradas y repugnantes, de pesados olores, y, por tanto, encuadrado ineluctablemente al orden de *lo antiestético*, *lo feo*: lo bajo, lo deforme, lo visceral, en definitiva, lo subalterno e inferior respecto de otro orden y otra cultura que implícitamente aparecen calificados de manera positiva y puestos en el lugar de la normalidad, el buen gusto, la elegancia y la belleza. Por lo tanto, es construido como *esoque no puede dejar de reconocerse como una excepción*

⁸ Usamos el término *grotesco* en el sentido teatral en que lo usa L Pirandello y aparece en la obra de F. Durrenmatt,, es decir, como visión tragicómica y desmesurada de la realidad. El esperpento valleinclanesco podría ser incluido en esta categoría también. Por otra parte, tanto en el caso de las crónicas de Monsiváis, como en las de E. Rodríguez Juliá y Pedro Lemebel se imponen ciertas conexiones con el cine de Federico Fellini y su representación de los "monstruos de la cultura popular", y la filmografía de Arturo Ripstein (sobre todo, *Profundo carmesí*) y el Pedro Almodóvar de *Matador*, *La ley del deseo*, *Mujeres al borde del ataque de nervios*.

⁹ Para la alta cultura la cultura de masas es aquello que se debe ocultar porque su fealdad remite a lo siniestro. (HUYSEN, 1986).

a la norma, un exceso aberrante, una transgresión del buen gusto. Ocupa el lugar negativo de la carencia y, en el mejor de los casos, de lo exótico ridículo.

En la concepción clasista representada por el personaje de Hardoy, lo popular se construye como cultura marginal de desechos y de restos degradados y por eso *connota* lo extraño, lo feo y lo defectuoso de la realidad. El relato se estructura a modo de colección de objetos raros cuya articulación escenográfica está constituida por dos rituales¹⁰: la milonga y el velorio. Así, las escenas destinadas a la exhibición y estudio de *lo anormal* (FOUCAULT, 1974-5), se arman en el cuento de Cortázar a partir de dos operaciones básicas: la delimitación de un territorio excéntrico con leyes propias, y la colocación metonímica de una fauna sin historia, impiadosamente retratada a partir de una hipérbole descendente en la que se espectaculariza el desborde emocional de los afectos y la materialidad inarmónica de lo corporal.

El doctor Marcelo Hardoy, observa con curiosidad y distancia a esos "monstruos" como un naturalista en viaje por lo exótico marginal. Los mira vivir su cotidianeidad, asiste "de costado a su dura y caliente felicidad", es testigo y conciencia de una existencia acerca de la que ellos mismos "no saben nada", mientras toma nota y ordena sus fichas mentales sobre el tema. Como un buen *etnógrafo colonial*, toma apuntes a la distancia y los registra inmersos en sus propios ritos: el velorio, por ejemplo. En esa ceremonia anota conductas en las que no puede ver más que una marca de clase que se lee como *mal gusto*: " 'Silogística perfecta del humilde, [...] 'Celina muerta, llega madre, chillido madre.'" (p. 120)).

Como el *Etnógrafo Solitario*¹¹ (ROSALDO, 1989), observa a los sectores populares urbanos y encuentra en ellos la manifestación de una cultura homogénea y lo suficientemente petrificada como para ser objeto de conocimiento científico. Con la ingenuidad moderna del escritor de las "fisiologías" cree poder saberlo todo de *ellos* (Benjamin, 1938). Describe al *otro* como un organismo sin fisuras, descubre en sus comportamientos un patrón que lo explica como "en verdad es": monstruoso, anormal, es decir, feo, desagradable y cursi.

Por su parte, en el otro ritual colectivo en el que los cristaliza, la milonga, su trabajo de campo constituye un relato etnocéntrico que los ubica en su *hábitat natural*, para indicar la esencial pertenencia al mundo oscuro y nocturno de la alteración marginal y lo siniestro que los determina. Ellos *son* a imagen y semejanza del mundo cultural al que pertenecen, los condicionamientos mecánicos de lo social encuentra allí su triunfo miserabilista (GRIGNON-PASSERON, 1989):

¹⁰ El ritual es proceso heterogéneo, una intersección transitada (ROSALDO, 1989, p. 28 y 31): un lugar en el que se cruzan diferentes procesos sociales y culturales, y en este sentido es necesario ver sus diferentes trayectorias para analizarlo. Este punto de vista difiere del que tiene la antropología clásica, que puede reconocerse en la actitud de Hardoy, cuyo concepto de cultura la supone como un todo autónomo constituido por patrones coherentes que pueden ser explicados como completos en sí mismos

¹¹ El relato moderno del "Etnógrafo Solitario" crea una ficción en el que los llamados *nativos* 'habitan' un mundo separado del que éste habita. Por otra parte se manejan con la noción de estabilidad, en el sentido de que el orden y el equilibrio sería la característica de las llamadas sociedades tradicionales. La cultura se concibe como algo uniforme y estático. El museo es la imagen más cercana a este modo de concebir el estudio del *otro*. (ROSALDO, 1989, p. 49-50)

Me parece bueno decir aquí que yo iba a la milonga por los monstruos [...]. Asoman con las once de la noche, bajan de regiones vagas de la ciudad, pausados y seguros de uno o de a dos, las mujeres casi enanas y achinadas, los tipos como javaneses o mocovíes, apretados en trajes a cuadros o negros, el pelo duro peinado con fatiga, brillantina en gotitas contra los reflejos azules y rosa, las mujeres con enormes peinados altos que las hacen más enanas, peinados duros y difíciles de los que les queda el cansancio y el orgullo. A ellos les da ahora por el pelo suelto y alto en el medio, jopos enormes y amaricados sin nada que ver con la cara brutal más abajo, el gesto de agresión disponible y esperando su hora, los torsos eficaces sobre finas cinturas. Se reconocen y se admiran en silencio sin darlo a entender, es su baile y su encuentro, la noche de color. (CORTÁZAR. 1951, p. 129-130).

El escenario periférico, modesto y turbio del salón bailable *Santa Fe Palace* funciona como múnada elemental a través de la cual *la totalidad* puede ser contemplada y analizada, es decir, cosificada. Es una suerte de zoológico nocturno donde confluyen y se exhiben las diversas especies como *naturalmente* son, de acuerdo al *mito*, el del andrógino primordial, que los explica en su esencialidad ahistórica. De este modo, los especímenes humanos se vuelven *detalles*, partes escindidas de un hermafrodita que en la milonga se completa. La representación arma un relato paródico en el que los sujetos populares se estigmatizan a partir del aspecto físico y de las prácticas, al mismo tiempo que se los aleja de la historia al convertirlos en fetiches culturales. Su especificidad existencial se desnuda en la milonga, allí muestran su "verdad" (es decir su falsedad), fuera de ella vuelven al magma del que forman parte: la multitud anónima e invisible de los que esperan su diez minutos de luz fuera de la exclusión a la que el sistema y la mirada del narrador los condena.

[...] los monstruos se enlazan en grave acatamiento, pieza tras pieza giran despaciosos sin hablar, muchos con los ojos cerrados gozando al fin la paridad, la completación. Se recobran en los intervalos, en las mesas son jactanciosos y las mujeres hablan chillando [...] Además está el olor, no se concibe a los monstruos sin ese olor a talco mojado contra la piel, a fruta pasada, uno sospecha los lavajes presurosos, el trapo húmedo por la cara y los sobacos, después lo importante, lociones, rimel, el polvo en la cara de todas ellas, una costra blancuzca y detrás las placas pardas trasluciendo. También se oxigenan, las negras levantan mazorcas rígidas sobre la tierra espesa de la cara, hasta se estudian gestos de rubia [...] se convencen de su transformación y desdeñan condescendientes a las otras que defienden su color. (CORTÁZAR, 1951, p. 129-130).

En síntesis, el modelo cortazariano de representación del otro es tributario de "la gran división" (Huyssen, 1986), su estética parte de una concepción de belleza elitista y de una visión esencialista de las clases subalternas, en la que reproduce las prácticas de dominio del sistema. El observador distanciado al mirar lo cotidiano solo puede ver "lo monstruoso", el estereotipo, y por eso el pueblo aparece como expresión de una barbarie, gozosamente aceptada y sin remedio. Corroborando el sentido apocalíptico de esta épica negativa del otro propia de la primera mitad del Siglo XX, señala Monsiváis:

Todavía a mediados del siglo XX, las élites califican de "primitivos" a la mayoría de los habitantes de América Latina y se complacen en la teoría del pueblo ígneo y abúlico, del 'vulgo irredimible'. Y a favor de su tesis ya no mencionan la ferocidad en los campos de batalla, sino los gustos deleznable o las cifras del consumo

popular de películas, cómics, revistas, radionovelas, diarios deportivos [...] Esta degradación 'gozosamente asumida' reafirma la-sentencia-en -la- pared: la pobreza es una elección, y quién nace pobre se obstina en seguir siéndolo, por desidia, pereza, o la felicidad que otorga la simpleza de alma. (2000, p. 25).

La riqueza de la pobreza: el kitsch es bello

La literatura realista no convence demasiado a sus lectores.
¿Cómo hallar "lo real" en el miserabilismo: seres que lloran nomás
de recordarse pobres, agonías cuya dureza compensa de las desdicha
de no morir en alcobas de lujo, discursos frenéticos contra
la trampa de la que no pueden salir esta callampa,
esta favela, esta villa miseria, este pueblo joven, esta colonia popular?
¿Quién ubica "lo real" en estos caseríos sumergidos en el lodo
y las enfermedades venéreas y el analfabetismo y los vuelcos incestuosos
y la escasísima conciencia de ser? Lo popular exige otros tratamientos.
Carlos Monsiváis

El carácter doble y contradictorio de la cultura popular se percibe en los diversos rituales y prácticas a través de los cuales las crónicas de Monsiváis construyen alegorías del presente. A diferencia de la mirada etnocéntrica aunque irónica del texto cortazariano, en las crónicas urbanas del escritor mexicano las anomalías y los excesos de esta cultura son entendidos fundamentalmente como *modos de hacer* y no *deser*, como categorías relacionales y no como esencialidades ahistóricas, como metáforas en las que se hacen evidentes las contradicciones de un sistema excluyente. Por ello, los personajes que pueblan estos relatos son siempre excesivos, mutantes, inaprensibles y revelan en la efervescente riqueza de sus prácticas que aún, en la carencia y la exclusión, es posible resistir, reciclar y transformar un orden que no es natural sino construido.

Si la cultura urbana en su cruce con lo masivo se manifiesta como *cursi*, esta cursilería será entendida como *elegancia disponible*, estética alternativa, o escuela de sensibilidades para los que solo pueden consumir los desechos y baratijas del mercado, sin que por eso desaparezca la mirada crítica hacia los poderes que propician la reproducción del sistema, ni la idea de espectacularización alienante de lo cotidiano, en la que el consumo se transforma básicamente en compra de ilusiones (DEBORD, 1967, p. 58).

La representación de la cultura popular, a través del grotesco y del carnaval, se convierte en un modo revulsivo de responder, riéndose de las fatalidades de lo dado, a pesar de que al mismo tiempo en el relato de la vida cotidiana se filtra la dramática certeza de que nada puede transformarse de modo radical, y que en la relación que los sectores subalternos tienen con la realidad, muchas veces solo puede darse la resignación o la consolación momentánea, porque los efectos del proyecto neoliberal se naturalizan, y *se viven como destino*:

...y aquí en el California, las hijas de las familias pobres, las prostitutas, las sirvientas, las jóvenes recién venidas de los pueblos, las desempleadas, las

desprovistas de esa vigilancia familiar que vuelve más deseables a las doncellas, se felicitan por haber venido, esta noche la pasarán a todo dar, el cuate es comprensivo y simpático, se mueve con soltura y no está mal, nadie está mal, ni siquiera ella está mal, el juicio no deriva de cómo se ve sino de cómo se siente. (MONSIVÁIS, 1991, p. 194)

Las crónicas postulan con humor que en la ruptura de los límites estéticos y las divisiones culturales de la modernidad, en el *kitsch* que caracteriza los bienes de consumo masivos a los que tienen acceso los sectores menos favorecidos, *hay algo más* que sumisión acrítica, desvío estético, o mal gusto: en ellas se revela siempre un resto de significado que, en cada caso y nunca de manera general, abre sentidos nuevos y resulta liberador. En la ironía polifónica de los textos, hechos de fragmentos de voces y de discursos interrumpidos, es posible descubrir que en la cualidad monstruosa y felinesca de los personajes se revela la cara anómala y oscura de un sistema que los ha dejado afuera para siempre. Sin embargo, esos sectores populares no son considerados solo como el "efecto" de una estructura económica, sino que se construyen, también, como la respuesta paródica que desenmascara el carácter ilusorio, y funcional de la normalidad y su estética de exclusión: "el danzón es una interminable presentación en sociedad, y sociedad es cualquier reunión en donde a uno lo admitan." (1991, p. 49).

Así, con movimiento de lanzadera, el discurso de Monsiváis trata de no caer ni en la actitud reduccionista del *Etnógrafo Solitario*, ni en el miserabilismo que representa lo popular como lo marginal-siniestro, ni en la visión *snob* y turística que estetizan la realidad cotidiana de las clases populares despolitizándola:

En cabarets y salones de baile lo felliniano, adjetivo universal a la casa de adeptos, no le da a los aludidos oportunidad de enterarse. Nomás eso faltaba, que viviendo como vivimos nos identificáramos con lo ridículo siendo como somos no cometemos atentado contra el buen gusto y, para el caso, contra gusto alguno. (MONSIVÁIS, 1995, p. 156).

A pesar del límite claro que estas narraciones fijan con respecto a la mirada meramente esteticista y celebratoria de lo dado, que suele caracterizar algunas expresiones posmodernas, sus relatos tampoco admiten la mirada distanciada y cosificadora, característica de las ciencias sociales, que convierte a las clases populares en lo exótico o lo primitivo cercano que debe ser estudiado y cuyas muestras deben recogerse en minucioso trabajo de campo. Así, cada vez que ese discurso moderno aparece en su escritura lo hace en clave de parodia:

[...] el Bar León se colmó de sindicalistas y jóvenes universitarios pasándola a todísimas, el local de pronto fue sucursal de Ciencias Políticas de la Universidad Autónoma Metropolitana [...], allí empezaron las críticas -'yo al Bar León no voy desde que lo agarraron los plastimarxistas'- y de cualquier modo ya fue necesario reservar mesa en el Bar León y los universitarios localizaron con avidez otros lugares [...] y fue así como la vanguardia del país adquirió una pasión popular.[...] - Cuando empezó el baile sí había gente del pueblo. Pero regularon de inmediato al verse descubiertos. Les cayó una nube de historiadores orales: 'Vengan, vengan, aquí hay un obrero, contémplo. ¿Cómo desplaza usted la cadera? ¡Explíquese y decodifique!' (1991, p. 100)

En "La hora del paso tan chévere. No se me repegue, que eso no es coreografía" (MONSIVÁIS, 1991), crónica escrita en los 90, la música de la *Sonora Santanera*, se convierte en clave de lectura que descubre cómo el *uso* implícito en toda recepción se puede convertir en táctica de resistencia¹². Monsivais muestra hasta qué punto los sonidos edulcorados y efectistas de las orquestas características de la industria cultural devienen instrumentos de placer y disfrute, que decoran la vida cotidiana con la metonimia de una utopía que nunca se concretará. El discurso irónico ve en las melodías populares no solo un simulacro de arte, confortable y de función consolatoria, sino también un lugar de reconocimiento social no reificado ("yo sentí eso, me hubiese gustado que me pasara, así me dejó él"), y un espacio para el borramiento de las diferencias y la inclusión social, ya que permite unificar, a modo de espacio de cruce y encuentro imaginario, lo que el sistema de clases y el proyecto neoliberal separan cada vez de modo más notorio y excluyente.

Así, los relatos reconocen, en el ritmo meloso y la letra cursi de estas canciones, la constitución de un discurso *bonito*¹³ fácilmente apropiable por las clases subalternas, que les otorga con generosidad palabras imposibles de encontrar en la vida de todos los días, con las que expresar sus sentimientos o construir un relato diferente al que define la exclusión social en la que viven. *Lo bonito* es la cara luminosa de lo dado. La voz de los cantantes, la música y las letras de las canciones, constituyen una *ficción de refinamiento* que enriquece la experiencia, construye identidad, les permite un espacio utópico accesible, y funciona como táctica de inclusión social, en una época en la que la identidad y la ciudadanía se constituyen también en el consumo (GARCÍA CANCLINI, 1995, p. 42). Es un relato que les permite verse de otra manera:

La voz de los cantantes es una de las grandes autobiografías colectivas a la disposición. Allí se registran con puntualidad y exactitud los trámites del cortejo amoroso, las comprobaciones de la derrota, la angustia de haber sido y el dolor de ya o ser, el humor a raudales que no requiere del ingenio, el jolgorio, la gravedad de la poesía inesperada. El proceso de identificación es acústico, en el más riguroso sentido del término. [...] Para resistir a la Historia y deslizarse entre los resquicios de la economía también hacen falta un espacio verbal y melódico y una certeza: la música es nuestro cómplice porque es parte radical de nuestra intimidad. Cualquiera que sea el modelo de comportamiento que se elija entre las mayorías lleva adjuntos el ritmo, las melodías y la filosofía de la vida de las canciones.

La apropiación de los objetos producidos por la industria cultural, que hacen los sectores excluidos revela el uso en beneficio propio de estos productos, y refuta en

¹² Michel De Certeau (1990) caracteriza al *uso* como una *producción de segundo grado* y lee allí la polimorfa riqueza de las prácticas populares en la cultura de masas. Las considera operaciones de microlibertad y resistencia, tácticas que desbaratan los lugares fijos de lo dado y de la dominación.

¹³ El término "bonito" es cita, en las crónicas de Carlos Monsiváis, de los modos en que la cultura popular mexicana califica lo bello gastronómico y cotidiano: en esa palabra, que pretende ser *un modo elegante* de denominar lo que se considera hermoso y refinado, se expresa la relación entre *lo cursi* y *lo kitsch* pero vivido como "belleza disponible y accesible". En Argentina, se hablaría de "lindo".

buena medida las hipótesis apocalípticas que solo hablan de reproducción mecánica.¹⁴ Sus prácticas disyuntivas¹⁵ abren la posibilidad de que, a pesar de la alienación a la que los condena el sistema, puedan construir espacios alternativos de resistencia y microlibertad, ya que en esas tácticas (*las astucias del débil*) se instala la posibilidad de trascender las determinaciones de clase: en un mundo donde reina el arriba y el abajo, y ya se sabe a quien le toca siempre el abajo, se implanta por un instante el reino de la simetría: "el bonito equilibrio entre lo que se quiere (muy poco en el fondo), y lo que se tiene (casi nada)" (MONSIVÁIS, 1995, p. 180).

¹⁴ Entre los '50 y los '60 tuvo lugar en USA un debate en torno a la sociedad de masas que marcó época. Esto se debió a que fue en este país donde con más rapidez se manifestaron y analizaron los problemas derivados del desarrollo de lo que Adorno y Horkheimer denominaron *industria cultural*.

En este debate, se evidenció la presencia de dos líneas antagónicas de discusión, con puntos de contacto entre sí, que intentaron definir, desde posiciones políticas diferentes, qué se entendía por cultura de masas, en qué medida venía esta a sustituir u ocupar el lugar de la cultura popular y qué relación se establecía entre aquella categoría, en términos de *valores artísticos objetivos*, y las de cultura superior o alta cultura.

Estos modos de entender la cultura propia de la sociedad de masas, y su estrecha relación con los medios de comunicación, pueden ser encuadrados dentro de los conceptos elaborados por Umberto Eco alrededor de los años '60, para explicar los diversos posicionamientos que los intelectuales tomaron frente a este fenómeno y, al mismo tiempo, polemizar con las posturas de unos y otros: *Apocalípticos e Integrados*.

De manera global se podría decir que los *apocalípticos* norteamericanos fueron críticos distanciados y aristocráticos que adoptaron una postura negativa y desvalorizadora de la cultura de masas, a la que vieron como la sucesora (o sustituta), decadente, sumisa, y reproductora del sistema, de una cultura popular autónoma y creativa, cuya muerte se habría producido, en el siglo XVIII, como consecuencia de la revolución industrial. Esta tendencia denominada *crítica radical* estaba conformada por intelectuales norteamericanos progresistas que en los años '30 actuaron políticamente, criticando las injusticias económicas y sociales, y que, por una serie de acontecimientos internos (crecimiento del bienestar en USA) y externos (traición de los sueños utópicos por la crudeza de la política de Stalin y el pacto nazi-soviético) pasaron de la crítica política a la crítica cultural. Uno de sus representantes más importantes es Dwight Macdonald quien retoma los argumentos básicos de la escuela de Frankfurt y su *teoría crítica*, fundamentalmente las investigaciones y escritos desarrollados por Adorno y Horkheimer (1945) en torno a la *Industria Cultural*. Ambos críticos alemanes ven en el *arte* de masas, resultado del desarrollo de la técnica, como la antítesis de la vanguardia (el arte) pues el primero traduce todo a estereotipo y mistifica mientras que la segunda sirve a la verdad. Dentro de este planteo cultura masiva y arte son irreconciliables, pues mientras la industria cultural tiene como objetivo la diversión, que es lo contrario a la risa liberadora, el arte tiene un carácter trágico. En la Industria Cultural, que reproduce lógica del dominio, el receptor solo es objeto de manipulación, lo único que puede producir son manifestaciones previamente reguladas, respuestas automáticas. El objetivo de la cultura de masas es siempre el mismo: "cerrar los sentidos de los hombres", su conciencia crítica desde la salida de la fábrica hasta su regreso a ella. De tal modo, la técnica solo sirve para la igualación y la producción en serie de objetos y de hombres-masa. Sus productos son el modelo del gigantesco mecanismo al que se subordina la cultura de masas: la ley de la oferta y la demanda. Sostiene, así, una organización social donde el dominio y el control total beneficia a los amos y el consumidor (la masa, la clase dominada) se somete sin resistencia. Es un claro exponente de las contradicciones de la sociedad burguesa.

¹⁵ Las investigaciones de Michel de Certeau (1990, p. I) y su equipo parten del postulado de que las categorías conceptuales con las que se deben manejar los modelos de análisis empleados para estudiar la cultura de la vida cotidiana son insuficientes para dar cuenta en su real magnitud y riqueza de lo que denomina "las astucias innumerables de los 'héroes oscuros' de lo efímero, caminantes de la ciudad, habitantes de los barrios, lectores y señadores, pueblo oscuro de las cocinas." En este sentido De Certeau no considera la cultura popular como una contracultura minoritaria y marginal, ni una tradición anclada en el pasado y muerta, tampoco la cultura de masas obediente, uniforme, pasiva y reproductora. Por el contrario, la construye como un espacio de creatividad, 'efímera y obstinada', y la entiende como prácticas cotidianas de las mayorías anónimas para habitar la ciudad.

Así, en "La hora del paso tan chévere. No se me repegue, que eso no es coreografía" (1995), en virtuoso serpenteo barroco que no se pierde detalle, y que hace del detalle el lugar siempre posible de una revelación profana, el cronista mira sesgadamente a los sujetos y sus ritos, se aleja sin llegar nunca a la panorámica turística (el apretujamiento demográfico, por otra parte, no se lo permitiría), se aproxima a los bailarines, escucha sus voces y conjetura posibilidades en torno a los trayectos que organizan las diversas escenas en su "ondulante espíritu disperso", para acercarse al misterio vivo de "los nativos de ese otro país que es el pasado."

Emerge, de esta manera, el universo de las "conminaciones de la nostalgia" y de la operaciones a través de las cuales las clases populares transforman el sentimiento de pérdida (de la juventud, de las posibilidades de ascender socialmente y de progresar económicamente), y su condición de seres invisibles del sistema, en una escena "soberbia y melancólica" que borra la crueldad, o la indiferencia de la historia, al menos por un instante. Por encima de la panorámica siempre reificante de la mirada moderna de las ciencias sociales, la miopía amorosa del cronista deja fluir los detalles y, como en una cámara de eco, deja escuchar las voces populares sin cristalizaciones:

Ven sobrina te voy a enseñar como se baila. Te juro que una vez, en Los Angeles, California, fui a oír a la orquesta del mismo Glen Miller [...] yo era jovenazo y estuve toda la noche con una pochita que estuvo a punto de ser tu tía/Sí tío, pero ya no me pises, la otra vez que bailé contigo tuve que regalar los zapatos y, además, con tantas chavas que me has contado que pudieron ser mi tía, no me explico por qué la elegiste a mi tía. (MONSIVÁIS, 1995, p. 155).

Los personajes de esta crónica resignifican la fiesta popular de ecos constataorios, para convertirla en cobertura y decoración de un espacio vacío. En ella se lee, por ausencia, la verdad de un presente que se quiere negar: una cotidianeidad hecha de exclusiones y de falta de expectativas, que no se puede reciclar más que en la negación imaginaria de sus determinaciones. Se impone, entonces, la consolación del recuerdo de las escenas vividas pero hermoeadas por la pátina de un pasado, que los asistentes al dancing atesoran como *testimonio de lo hubieran querido conservar, y quizás nunca tuvieron, pero han perdido*.

El cronista sabe que se trata de un escape en el que se reconcilia lo inconciliable, que este sentimiento de nostalgia es "un síntoma alarmante y patológico de una sociedad que ya no es capaz de enfrentarse con el tiempo y la historia" (JAMESON, 1991, p. 25). En esa operación de escamoteo, la magia del baile se lleva las canas y las arrugas de las parejas, y así se recuperan metonímicamente la juventud y las utopías, a través del uso anacrónico una vestimenta que marca "la elegancia de la desposesión." Sin embargo, algo hay potencialmente revulsivo en estas prácticas, que no se agotan en la gratificación momentánea, constituyen un espacio de no resignación que cuestiona los lugares fijos de lo social. Es la posibilidad de *otro relato* que parece proponer que *nadie tiene autoridad para decirme cómo tengo que sentir, vestirme, o enfrentar la rutina cotidiana sin salida*.

El baile, ritual-espectáculo de la cultura posmoderna, es un espacio de encuentro transitorio con el otro, pero, también, de emergencia social. El *dancing*,

como el circo felliniano cuyo modelo evocan las crónicas dedicadas a la cultura popular urbana de Carlos Monsiváis, se convierte en un microcosmos social donde la destreza para la danza es un haz de luz que coloca en el centro a estos hombres invisibles y marginalizados, permitiéndoles construir una identidad relumbrante en la que el anonimato cotidiano se olvida por un instante, y las habilidades para seguir la música suprimen la conciencia de lo que *no se puede*. Lejos de congelarlos en una imagen instantánea, el cronista gira con los danzantes, casi adherido a ellos para mostrarlos en toda su riqueza y complejidad. La sociedad los margina, la situación económica los hace padecer, el éxito los desconoce, la edad no los acompaña, y el físico se deteriora, sin embargo *ellos resisten* convirtiendo el momento de la danza en una instancia de liberación transitoria y mínima: una táctica, un modo de hacer habitable la exclusión social.

Para los personajes que pueblan estas crónicas, el *baile*, es ni más ni menos *una estrategia de sobrevivencia* (GARCÍA CANCLINI, 1995), una más de las numerosas *astucias populares* (DE CERTEAU, 1990). ¿De qué otra manera pueden estos seres desclasados y sin proyectos de cambio, de cuerpos viejos, y deformes según los patrones impuestos por la publicidad, habitar la ciudad, ese ordenado caos que con su ley ajena los excluye y los devora a cada instante? Después de todo, si la realidad es difícil de cambiar, piensa con ellos el texto "el baile es no más para uno, es el gusto de verte en la mirada de tus cuates y los desconocidos." (MONSIVÁIS, 1992, p. 137).

El dancing muestra que no hay límite de clase, ni institucional, para *el arte* porque también se puede bailar como *artista*: "Bailar no es demostrar condición física, sino elegancia, algo así como entrarle al frenesí sin despeinarte." (MONSIVÁIS, 1992, p. 139). El cronista hace notar la fusión que se produce entre arte y cultura de masas al referirse al *danzón*, ritmo ya de museo que nació en Cuba como desprendimiento de la contradanza y fue su sustituto entre las clases populares por su carácter de *vals de los pobres*. En las crónicas dedicadas al *Salón Colonia* y al *Salón México*, se reflexiona sobre *la estética de la pobreza* al subrayar que el *danzón* es sobre todo para las clases populares una puerta abierta a la belleza: "es la exigencia del Buen Aspecto y el Mejor Aroma: una vez a la semana al salón de belleza en pos del ondulado Marcel: peinados altos, encumbrados caireles hechos con tenaza [...] Perfume Tres Flores, tabaco rubio y negro." (MONSIVÁIS, 1992, p. 53)

En este sentido esta antigua danza muestra su perfil revulsivo al extender los límites de lo artístico como resultado de *un modo de hacer* popular, y desde allí polemiza con las instituciones, como la Universidad Autónoma, que quieren darle ese lugar de privilegio cultural al movimiento rápido de la *cumbia*, la *rumba* y la *salsa*, vividas sin embargo, por los sectores populares como parte de una vida cotidiana que nada tiene que ver con sus criterios estéticos sino con el esparcimiento y los goces menos espirituales:

Una velada inolvidable en el Salón Los Ángeles, en la colonia Guerrero, bajo un título aparentemente inconoclasta: 'La Rumba es Cultura'. La organizaron entre otros, el músico y comentarista Pancho Catáneo y el periodista y maestro universitario Froylán López Narváez [...] La concurrencia es más unívoca que heterogénea: es tiempo ya de acabar con el mito de las Minorías Pensantes y dar paso a la nueva mayoría de Tiempo Completo, las hordas de investigadores, de

ayudantes de profesor, de becarios, de estudiantes de posgrados en la ebullente y controvertida Universidad de Masas. [...] Pues sí mi cuate, la música tropical no ha vuelto porque nunca se ha ido, con su ritmo marcadito y sus letras machaconas que duplican la monotonía sublime del faje y del coito, 'acabando que estoy acabando', y aquí se oye 'pura salsa, sabor y a callar'. Cuando ya nadie confiaba en el monolingüismo, la cumbia resultó el motor de la Historia, en las colonias populares, en vecindades, en reunioncitas familiares y salones, con sus letras chafísimas, su danzón, su manbo, su rumba y su salsa. (MONSIVÁIS, 1992, p. 102-103).

La crónica se vuelve espacio de *reflexión no reflexiva* sobre las prácticas artísticas de los sectores populares, en el que emergen los modos proliferantes y creativos de habitar la ciudad, y en su errancia el relato lleva a cabo un *zoom* de cámarapara ver las prácticas aún más en detalle. De este modo, la narración se focaliza, por ejemplo, en *el uso táctico de la mano izquierda*, como práctica transgresora que construye un espacio propio en el que los límites sociales se estiran constituyendo nuevas convenciones culturales, ya que en el territorio *sacro* del baile rige una ley transgresora que promete disipaciones y fusiones eróticas:

El secreto está en la mano izquierda para sobrellevar a la dama. [...] La cosa es calmada. En el roce tocarle los pechos a la dama, empezar el juego, tocarle la torta o que rocen el miembro, fris fras órale. Entonces baja uno la mano así sobre los senos. La misma cadencia del ritmo hay que sobrellevarla y sobrellevar el raspón. En eso del faje uno tiene que saber latín, latón y lámina acanalada. (MONSIVÁIS, 1992, p. 138).

Así como la música y sus letras, entonadas por cantantes en cuyas voces el pueblo se reconoce, prestan a las clases populares *un lenguaje bonito* para narrar sus historias, el baile tropical se vuelve "licencia" para el despliegue de la sexualidad, y el relajo, al instaurar en el tiempo profano el espolón efímero del carnaval, momento *sacro* que vuelve posible romper con el mandato de la cultura cristiana y "no hacerlo por amor". En estas prácticas, Monsiváis encuentra que los personajes de sus crónicas dan respuesta a lo dado y que no lo hacen con la forma de la reproducción sino de tácticas de microlibertad, con respecto a los dictámenes de la moral conservadora y patriarcal, que aún en el fin de siglo impera en México. Este recorte le permite al cronista aislar un aspecto (la sexualidad), que tanto el melodrama como la narración realista de los medios masivos habían contado en clave moral y/o sociológica, trazando un recorrido que culminaba en el estereotipo "seducida y abandonada", expresión de un ida y vuelta *fatal* entre pobreza-hacinamiento-ruptura de reglas morales, y subvertir su sentido gozosamente.

Lo sexual, vinculado al baile y el esparcimiento de los sectores populares, aparece en las crónicas de Monsiváis de manera contradictoria: como transgresión a la pacatería moral, y como condicionamiento de clase inevitable. A través de las referencias a la sexualidad, se desarrolla una teoría culturalista sobre las prácticas sociales, que se construye estéticamente en el entredós del *kitsch*, cursi y bonito, al mismo tiempo. Se trata de no eliminar las tensiones de una historia prismática cuyo escenario es la marginalidad en la sociedad de masas, en el momento mismo en que se evaporan las tradiciones del barrio, se acentúa el apretujamiento demográfico y la falta de porvenir para la clases populares (lumpen, proletariado, indígenas),

alejándose de los estereotipos reductores de la sociología, de los medios y de las sacrosantas instituciones académicas que reifican con su discurso la vida cotidiana.

Sin embargo, la tensión alienación/resistencia que puede leerse en los rituales y prácticas marcados por la cursilería y la nostalgia, no es el único aspecto que las crónicas de Monsiváis sobre el *dancing* recortan. Para evitar miradas unilaterales, sus relatos cruzan las fronteras interurbanas de las diversas tribus para encontrar expresiones más combativas de la cultura popular. Este espacio se encuentra representado por la música y los grupos de *rock fonqui* (funk), como *Toncho Pilato* en los que se revela la reivindicación de las propias tradiciones y la exhibición de una modelo de belleza, que el racismo de las clases altas repudia, pero que el cronista ve como la expresión del canon estético racial de la mayor parte del país:

[el] cantante y líder, el propio Toncho Pilatos es un naco definitivo, pómulos acentuados, tez cobriza, mata (cabellera) pródiga que acentúa el aspecto de comanche o de sioux. A la segunda canción, Toncho Pilatos ya definió su estilo y su pretensión; crear el rock huehuenche, utilizar elementos indígenas y fundirlos con la onda heavy. (MONSIVÁIS, 1992, p. 242-3).

La crónica reconoce, así, de modo doble, tanto una manera de apropiarse de lenguajes "prestigiosos" y "bonitos" para uso y deleite del consumidor, como un modo de enfrentar los prejuicios y el desprecio social llevando a la práctica un eslogan contracultural: "Naco is beautiful" que se apropia de la reivindicación estética implícita en la frase de Warhol "Todo es arte" para convertirla en un grito de rebelión ante lo dado. Las escenas del "Hoyo fonqui", escritas en 1975, tienen la marca de las teorías propias de esa década en las que todavía subsistía, sobre todo en Latinoamérica¹⁶, una creencia en el poder revolucionario del arte popular. El relato le sirve al cronista para mostrar hasta qué punto los marginados sociales pueden enfrentar lo dado con la negatividad de una estética que crea un canon feísta¹⁷ de belleza y derriba las categorías a partir de las cuales se los estigmatiza:

Y la escenificación de aspiraciones raciales y culturales le infunde solemnidad al público, hace del baile un concierto, el Chicago es Bellas Artes, el rock huehuenche es la música clásica de esta generación de nacos que se contempla en pasos y gritos y ademanes de rechazo y desprecio. Toncho reitera con su presencia: naco is beautiful, y lo apoya con beligerancia un público vivamente preocupado por las consecuencias estéticas, psicológicas y sociales del tal admiración. (MONSIVÁIS, 1992, p. 242-243)

¹⁶ En *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977), Néstor García Canclini analiza positivamente la experiencia artística de los 70 y pone el acento en que su surgimiento y desarrollo estuvo ligado a experiencias espontáneas de arte popular, el esfuerzo de algunos artistas por acercarse al pueblo y una nueva situación económica, social y cultural, caracterizada por el desarrollo industrial y tecnológico, las grandes concentraciones urbanas, la agudización de las contradicciones del capitalismo y del sistema cultural burgués y, finalmente, el avance de la conciencia política y los movimientos de liberación propios de esa década.

¹⁷ En la historia de las ideas mucho se ha insistido en la formalidad de lo bello oponiéndola al carácter informe de lo feo pero se trata de conceptos impuros que se resisten a un tipo de definición esencialista. Lo feo de hoy es lo bello de mañana y viceversa. La relatividad inherente a los conceptos de belleza y fealdad complica la determinación de sus cualidades específicas. Oliveras, Sarris, Ares y otros. *Segunda jornada de investigación y extensión de equipos del programa de reconocimiento institucional de la facultad de Filosofía y Letras, 2008.*

En "Dancing: el hoyo fonqui" (1992), se narra la experiencia urbana de los sujetos marginales poniendo el centro en su estética contracultural. En ella se da vuelta el modelo tradicional de belleza, proponiendo una inversión de categorías en la que lo feo, es decir lo deforme y lo marginal, se pone en el vértice superior de un nuevo canon, y en este sentido se vuelve expresión de negatividad con respecto a la cultura dominante para la cual lo bello es lo bueno y lo verdadero. Lo antiestético estético, es un bastión de lucha a nivel simbólico y un espacio de visibilidad que rechaza y refuta los rótulos, y el programa de vida que las élites, que sienten horror o piedad por las clases populares, les han asignado.

En "El hoyo fonqui", Monsiváis deja fluir el relato de identidad de un sector menospreciado y marginado por una sociedad sumergida aceleradamente en el proceso de la modernización, que quiere que México sea blanco, moderno y económicamente poderoso como su vecino del Norte¹⁸. Los nacos aparecen en esta crónica como la expresión metafórica de ese procedimiento propio de la cultura popular que M. De Certeau (1990) denomina "faire la perruque", y que consiste en usar los restos descartables de la producción en beneficio propio. Ellos reutilizan la expresión con la que se los estigmatiza como signo de identidad colectiva para mostrar de manera desafiante que el lugar marginal y el nombre despectivo que se les da no solo denuncia el carácter excluyente y violento del prejuicio social, sino su condición proyectiva. El apelativo "naco" (de totonaco) significa para las clases altas y medias mexicanas que rechazan el sustrato indígena como marca de barbarie: "sin educación y sin maneras, feo e insolente, sin gracia ni atractivo, irredimible, imagen inferiorizada de un país menor, lleno de complejos, resentido, vulgar, grueso, con bigotes de aguamielero [...]" (1991, p. 240).

Monsiváis interpreta las reglas que organizan el ritual de los nacos en el hoyo fonki como una catarsis en la que, sobre todo, se trata de generar adrenalina como sublimación de la agresividad y la atracción por el riesgo, que en el baile se vuelve ostentación de fuerza y exuberante derroche. Las palabras a través de las cuales se construye esta imagen ("saltar", "rugir", "agresividad", "orgasmo", "aventura", "riesgo") proponen una retórica signada por la hipérbole, en la que el cuerpo en su materialidad espectacular es protagonista central, y la coreografía del baile que lo pone en movimiento convulsivo, un conjuro bárbaro que permite vigorizar el temple viril y, al mismo tiempo, reproduce pasivo el apretujamiento urbano que caracteriza la vida de las masas en las calles y transportes públicos de México D.F.: se está solo y con el otro en una pulsación frenética que va marcando uniones y separaciones convulsivas.

No hay cultura popular sin práctica, y no hay práctica popular sin funcionalidad. La del baile en el Chicago, el hoyo fonqui, parece ser 'Soltar vapor' (1992, p. 241) canalizar socialmente la violencia estructural. El relato deja ver un universo esperpéntico en sus tensiones y estiramientos, en el que todo es descarga y extenuación. Los nacos escriben un relato de identidad hecho de gritos, alaridos, respiración agitada y cuerpos convulsos en el que humor es apenas la cobertura

¹⁸ Este último aspecto se tematiza en *Las batallas del desierto* de José Emilio Pacheco, novela en la cual modernización, imitación de la cultura del Norte y "blanquismo" son sinónimos.

externa de una realidad dramática, la de aquellos que, sin agua, drenaje ni electricidad, no pueden entrar siquiera como exótica comparsa “en el largo abrazo de la Unidad Nacional”.

Sin embargo, el tema de la identidad, en el caso de las crónicas que se ocupan de los locales bailables marcados por el kitsch masivo y la cursilería (El Salón Lo Ángeles y el Salón Colonia), es descrito como un proceso de reconocimiento que se produce a partir de la música y de los cantantes melódicos. En estos textos, la uniformidad de los productos de la industria cultural que imponen la reproducción de modelos homogéneos de conducta y de sensibilidad y crean la ficción de unión justamente en esa igualdad, solo se muestra como superada en la medida en ese discurso accesible puede ser usado para la construcción de la propia experiencia, ya que esas vivencias de otro modo carecerían de lenguaje. Sin caer en la posición de un integrado¹⁹, Monsiváis ve en lo bello masivo, una de las pocas posibilidades de experimentar lo artístico que les queda a las clases subalternas porque su paradigma flexible de lectura le permite reconocer la función pedagógica del kitsch:

¿En cuantas ocasiones en los medios de la pobreza, tal estilo de lo cursi no es la elegancia fallida sino la elegancia disponible? Se hereda a hurtadillas el (averiado) sentido de la decoración y el decoro de las clases medias, y se la somete a la prueba mayor: armonizar en algo los cuartos poblados por multitudes en aumento. Lo Bonito categoría de la-estética-de-masas, explica por su cuenta ambiciones y carencias en la desposesión. (Implica...) 'lo Sentimental como elemento de igualdad, como elemento de revolución'. (MONSIVAÍS, 1992, p. 194)

Las categorías que funcionan en estas *escenas de reconciliación con lo cotidiano*, revelan un uso político de las categorías estéticas de lo *cursi* y lo *kitsch*, según se ponga el acento en el *estereotipo sensiblero*, o en lo que *se presenta y se consume como arte sin serlo*. Sin embargo, este modelo de representación retraduce los conceptos propios de la crítica apocalíptica de los años 50, al interpretarlos no desde la producción sino desde la recepción, lugar desde el cual. *lo kitsch* y *locursi* se convierten en *la experiencia delo bonito popular*: lo que es fino, produce placer, toca la sensibilidad y brinda la ilusión de no estar excluidos para siempre de la elegancia, que marca la diferencia entre lo de arriba y lo de abajo.

El paradigma de lectura de los social, que está presente en las crónicas de Monsiváis, pone el acento en la riqueza, en la complejidad paradójica, y los numerosos matices con los que las prácticas culturales de los sectores marginales se manifiestan en el presente. Por eso, en cada uno de los escritos sobre el *dancing* coloca la mira en la particularidad, la diferencia, la inventiva y el funcionalismo. Opone, así, a la mirada totalizadora del que observa desde lejos y arriba, y no tiene en cuenta el resto que se pierde en esa simplificación generalizadora, el punto de vista local, micro, de una teoría miope que contempla la realidad como una red cuyos trayectos solo pueden ser recorridos paso a paso, tramo por tramo, ya que en ella el plano general solo conduce al discurso dominante.

¹⁹ Los *integrados*, término acuñado por Umberto Eco (1995) son aquellos sociólogos que trabajaron dentro del sistema de la industria cultural e intentaron una crítica reformista del mismo, proponiendo mejoras en el nivel de los medios masivos de comunicación. Entre ellos se destacan Daniel Bell y Eduard Shils.

Mirar de manera miope no es dejar de ver, es *ver de otra manera*: de cerca, poniendo el acento en los detalles y rectificando a cada instante el itinerario y los puntos de referencia (CALABRESE, 1987, p. 148). Por estar razón a poco de andar, en las crónicas aparecen las diferencias y las dispersiones del sentido: no es lo mismo ir a bailar cumbia, rumba o salsa, que danzón; ni son iguales las expectativas de los nacos que concurren a los hoyos fonquis, y las de los cholos que frecuentan los hoyos punk.

En este último tipo de *dancing*, el cronista juega a acercarse, y alejarse, de los personajes para narrativizar un ritual donde el baile se convierte en simple excusa para la exhibición de ropas y peinados extraños. El acento no está ahora en quién baila mejor, o en quién exhibe con más gracia su técnica, como en los salones nostálgicos, el espectáculo está dado por los complejos arabescos a los que se somete la cabellera, o por las estudiadas complejidades de la ropa que tanto ocultan como exhiben un cuerpo que se vuelve espacio de contradictoria heterotopía (FOUCAULT, 1994). Al *hoyo punk*, se va, no a bailar sino a ser mirado y reconocido: uno allí es el espectáculo, es decir, no va a comunicarse con el otro, va a representar, porque de lo que se trata es de la imagen, la vida reducida a pura apariencia (DEBORD, 1967, p. 40). Sin embargo, hay un pliegue en el relato: no se trata solo de la reificación de lo social, también la ropa sirve para desafiar el gris anónimo de lo cotidiano que establece de modo policíaco un canon y lugares fijos también para la vestimenta. En contra de esta medianía, que borra las marcas de uso, se enarbola *una estética defensiva del atavío* cuyo ideal es *lo absoluto*, un asublimidad al borde de lo ridículo, es decir: lo exhuberante, lo impensable e inadecuado para la existencia que toca vivir tal y cual lo planificó el sistema. El cronista construye con su discurso los meandros de una red que va tejiendo el relato de la vida cotidiana de las clases marginales en México D. F. Ese texto tiene como puntos de fuga a los miembros de las diversas tribus (el pachuco, el cholo, el punk) cuyas trayectorias historiza. Así, se constituye un complejo entramado que parece anunciar en sus pliegues que la ropa y el peinado pueden ser usados como instrumento utópico de rechazo, como burla a la idea de resignación, y no solo como consolatoria, ilusoria y homogénea destrucción de barreras sociales.

Se sostiene, en este sentido, que, en la subcultura de las bandas, los punk son los "extremistas visuales". En ellos se continúan y se niegan, al mismo tiempo, las pandillas marginales. El cronista ilustra su tesis con el despliegue contradictorio de los atributos que las caracterizan: "identidad de calle o de colonia, respuesta comunitaria ante la crisis, embrión organizativo y disciplinario, rechazo y aceptación por mitades de la cultura dominante [...], combinación de violencia y solidaridad, [...] industria de la metamorfosis que nadie advierte" (p. 297). Lo *punk* es representado, entonces, como otro *modo de hacer* de esta camaleónica cultura popular que recicla a su manera lo que quienes habitan el centro desechan o marginalizan.

A diferencia de los punk de las clases altas, derrotados por la aceptación, otro pliegue del relato, *los punk populares* persisten con fiereza en una actitud que sueña con un futuro parecido al de *Mad Max II*, aunque en realidad ya no creen en el futuro ni en que esa moda que los lleve a alguna parte. Su "ensueño de tintes y, maquillaje y plástico" es presente, no futuro, *un modo en el aquí y ahora alienados, de no aceptar la normas a las que se ven sometidos todos los días por la sociedad*. Ya no esperan,

ese es el tema, solo resisten. Monsiváis los construye como una aporía viviente: marcan su diferencia con la sociedad con una indumentaria llamativa y teatral, que los identifica entre sí y los hace a todos parecidos. Convierten la moda que se impone desde afuera, como reparto de lugares previstos, en un signo de identidad, hacia adentro del grupo.

Coda

La cultura popular con su esferveciente creatividad es representada, en los relatos de Monsiváis, como una sumatoria de prácticas superadora de los condicionamientos que le impone el sistema en su carácter de masa anónima y excluida. Por esto, si en la representación de este complejo universo no se evitan los tipos generales como el galán maduro, le cholo, el naco o la sirvienta en su día libre, es tan solo porque no es posible construir la realidad en el extremo microscópico de lo fractal, cuando se quiere narrar su alegoría. La escritura inevitablemente tipifica²⁰. Sin embargo la extravagancia de los personajes y los constantes desvíos que toma el relato, sirven como antídoto, cada vez que el cliché amenaza con apoderarse de las figuraciones de las subjetividades populares.

Por ello, en las crónicas, el baile no es construido solamente como un ritual conjuntivo, espectacular y carnavalesco al mismo tiempo, también se lo diseña como práctica disyuntiva a través de la que intenta de manera individual la búsqueda de visibilidad social, la estetización de la maestría en la danza, el rescate de tradiciones idas, el sentimiento de nostalgia como decoración del presente insatisfactorio, la resistencia individual a la falta de salida y la rutina de lo dado, el desafío a los prejuicios de clase, la evasión al destino inapelable, la válvula de escape a la sexualidad, la búsqueda de una experiencia estética efímera pero asequible a bajo costo...

Así, el *dancing* es la mónada plegada, la forma secreta, en la se puede observar hasta qué punto se reproducen y, al mismo tiempo, se resisten los condicionamientos sociales. Entre giros y volutas, entre detalle y detalle, yuxtaposición serpentinezca de escenas, contrapunto de voces y dispersiones de sentido, las crónicas organizan una teoría acerca de la función social del baile en los salones de la periferia de México D. F., de las prácticas de los sujetos urbanos marginales en suma, donde las clases populares olvidan por un momento la explotación, la marginalidad, el peligro del crecimiento demográfico y su condición de seres invisibles y anónimos, y encuentran un modo de desbaratar transitoriamente los lugares que el sistema ha previsto para ellos.

²⁰ En este sentido cobran relevancia las observaciones de Martín Kohan (2005) al definir los alcances del concepto de realismo en Luckács: "El realismo no se afirma en la eventual inmediatez de la transposición directa, sino en la mediación de una serie de aspectos formales (la selección de lo relevante, la articulación de lo relevante en una totalidad intensiva y no extensiva, la construcción de personajes típicos, la conexión narrativa de individuo y mundo, el predominio de lo dinámico sobre lo estático) en los que no puede verse otra cosa que un sistema de representación."

La voz del cronista, atravesada por las voces populares, que irrumpen como citas o a modo de discurso indirecto libre, y casi mimetizada con su objeto, explica sin juzgar, se abre al juego indecible de los significantes y no oculta las tensiones. El dancing se narra, entonces, como ese lugar de cruce y transacciones. Es espacio imaginario de diversión escapista que retroalimenta al sistema y permite creer que el consumo iguala y borra frustraciones, pero también de fiesta popular en la que se detiene el tiempo del reloj, es decir: de la explotación y del trabajo, para dar lugar a la utopía ensanchadora de horizontes claurados, en la que la vida se construye a la medida del deseo, aunque secretamente se sepa que "Al terminar esta pieza comenzarán el trabajo mecánico, los hijos, las peleas con la amante, la borracheras sin euforia, las enfermedades ..." (MONSIVÁIS, 1992, p. 54).

En los relatos sobre el *dancing* es posible reconocer la política implícita en toda crónica: superar los márgenes de pensamiento ideológico, abrir en el presente la brecha de un futuro posible, porque se puede imaginar y hacer pensable un orden diferente a través de un relato sobre las prácticas sociales de los sectores subalternos, haciendo visible que no solo sirven para decorar el vacío sin futuro de la vida cotidiana y que el presente puede no ser el círculo cerrado de una fatalidad.

Referencias

- ACHUGAR, Hugo. La política de lo estético. **Nueva Sociedad**, n. 116, Dic. 1991, p. 122-129.
- BURGER, Peter. **Aporías de la vanguardia**. **New Left Review**, n. 184, 1990, p. 11-12.
- BREA, José Luis. **Nuevas estrategias alegóricas**. Madrid: Tecnos, 1991. Disponible en: <<http://www.joseluisbrea.net/>>. Aceso en: 16 ene. 2012.
- _____. **E-ck: capitalismo cultural electrónico**. Barcelona: Gedisa. 2001
- _____. **La era posmedia: acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales**. Salamanca: Editorial CASA, 2002
- _____. **El tercer umbral: el estatuto de las prácticas artísticas en la era del Capitalismo Cultural**. Murcia, CENDEAC, 2004.
- CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. Madrid, Cátedra, 1994/1987.
- CALINESCU, Matei. **Las cinco caras de la modernidad**. Madrid: Tecnos, 1991/1987.
- CORTÁZAR, Julio. **Bestiario**. Buenos Aires: Sudamericana. 1951
- DÉBORD, Guy. **La sociedad del espectáculo**. Barcelona: Pretextos, 1999/1967.
- DE CERTEAU, Michel. **La cultura en plural**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999/1974.
- _____. **La invención de lo cotidiano**. V. I y II. México: Universidad Iberoamericana, 1996/1990.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Barcelona: Lumen, 1968/1965.
- _____. **De los espejos y otros ensayos**. Barcelona: Lumen, 1992/1988.

- EGAN, Linda. Entrevista con Carlos Monsiváis. **La Jornada semanal**, 26 ene. 1992.
- FOUCAULT, Michel. **Los anormales**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000/1974-5.
- _____. **El cuerpo utópico: las heterotopías**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2009/1994.
- GARCÍA Canclini, Néstor. **Arte popular en América Latina**. México: Grijalbo, 1977.
- _____. **Las culturas populares en el capitalismo**. México: Nueva Imagen, 1982.
- _____. **Culturas híbridas**. Buenos Aires: Sudamericana, 1992/1990.
- _____. **Consumidores y ciudadanos**. México: Grijalbo, 1995.
- _____. **La sociedad sin relato**. Buenos Aires: Katz, 2010.
- GARRAMUÑO, Florencia. Los restos de lo real: en La experiencia opaca. **Literatura y desencanto**, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- GOMEZ, Xavier. Entrevista a Carlos Monsiváis. Babab, n. 17, ene. 2003. Disponible en: <<http://www.babab.com/no17/monsivais.htm>>. Aceso en: 10 feb. 2012.
- GRIGNON, Claude; PASSERON, Jean-Claude. Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en sociología y literatura. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991/1989.
- GROYS, Boris. **Sobre lo nuevo**. Valencia: Pre-Textos, 2005/1992.
- HUYSEN, Andreas. Después de la gran división. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002/1986.
- _____. **Modernismo después de la posmodernidad**. Barcelona: Gedisa, 2010
- JAMESON, Frederic. **Ensayos sobre el posmodernismo**. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.
- _____. **El giro cultural**. Buenos Aires: Manantial, 1999/1998.
- _____. **Teoría de la Postmodernidad**. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- KARAM Cárdenas, Tanius. Notas sobre la ironía en Carlos Monsiváis. **Global Media Journal**, versión en español, v. 1, n. 1, 2 sept. 2004, p. 1, México, TEC. Disponible en: <<http://gmje.mty.itesm.mx/tanius.html>>. Aceso en: 2 feb. 2012.
- _____. Retórica, semiótica y comunicación: notas sobre la ironía y el apocalipstick de Carlos Monsiváis. **Razón y Palabra**, n. 72, mayo/jul. 2010, Tecnológico de Monterrey, México.
- KRANIAUSKAS, John. Carlos Monsiváis: proximidad crítica. **Fractal**, v. 2, n. 7, oct./dic. 1997, vol. II, p. 111-129.
- _____. **Aquí América Latina**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MONSIVÁIS, Carlos. **Los rituales del caos**. México: Era. 1995
- _____. **Escenas de pudor y liviandad**. México: Grijalbo-Mondadori, 2000/1992.
- _____. **Aires de familia**. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____. A ustedes les consta: antología de la crónica en México. 2. ed. México: Era, 2006

_____. **La cultura popular en el ámbito de lo urbano**: el caso México en Comunicación y culturas populares en América Latina. Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, FELAFACSCE. México, Ediciones Gustavo Gili, 1987

_____. **Culture and chronicle in contemporary México**. Tucson: University of Arizona Press, 2001

KOHAN, Martín. Para un realismo crítico. **Orbis Tertius**: revista de teoría y crítica literaria, n. 12, 2006/2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; Servel de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

_____. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010/2008.

_____. **La palabra muda**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

ROSALDO, Renato. Cultura y verdad. México: Grijalbo, 1991/1989.

SARDUY, Severo. **Barroco**, Buenos Aires: Sudamericana, 1974

ZUBIETA, Ana María et. al. **Cultura popular/Cultura de masas**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Título

Carlos Monsiváis e os monstros da cultura popular

Resumo

No presente artigo são exploradas as implicações políticas da representação dos setores populares urbanos nas crônicas de Carlos Monsiváis, através da análise de uma série de relatos que giram em torno do "dancing" na cidade do México. No percurso rizomático que faz a escritura do cronista mexicano, fica em evidência até que ponto estes escritos desenvolvem uma polemica interior, que não pode resolver sua tensão, entre concepções estéticas que resultam em alegorias políticas de maneira que a sociedade classista fragmenta o real. Ao mesmo tempo, procura-se representar a cultura popular sem cair em estereótipos simplificadores e evitando reproduzir os lugares sociais em que impera a ordem vigente. Devido a isto, a vitalidade que flui dessa cultura é representada em suas contradições como não somente submissão às fatalidades do sistema, mas, sobretudo, como resistência. Neste sentido, o trabalho põe uma ênfase especial na análise das táticas populares que constroem o cotidiano como espaço de microliberdade no *dancing*.

Palavras-chave

Cultura popular urbana. *Dancing*. Polêmica interior. Práticas. Rituais. Resistência.

Recebido em 26/02/2012. Aprovado em 20/10/2012.