

CRÓNICA URBANA, SUBJETIVIDADES Y REPRESENTACIÓN.  
A PROPÓSITO DE **LOS RITUALES DEL CAOS** DE CARLOS MONSIVÁIS

Valeria Añón

Universidad Nacional de La Plata /  
Universidad de Buenos Aires / CONICET (Argentina)  
[valechilanga@gmail.com](mailto:valechilanga@gmail.com); [valeriaanon@hotmail.com](mailto:valeriaanon@hotmail.com)

## Resumen

Este trabajo se pregunta acerca de la representación de subjetividades populares y letradas en la crónica urbana, en especial la cronística reciente y su puesta en escena de las ciudades contemporáneas. A partir del libro *Los rituales del caos* de Carlos Monsiváis, de sus crónicas y sus fotografías, se analizan nuevos modos de representar la subjetividad y la tensión letrado-popular. Aludimos entonces a los ejes periodismo/historia/literatura y letrado/popular, y proponemos una aproximación a la conformación de la subjetividad en la crónica, a partir de la colocación de la primera persona del cronista en una tradición testimonial-autobiográfica, que se remonta a las crónicas de Indias.

Palabras clave: culturas populares, crónicas, subjetividades, representación.

## Escribir la ciudad

Consuelo de la letra:  
la hosca vida  
encerrada en algunos signos  
"Escritura", José Emilio Pacheco

En América Latina, la crónica es un género de larga data, que se inicia con los cronistas de Indias. Relacionado en un principio con los relatos de viaje, las cartas a las autoridades y al rey, y con la historia, se ha ido perfilando como un género inclusivo que, no sin dificultades, incorporó en forma progresiva perspectivas no canónicas y usos diversos. En esas primeras instancias, la crónica contribuyó a configurar un nuevo lugar para el yo: una enunciación desde la cual narrar una alteridad sorprendente y novedosa, o reclamar bienes, títulos, honores; un medio para alcanzar un rol social inviable en la tierra de origen. Así, en concomitancia con la conformación de nuevas subjetividades, la crónica acentuó la importancia de la experiencia en el relato de la historia, disputando con la historiografía letrada el saber decir y el poder decir. Esta línea incluye también al testimonio, que exhibe en primer plano la voz del subalterno, a pesar de las evidentes mediaciones: escritura, traducción, voz letrada...

La modernidad de finales del siglo XIX dio lugar al nacimiento de un nuevo tipo de crónica, imbricada con el periodismo y el surgimiento de la industria cultural: se constituyen entonces textos que narran sucesos de la vida cotidiana en el espacio urbano. Estas modulaciones de la crónica produjeron un nuevo desplazamiento en la colocación de la subjetividad; alumbraron un modo de mirar la ciudad moderna (sus fisuras, sus peligros) que tiene en las *Escenas norteamericanas* de José Martí a uno de sus principales exponentes. En la tradición de la *chronique* francesa y de la *chronicle* norteamericana, retomando también la extrañada mirada del letrado ante las masas, la crónica en América Latina llama la atención sobre las contradicciones de la modernidad y sobre sus principales relegados, los sujetos populares. En esta tradición, desde la segunda mitad del siglo XX, la crónica urbana se afianza en el marco de un cambio social vinculado al incremento de los desplazamientos y a los fenómenos urbanos de incesante crecimiento demográfico.

En estos espacios, la crónica urbana permite releer los discursos del poder, socava los lugares de enunciación hegemónicos, desnuda los significados de mitos y representaciones de lo nacional, coloca en primer plano la singularidad del cronista, quien se desplaza para organizar una cartografía –una retórica– en la lógica del texto escrito (1). Aquí, el cronista no es un *flâneur* ni un turista; sus derroteros tienen algo de azaroso, es cierto, pero también de reto: ahora, la posibilidad de perderse en las abrumadoras ciudades latinoamericanas, de diez, doce, veinte millones de habitantes, convoca el temor antes que el goce. Más aún: el cronista es –desde las crónicas de Indias– testigo de vista. Su palabra representa y remeda la ficción de una experiencia que hace de la mirada –subjetiva, deforme incluso– la razón de ser de la escritura misma. Esta toma de posición se vuelve doblemente significativa cuando el principal protagonista es la cultura popular, en la medida en que este posicionamiento facilita y promueve cierta contaminación entre el cronista y su objeto, que implica pero excede la intertextualidad y la polifonía.

La crónica narra aquellos sujetos que han estado excluidos de las grandes teorías sobre la sociedad, lo “popular no representado”

y “lo popular reprimido”, es decir, las mujeres, los ancianos, los niños, los desocupados, los subocupados, los mendigos, los delincuentes, los proxenetas, las prostitutas... (2). ¿Qué torsión debió producirse en la figura del cronista para que esta perspectiva emergiera? Estamos ahora frente a un sujeto que no sólo no esconde sus recorridos urbanos, sino que los exhibe concientemente, pues son éstos los que le permiten mostrar el constante desplazamiento que toda ciudad supone; estamos ante un cronista que no le teme a la multitud, sino que se ve inmerso en ella para luego narrarla... Estamos también ante un cronista que percibe la complejidad de una ciudad que es muchas ciudades, coexistentes, superpuestas... En términos de Néstor García Canclini, una “ciudad histórico-territorial”, una “ciudad industrial”, una “ciudad informacional o comunicacional”, pero también ciudades de pobres y de ricos, de exclusión y de exhibición... (3).

Carlos Monsiváis retoma esa perspectiva acerca de las ciudades, sus multitudes y la aglomeración urbana, tanto en los textos como en las fotos incluidas en *Los rituales del caos*, volumen publicado en México en 1991, que recopila sus lecturas e instantáneas de la ciudad de México en la década neoliberal. Esta elección narrativa impacta en el contenido y en las elecciones formales vinculadas a la representación de la primera persona. Plantea así una perspectiva caleidoscópica del yo; lugar de enunciación que se confunde con la mezcla (atractiva a veces) que la cultura popular convoca, pero que también establece la tensión de la diferencia y la distancia.

Nuestro objetivo es volver sobre algunos de los textos y las fotografías reunidos en este volumen, enfatizando brevemente tres ejes: la representación de la ciudad como espacio de aglomeración y de mezcla, el conflictivo encuentro entre cultura popular y cultura masiva y el posicionamiento contradictorio –nómada y constante a un tiempo– de la subjetividad del cronista. Seleccionamos *Los rituales del caos* porque creemos que, anclado en la experiencia neoliberal que transformó a las ciudades latinoamericanas durante los años 90, plantea tanto una consolidación como un viraje en la representación de los sujetos populares en la cultura literaria latinoamericana.

Escribir lo popular

*Todos juntos aunque nadie lo quiera,  
en la implosión de recursos y la explosión  
de familias, en la lujuria y el ascetismo.*  
Carlos Monsiváis

La ciudad que presentan las crónicas de Carlos Monsiváis es la ciudad popular: aquella relacionada con lo subalterno y lo subrepticio, donde los íconos de la industria cultural parecieran ofrecer un símbolo, un modelo de lo nacional, un emblema de identidad y cohesión. En todo caso, los personajes que habitan las páginas de *Los rituales del caos* son pensados por el cronista en la intersección entre lo masivo y lo popular; en ese lugar en que lo masivo se nutre de lo popular para constituirse, y lo popular se reconoce en lo masivo, y allí reconfigura sus saberes e imaginarios.

Si es cierto que toda mirada crítica exige separarse de su objeto para realizarse, esta separación implica abrazar la indefinición de las fronteras que acompañan a esta “modernidad líquida” (4). El cronista se sitúa en el difícil intersticio que media entre la ausencia de distancia de quien se sumerge en un espacio que no le pertenece y la recuperación de la distancia que todo acto de escritura exige. Ahora bien, aunque la crónica pone en crisis la noción de autor y de narrador asociada a una modernidad finisecular, no creemos que en estas crónicas se aspire a un texto sin autor, sino a un texto en el cual esta voz, liberada de su propia vanidad, permita el ingreso de otras voces, disímiles, periféricas, dando lugar al humor, la ironía, el sarcasmo o el pesimismo.

En la descripción de lo popular urbano, Monsiváis apela tanto a una selección de sujetos-personajes de la cultura masiva (Gloria Trevi, Leopoldo Guzmán, Julio César Chávez, María Félix, Luis Miguel), como a escenas de fiestas religiosas populares, en las que prevalecen, claro, la Virgen de Guadalupe y el Niño Fidencio. Así, presenta diversas manifestaciones de la cultura popular, caracterizada a partir de dos ejes: la industria cultural que le está dirigida, por un lado; las imágenes y escenas de la multitud, por otro.

De este modo, el cronista acentúa especialmente el caos urbano que es consecuencia del crecimiento capitalista, la multitud y el uso del tiempo libre, imbricado en la lógica de la industria cultural y los espectáculos producidos para los sujetos populares. Tal como señala Ana María Zubieta, en este libro “se entrecruzan la mirada del sociólogo y la del etnólogo para estudiar desde esa perspectiva el complejo entramado de la vida cotidiana de los sectores sociales populares que habitan en la ciudad de México, evitando la cristalización de sus prácticas y rituales a partir de un enfoque que siempre los historiza” (5). Entonces: historizar lo popular también es devolverle cierta entidad peculiar y ver allí lo dinámico y cambiante. Ésta es una apuesta que Monsiváis

siempre renueva y que, en *Los rituales del caos*, adquiere los modos de la ironía, el sarcasmo y la nostalgia. Por eso, los distintos textos se organizan sobre la base de tres palabras clave incluidas en cada uno de los títulos: “hora”, “parábola” y “personaje”: “La primera sugiere paralelismos entre las prácticas culturales de tipo ritual y el uso que se hace de ellas, “la hora de”; la segunda, reflexiones más o menos metafóricas que permiten tomar distancia para desentrañar el sentido de este final de los tiempos; la tercera recorta la figura de personajes emblemáticos donde el arte, las creencias populares y la provocación se plantean en ambigua relación con el consumo y el mercado” (6).

A éstas se suman los numerosos significados de los términos que constituyen el título: “ritual” y “caos”. El primero remite al ámbito religioso, pero también a la tranquilidad de lo reiterado, cuyas reglas y formulaciones previas aseguran la continuidad. De hecho, ésta es una de las características de los géneros populares, definidos por la sujeción a ciertos límites antes que por su ruptura. Es a partir de estas reverberaciones de sentido que podemos establecer un lazo entre ciertas escenas que predominan en las descripciones y los relatos de cada crónica: las fiestas populares, una estética que adopta y subraya la tradición religiosa, la lógica de la industria cultural en su vinculación con los modos de conocimiento de tradición popular (7).

El caos, por otro lado, si bien remite en primer término a un desorden asociado a la aglomeración de la vida urbana y a la sucesión ininterrumpida de imágenes, estímulos y personajes, en un segundo nivel alude a cierto orden estrictamente delimitado por el poderoso, que no puede ser percibido con claridad desde la recepción. Tal como señala Monsiváis en el prólogo:

“Visto desde afuera, el caos al que aluden estas crónicas (en su acepción tradicional, precientífica) se vincula, básicamente, a una de las caracterizaciones más constantes de la vida mexicana, la que señala su ‘feroz desorden’. Si esto alguna vez fue cierto ya ha dejado de serlo. Según creo, la descripción más justa de lo que ocurre equilibra la falta aparente de sentido con la imposición altanera de límites. Y en el caos se inicia el perfeccionamiento del orden” (8).

En este énfasis en la reiteración leemos no sólo una característica de la ciudad, sino también una sutil crítica a los usos del imaginario popular (y de los sujetos populares) a través de la industria cultural y del consumo. Sin embargo, dicho énfasis no implica que el cronista plantee la recepción y el uso como meros reflejos condicionados o manipulables. Por el contrario, en las descripciones de escenas, en especial, en las de religiosidad popular y en las ficcionalizaciones intercaladas, predomina un sujeto popular que hace cosas con aquello que recibe a partir de un uso desviado —en la medida en que Michel de Certeau, crítico de la vida cotidiana, lo entiende (9). Por eso, señala Monsiváis que “la diversión genuina (ironía, humor, relajo) es la demostración más tangible de que, pese a todo, algunos de los rituales del caos pueden ser también una fuerza liberadora” (10). Lejos del miserabilismo pero también del populismo con que, muchas veces, el intelectual o el analista ha narrado a las clases populares, estas crónicas se mueven en la difícil frontera que exige dar cuenta de la “dictadura de la fascinación electrónica”, pero también de la lógica y de los saberes de estos sujetos que recorren (y a veces también habitan) el espacio de la megaciudad (11).

## Imágenes de la multitud

*En su incesante destrucción,  
la ciudad borra  
toda escenografía para la memoria.*  
JOSÉ EMILIO PACHECO

Las crónicas que constituyen *Los rituales del caos* configuran una megaciudad definida a partir del exceso, la heterogeneidad, la aglomeración demográfica; una ciudad que pareciera estar siempre a punto de la implosión. Esta perspectiva, planteada a veces como apocalíptica, no deja de mostrar con escepticismo las posibilidades de estas multitudes que son, claro, masas populares. En la estructura del libro, texto e imagen conviven remedando y trastocando, al mismo tiempo, cierta lógica del discurso periodístico... *Los rituales del caos* se abre con un breve prólogo y una explicación escrita de las imágenes; continúa luego con el folio de fotografías periodísticas, en blanco y negro, organizadas sin otro orden aparente más que la superposición y la enumeración de objetos, circunstancias o íconos populares que los textos a continuación ampliarán, explicarán, desglosarán, retratarán de otro modo. Entre los recursos desplegados predominan la convivencia de distintas referencias y registros, y la ironía. A esto se le suma el montaje y el *collage*, que llevan al límite las flexibles posibilidades del género: datos estadísticos, canciones, versos, entrevistas, obras literarias, en un juego intertextual que apuesta a narrar desde la diversidad semántica y formal, y a ser comprendido por un lector avezado en estos cruces. Todas estas estrategias conviven con una perspectiva analítica que suele ubicarse al principio y/o al final de las crónicas, enmarcándolas con su reflexión, en la tradición de la sentencia y el aforismo.

El relato escrito convive con la fotografía, “imágenes en vuelo”, en blanco y negro, que intercalan escenas de aglomeración, violencia y caos (el Metro, el concierto de la raza, una redada) con festejos religiosos y momentos de relajo y diversión (Peregrinos en la Basílica, Balneario, Festejo futbolero en el Ángel).

En varios de sus libros de crónicas Monsiváis trabaja con una constelación de escenas y relatos de la multitud a los que se suman los textos fotográficos que selecciona para acompañar cada libro. Esto es así, por ejemplo, en *Escenas de pudor y liviandad* (1977 y 1978) y en *Días de guardar* (1968 y 1969). Pareciera que, en todos ellos tanto como en *Los rituales del caos*, un solo género resultara insuficiente para narrar la ciudad contemporánea y, así como coexisten distintas ciudades, también coexisten distintos textos: la “parábola”, la ficcionalización, el trabajo con signos y símbolos del Apocalipsis, la fotografía, las interpelaciones directas al lector (a partir del uso de las interrogativas en segunda persona). Así, el cronista retoma el texto fotográfico para definir la ciudad de México (“¿Y qué es, hoy, desde ángulos descriptivos, la ciudad de México?”) y elige las imágenes más características (12).

De hecho, el sentido de la vista está colocado en primer plano, no sólo desde el pliego de fotos, que tiene un tratamiento especial en la medida en que abre el libro y se incluye en el índice con un título aparte, “Parábola de las imágenes en vuelo”, sino también a partir del lugar, móvil y heterodoxo, desde el cual el cronista elige narrar: “en el terreno visual, la Ciudad de México es, sobre todo, la demasiada gente” (13). Esta demasía reverbera en sinónimos que pueblan la crónica para intentar conformar la idea de algo inacabable y simultáneo: multitud, contingente, tumulto, torbellino, hacinamiento, “identidad acumulativa”. Por eso, también, la crónica necesita (o solicita) el diálogo con la fotografía vinculada al fotoperiodismo, que no la reemplaza sino que la refuerza.

El texto fotográfico, a partir de los matices y las profundidades que el blanco y negro acentúan, configura la simultaneidad, la superposición, más aún en las tomas aéreas (como en “Balneario”), donde prevalecen la enumeración y la hipérbole. Pero también hay momentos en los que el cronista asume una perspectiva doble en la descripción, que pareciera estar participando del tumulto, al tiempo que lo narra desde un remedo de perspectiva aérea:

“Las bicicletas inundan el atrio, y los ríos de personas chocan y se neutralizan, caminar es imposible, dejarse arrastrar es lo conducente, el humor fluye sin interés alguno por el ingenio, el cansancio es el preámbulo de la transfiguración y el pueblo es el conjunto de ropa de saldos, y la técnica para adaptar los cuerpos a la falta de espacio. Aquí se exhibe lo ocultado el resto del año: el país sin acceso a la modernización por contagio” (14).

Entonces, la fotografía ingresa de variadas formas en un texto que exaspera sus usos: como documento emparentado con los recursos periodísticos, donde lo que prevalece es la importancia de su indicialidad; como género que dialoga con los textos escritos; como vehículo de metáforas y significados que no aparecen en el texto —o lo hacen de otro modo—; como perspectiva que pone el acento en la representación demográfica de la ciudad, relatada a partir de las visiones del cuerpo —un cuerpo popular, manchado, sucio, aglomerado, sonriente o violento—.

Finalmente, las fotos establecen un difícil equilibrio entre la negación de la individualidad y la representación de sujetos aislados, no sólo personajes famosos sino también desconocidos: véase la crónica “Apolo urbano”, por ejemplo.

Si, tradicionalmente, los sujetos populares han sido narrados en sus acepciones colectivas y en relación con la sobreexposición de los cuerpos en censurada promiscuidad, las fotos retoman esta perspectiva para extremarla y criticarla a un tiempo. Como señala Carmen Maracara Martínez, “es la manifestación pública del cuerpo, o la apropiación del espacio público de la ciudad por parte del cuerpo, otrora excluido en su desnudez de las páginas de la ciudad letrada” (15). Por ello, también muchas de las fotos remedan el gesto de las crónicas que incluye la voz del otro: en “Balneario” caras apiñadas y sonrientes miran al espectador, convertido en *voyeur* del día festivo; en “Celebración futbolera en el Ángel” un hincha cubierto de barro (¿pintura, suciedad, sangre?) mira a cámara con violencia y desparpajo (16).

Se trata entonces de la fiesta popular narrada a partir de la carnavalización, entendido en todo lo que de contradictorio y antitético este concepto tiene; el cuerpo popular, sobre el que tantas veces la oligarquía letrada ejerció sus violentos pactos pareciera comenzar a alcanzar un relato posible en la ciudad de “la tempestad demográfica” (17).

## Relatos de la multitud

“La hora de la identidad acumulativa”, crónica que abre el libro, ejemplifica y despliega estos recursos a partir del tópico de la megaciudad y la multitud. En ella, los saberes, dichos y lemas populares con respecto a México —su pasado y su ¿imposible/ increíble? futuro— se incluyen en bastardilla o directamente entrelazados en el texto de un narrador cuya voz se torna cambiante, plural, de difícil definición, como cambiante y heterogénea y desplazada es la ciudad que estas crónicas retratan. El cronista

trabaja con la coexistencia de voces, en la cual los límites del otro y del yo se desdibujan.

Abundan las enumeraciones y descripciones marcadas por una fina ironía: “La economía subterránea desborda las aceras y hace del tianguis la subsistencia de la calle. En torno a los semáforos, los vendedores ambulantes anegan al cliente con ofertas de klínex, utensilios de cocina, juguetes, malabarismos. De tan extrema, la simple indefensión resulta artística, mientras un joven hace del fuego (y la ingestión y la devolución) el eje de su gastronomía” (18). Junto al inventario de lugares urbanos típicos (la Basílica de Guadalupe, el Metro, el Zócalo, la Catedral), se presentan objetos y personajes del mundo del cine y la TV que, apiñados sin orden aparente junto a otros personajes “locales”, en consonancia con ese desorden que la aglomeración representa, reconfiguran una nueva tradición urbana: “las piñatas donde se resguardan los elementos de la tradición: el Demonio, el Anual, las Tortugas Ninja, Batman, el Pingüino” (19).

Los comentarios subjetivos del narrador, jocosos, sorprendidos o de amarga franqueza, aparecen marcados por el uso de paréntesis, signos de exclamación e interrogación. Así, al tiempo en que esta ubicua voz elige mezclarse, se diferencia acudiendo al uso de los signos que, en la escritura, remedan el tono, entre preocupado y sarcástico, que sólo puede conferir la oralidad. Pero estas referencias al mundo popular se entrecruzan con otros saberes, y leemos entonces cómo se discuten las consideraciones de Carlos Fuentes en *Cristóbal Nonato* o se incluye como significativo epígrafe al Conrad de *El corazón de las tinieblas*: despliegue de una subjetividad enunciativa que lee desde el archivo letrado sin limitarse a él (20).

La crónica se cierra con la referencia al Ortega y Gasset de *La rebelión de las masas* y al Gustave Le Bon de *Psicología de la multitud*. Pero, a diferencia de lo que ocurre en los ensayos culturales, Ortega ingresa aquí para ejemplificar el desprecio a las masas, el valor peyorativo del término que le permitía al intelectual separarse de estos grupos masificados, definidos por la ausencia de racionalidad, por la pulsión y la pasión, y erigirse en tanto legislador (21). Así, el narrador presta especial atención a los modos en que los sujetos de la alta cultura, y los poderosos, han denominado a estas multitudes urbanas, y detalla los cambios que en esta terminología se verifican, ya que lee en ellos un complejo pasaje que va del desprecio a la despolitización, del rechazo al abandono:

“A la oscuridad-iluminada-por-el-rechazo se le ha llamado ‘la gleba’, el ‘pópolo’, la ‘leperuza’, ‘el peladaje’, ‘la grey astrosa’, ‘el populacho’, ‘el infelizaje’, el conjunto amenazador o, las menos de las veces, compadecible. [...] Fe de erratas o rectificaciones: donde decía *Pueblo* dice *Público*, en donde se hablaba de la *Sociedad* crecen por vía partogénica *las Masas*; donde se ponderaba a la *Nación* o el *Pueblo* se elogia a la *Gente*. [...] Al cambio de vocabulario lo acelera la vivencia de la sociedad de masas, las realidades, presiones y pasiones del diluvio poblacional” (22).

Por supuesto, estamos ante la trama de la ciudad de las multitudes, pero también ante el gesto político de un cronista (escritor, narrador, paseante, observador de irónica inquietud) que apela al extrañamiento de lo cotidiano, a volver a mirar –tematizado, también, en las numerosas instancias de metalepsis que se presentan en las fotografías– para descubrir las múltiples caras de esta ciudad en la que “la mezcla incesante es también propuesta estética, y al lado de las pirámides de Teotihuacan, de los altares barrocos y de las zonas del México elegante, la ciudad popular proyecta la versión más favorecida –la brutalmente masificada– del siglo venidero” (23).

En este juego enunciativo que convoca la pluralidad, también se trabaja sobre la recepción, interpelando al lector ya desde la pregunta que abre la crónica: “¿Qué fotos tomaría usted en la ciudad interminable?” (24). Si todo en la crónica se trata de recorrer y de mirar, también se trata de suscitar conmoción, opinión, identificación o rechazo en el lector, en la línea de los usos periodísticos de la crónica, tal como Monsiváis la entiende y la ejerce. La mirada es, en este texto, una constante que acecha promoviendo la experiencia de la incomodidad de lo heterogéneo antes que la tranquilidad de lo intercultural. El pliego fotográfico convoca sujetos anónimos, solos o en apretado enjambre, que miran a cámara con alegre violencia, como la foto de “Balneario” o “Celebración futbolera en el Ángel, o con despreocupada diletancia, en “Apolo urbano”. La organización de este pliego convoca también la mezcla problemática que define la ciudad popular contemporánea. Antes que interculturalidad, se retrata aquí la desigualdad y la diferencia; se pone en escena, en la mirada paródica y un tanto apocalíptica acerca de los recorridos y los consumos cotidianos, la desconexión a la que hicimos referencia al comienzo de este trabajo.

El ánimo no es (ni puede ser) celebratorio. En su misma formulación de preguntas acerca de la mirada del otro-lector, se convoca a seleccionar escenas propias, a detenerse en la toma aérea o en el detalle para subrayar la enumeración, la aglomeración e incluso la belleza de la ciudad que se elige y se padece. Si muchas ciudades distintas son posibles de acuerdo con la forma de mirar, luego de atravesar estas crónicas es imposible adscribir a una perspectiva celebratoria o una multiculturalidad ingenua para narrar la ciudad popular contemporánea.

Modos de ver que son formas de concebir la desigualdad y la diferencia en las ciudades latinoamericanas, donde la industria cultural promueve y construye, para los sectores populares (aunque no solamente), cierta reiteración tranquilizadora. Modos de identificación que las crónicas de Carlos Monsiváis desnudan, desarticulan, intentan comprender y cuestionar en su desigualdad,

en su diferencia, en sus preguntas políticas.

## Notas

- (1) La teorización sobre la crónica en el siglo XX es amplia y enriquecedora, en especial en aquellas miradas que vuelven sobre los textos de escritores latinoamericanos contemporáneos -Edgardo Rodríguez Juliá, Carlos Monsiváis, Pedro Lemebel, Elena Poniatowska, Carmen Pacheco, entre muchos otros-. Véanse, especialmente, las consideraciones en torno a los recorridos de la crónica mexicana en *A ustedes les consta*, de Carlos Monsiváis (México, Era, 1980).
- (2) La clasificación ha sido tomada del trabajo de Guillermo Sunkel, "Las matrices culturales y la representación de lo popular en los diarios populares de masas: aspectos teóricos y fundamentos históricos", en *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*, ILET, Santiago de Chile, 1986.
- (3) Néstor García Canclini, *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Eudeba, 1997, pág. 67.
- (4) Al respecto, véase el trabajo de Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, FCE, 2003.
- (5) Ana María Zubieta (comp.), *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Eudeba, 2000, pág. 264.
- (6) Ana María Zubieta (comp.), *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Eudeba, 2000, pág. 265.
- (7) Recordemos aquí las afirmaciones de Jesús Martín Barbero y Aníbal Ford, quienes sostienen que lo masivo surge de lo popular y retoma saberes (gestuales, kinésicos, el humor, la ironía, la religiosidad) que habían sido dejado de lado y desprestigiados por la cultura letrada (Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gili, 1987; Aníbal Ford, *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994).
- (8) Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1991: 15.
- (9) Al respecto, véase Michel de Certeau, *Invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- (10) Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1991: 16.
- (11) Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1991: 20.
- (12) Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1991: 17.
- (13) Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1991: 17.
- (14) Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1991: 39.
- (15) Carmen Maracara Martínez, *Intertextualidad, subalternidad e ironía: la obra de Carlos Monsiváis*: tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001: 18.
- (16) Como señala Carmen Maracara Martínez, "el autor, desde la ironía, teoriza en forma permanente sobre el carnaval, intercambiando la crónica con el género de la crítica y cita entonces no sólo a Debord sino a Bajtin, quien en su libro sobre la cultura popular en la Edad Media y el estudio sobre la obra de Dostoievski postula su teoría sobre el carnaval" (*Intertextualidad, subalternidad e ironía: la obra de Carlos Monsiváis*: tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001: 56).
- (17) Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1991: 18.
- (18) Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1991: 19.
- (19) Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1991: 18.
- (20) Esta referencia es muy interesante porque esta novela de Conrad es la del temor al otro por excelencia pero también aquella que mejor escenifica los riesgos y la atracción que la alteridad produce (Marlow) y la pesadilla cierta de encontrar el salvaje en uno mismo o de ser atraído por ese otro y confundirse con él (Kurtz).
- (21) Con respecto al lugar del intelectual, sigo las afirmaciones de Zygmunt Bauman en *Legisladores e intérpretes*, Buenos Aires, UNQUI, 1995.
- (22) Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1991: 22-3; subrayado original.
- (23) Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1991: 21.
- (24) Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1991: 21.

## Bibliografía

- Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, FCE, 2003.
- Bauman, Zygmunt, *Legisladores e intérpretes*, Buenos Aires, UNQUI, 1995.
- De Certeau, Michel, *Invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- Ford, Aníbal, *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994.
- García Canclini, Néstor, *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Eudeba, 1997.
- Maracara Martínez, Carmen, *Intertextualidad, subalternidad e ironía: la obra de Carlos Monsiváis*: tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.
- Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, México, Gili, 1987,
- Monsiváis, Carlos, *A ustedes les consta*, México, Era, 1980.
- Monsiváis, Carlos, *Los rituales del caos*, México, Era, 1991.
- Sunkel, Guillermo, "Las matrices culturales y la representación de lo popular en los diarios populares de masas: aspectos teóricos y fundamentos históricos", en *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*, ILET, Santiago de Chile, 1986.
- Zubieta, Ana María (comp.), *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.

VALERIA AÑÓN (Buenos Aires, 1973)

Licenciada en Letras (UBA). Magíster en Literaturas Española y Latinoamericana (UBA), doctoranda de la misma universidad. De 2003 a 2005 fue becaria de posgrado de la UBA; en la actualidad, es becaria CONICET de doctorado; también fue becaria del Gobierno de México, con sede en la Universidad Nacional Autónoma de México (2006).

Desde 2002 es docente en el Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva en la FCS de la UBA y, desde 2001, en la FFyL de la UBA, donde se desempeña como JTP. También es docente en la Facultad de Humanidades de la UNLP y participa en el Centro de Teoría y Crítica Orbis Tertius. Junto a María Graciela Rodríguez dirige el Proyecto R8 202: "Teorías de la cultura y culturas populares, usos y derivas desde América Latina", del Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones de la FCS-UBA. Sus trabajos se centran en teorías de la cultura, culturas populares, estudios coloniales y poscoloniales, y han sido publicados en libros y revistas especializadas del país y el exterior.