

Universidad Nacional de Rosario  
Facultad de Humanidades y Artes  
Escuela de Posgrado  
Doctorado en Humanidades y Artes con mención Literatura

---

**TESIS DE DOCTORADO**

**Célebres plebeyos. Cronistas ante la  
cultura de masas: Carlos Monsiváis y  
María Moreno en las revistas de  
actualidad en los años 70**

Doctoranda: Julieta Viu Adagio

Director: Enrique Foffani  
Codirectora: Analía Costa

Rosario, 2018

## Agradecimientos

En el plano institucional, quiero reconocer y destacar que esta tesis ha sido posible gracias a la beca doctoral CONICET (abril 2013-abril 2018) sin la cual no habría podido dedicarme exclusivamente a la investigación.

En este largo trayecto, que excede a la tesis (pienso en los proyectos de investigación previos) fue defensor el apoyo intelectual de mis directores Enrique Foffani y Analía Costa. Siento hacia ellos un enorme agradecimiento por su generosidad y su cariño, porque me han transmitido la pasión por la literatura y la investigación y el compromiso con la docencia que cada uno de ellos expresa en sus tareas académicas. En la escritura definitiva de la tesis, agradezco especialmente las innumerables lecturas e interminables comentarios de Enrique a cada uno de mis avances, a cada uno de mis borradores, que han significado un enorme crecimiento personal en un clima de contención y dedicación invalorable.

En el largo camino de mi formación, el espacio de intercambio académico de la Red Katatay fue para mí tan productivo como estimulante porque me permitió concebir la tarea de investigación de manera más colectiva, menos solitaria. En esos encuentros, pude compartir las distintas etapas de la investigación con sus logros y sus problemas. El debate siempre fue movilizador, así que expreso mi agradecimiento hacia los miembros permanentes de la red (a los que conozco desde antes de mi graduación universitaria) como a quienes fueron participantes ocasionales de esas reuniones.

Quiero agradecer también especialmente a María Moreno por la entrevista que me otorgó en abril de 2017, que me permitió elaborar otra mirada sobre el período estudiado. Además, su predisposición para identificar aquellas crónicas que se habían publicado sin firma. Por otro lado, quiero expresar mi gratitud a las colaboraciones imprescindibles en las tareas de archivos. Particularmente, a Daniel Bañuelos Beaujean, director de la *Biblioteca Personal Carlos Monsiváis* de Ciudad de México, que comprendió mis urgencias y me permitió acceder al archivo hemerográfico completo del autor que por entonces estaba fuera de catálogo. En ese mismo sentido, quiero a su vez destacar la generosidad de Renata Schussheim por haber comprendido la importancia de la investigación y haber puesto a disposición un valioso material con el que pude completar el *corpus*.

Quiero terminar con un particular agradecimiento a mi familia por haberme acompañado con mucha paciencia, por la comprensión y el apoyo indispensables para transitar tantos años de investigación. Finalmente, mi reconocimiento infinito a Pablo por el incansable apoyo en momentos de desesperación y también por haber compartido el trabajo y las lecturas así como la emoción de los hallazgos que toda investigación tiene.

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

1. Breve presentación del tema.....	2
2. Fundamentación de la tesis.....	5
3. Descripción del corpus y las hipótesis.....	22
4. Marco teórico-metodológico.....	26
5. Estructura de la tesis.....	37

## I. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1. Crónica de Indias, crónica modernista y crónica contemporánea.....	43
2. Estudios críticos sobre la obra de Carlos Monsiváis.....	66
3. Estudios críticos sobre la obra de María Moreno.....	82

## II. RETÓRICAS DE LA DISTINCIÓN EN LA CRÓNICA LATINOAMERICANA DE FINES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

1. El divismo en la crónica modernista.....	97
2. Transición del divismo a la celebridad.....	112
3. La celebridad consagrada en la crónica.....	120
4. La emergencia de lo plebeyo en la crónica.....	130

## III. CRÓNICA, MODERNIDAD Y CULTURA DE MASAS: LA HIBRIDEZ CONSTITUTIVA DEL GÉNERO

1. Aproximaciones teóricas a la cultura de masas.....	141
2. El entretenimiento como problema.....	151
3. La modernización en las revistas de actualidad.....	157
4. Crónicas en páginas de sociales.....	169
5. Consumidores antes que lectores.....	172

## IV. CARLOS MONSIVÁIS. LA CRÓNICA EN LA CIUDAD (I)LETRADA DE LOS ÍDOLOS

1. El cronista entre ídolos de masas.....	180
2. Autorretrato del cronista: entre Albert Camus y Ringo Starr.....	185
3. Del sueño político al sueño cultural.....	188
4. La crónica como registro de la cultura de masas.....	194
5. Contra la palabra facticia del periodismo.....	196
6. Crónica y travestismo: retrato de una diva.....	206

7. <i>Excursus</i> . Una postal atesorada del cronista: la <i>vedette</i> de tiempos preelectrónicos.....	212
8. Crónica de una desmitificación. La vida de Billie Holiday.....	219
9. El retrato como enumeración. La crónica sobre el fenómeno Marilyn.....	225
10. Crónica, canción romántica e industria sentimental: la emocional Elvira Ríos.....	233
11. Una poética de versiones mediáticas. Cantinflas, el peladito adecentado.....	243
12. Juan Gabriel, el divo de Juárez.....	254
13. Transculturación crónica.....	265
14. Coda. En torno al éxito del personaje. Jorge Negrete, galán de comedias rancheras.....	269

## **V. MARÍA MORENO. LA CRÓNICA EN LA *CAFÉ SOCIETY* (ARTE, FARÁNDULA Y ESTATUS)**

1. Un comienzo borrado.....	278
2. Literatura, periodismo y farándula.....	282
3. Entrevistar para después escribir.....	285
4. Crónica de lo uno y lo otro.....	292
5. La crónica entre plumas, brillos y strass.....	297
6. Traducir el ícono masivo a personaje.....	305
7. Crónica e ironía: sobre Claudia Sánchez, la diva entre paréntesis.....	312
8. Crónica, entretenimiento y política.....	320
9. Crónica y telenovela.....	325
10. Contra la prepotencia del referente masivo.....	334
11. Excursión al mundo de la moda de la mano del primer modisto argentino.....	340
12. María Moreno en la <i>café society</i> .....	352
13. Las marcas indelebles de su “teclado plebeyo”.....	362

<b>CONCLUSIONES</b> .....	370
---------------------------	-----

<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	383
---------------------------	-----

## **ANEXO**

Crónicas de Carlos Monsiváis en *él*. *La revista joven y Su otro yo*

Carlos Monsiváis. “Juan Gabriel” (1990), programa de mano entregado en el recital en Bellas Artes

Crónicas de María Moreno en *Vogue* y *Siete días*

Entrevista a María Moreno (abril de 2017)

# **INTRODUCCIÓN**

## [1] Breve presentación del tema

Carlos Monsiváis (Ciudad de México, 1938-2010) y María Moreno (Buenos Aires 1947) inauguran, en el momento de efervescencia de la cultura de masas, un tipo particular de crónica que incorpora el archivo de la industria cultural. Ambos autores de formación autodidacta, aunque con sólidas lecturas teóricas y críticas, escriben sobre expresiones culturales masivas en revistas de actualidad de los años setenta. La seducción que experimentan por objetos que viven en el imaginario cotidiano de las mayorías los lleva a construir una escritura atravesada tanto por la erudición como por el conocimiento y la porosa recepción de la cultura de masas, que contiene categorías como lo plebeyo, lo frívolo, lo trivial, la fama y una serie de cuestiones que vectorizan otro recorrido al pautado por la consabida “alta cultura”. De todos modos, hay entre ellos nítidas diferencias a pesar de que ambos escriban sus crónicas en torno a *vedettes*, modistos, modelos publicitarias, presentadores televisivos, protagonistas de telenovela, boxeadores, cantantes de comedias musicales, actrices del teatro de revistas y divos de la canción, entre otros.

La explicación de los términos del título de la tesis permite introducirnos de lleno en los puntos más relevantes. La primera parte, “célebres plebeyos”, responde a un recorte temático que pone en evidencia la consolidación de un tópico en el campo de la crónica latinoamericana. Dicha expresión apunta a identificar nuevos protagonistas, esos personajes elegidos por los cronistas para retratar una realidad inmersa en un proceso de massmediatización en acto. La emergencia de ídolos de la cultura de masas como *vedettes*, modelos, divos de la canción, presentadores televisivos y protagonistas de telenovelas, entre otros, evidencia una inflexión en la crónica que esta tesis busca visibilizar. Los personajes que damos en llamar “célebres plebeyos” se constituyen como tales a partir del ingreso a una cultura del espectáculo a pesar de ser figuras plebeyas (entendemos este último término por el momento, en clave semántica, como lo relativo a la plebe –al pueblo– aunque ahondaremos en otras facetas en el apartado dedicado a las cuestiones teóricas-metodológicas). Esta sacralización de lo plebeyo que presenta distintas formas de realización produce relocalizaciones de las representaciones simbólicas generando un reordenamiento de las prácticas artísticas organizadas a partir del paradigma que distingue lo culto de lo popular, lo aristocrático de lo vulgar, lo tradicional de lo moderno.

El surgimiento de este tópico se hace evidente en el singular posicionamiento que Carlos Monsiváis y María Moreno asumieron ante el creciente fenómeno de la cultura de masas, fenómeno que suscitaba en los años sesenta y setenta polémicos debates intelectuales en torno a sus consecuencias y valores. Estos cronistas se dedicaron al tratamiento de una faceta particular como son los ídolos de masas, esas figuras del espectáculo atravesadas, de una u otra manera, por la industria cultural a la que también alimentaban. A ello refiere la segunda parte del título: “cronistas ante la cultura de masas: Carlos Monsiváis y María Moreno en las revistas de actualidad en los años 70”. Adelantamos la hipótesis de nuestra tesis: la inflexión que producen las crónicas de Carlos Monsiváis y María Moreno, publicadas entre 1972 y 1982, se debe al protagonismo que los medios masivos adquieren en América Latina. Ello repercute en las producciones literarias de ambos escritores al punto de forjar un estilo, una imagen de autor y un público lector a partir de la apropiación del imaginario moldeado en la industria cultural. La inflexión se manifiesta, a nivel semántico, en el protagonismo que adquieren íconos de la cultura de masas; a nivel formal, en una renovación de las estrategias narrativas así como la incorporación de nuevas fuentes que los cronistas utilizan cada uno de una manera particular; y, a nivel de las autofiguras, en la familiaridad y, por momentos, la identificación de Monsiváis y Moreno con expresiones de la cultura de masas como, por ejemplo, el radioteatro en el caso de Moreno y los clásicos de la literatura universal de las ediciones ilustradas de Billiken en el de Monsiváis.

Es necesario aclarar que ese posicionamiento singular que ambos ejercen hacia dichas manifestaciones culturales, se expresa, a su vez, en el lugar en el que publican sus crónicas: Monsiváis colabora para *él. La revista joven* y *Su otro yo* y Moreno para *Vogue* y *Siete días*. En este sentido, intervienen en un espacio marginal del campo artístico y literario como son las revistas de actualidad, productos comerciales sin filiaciones institucionales, donde se realiza un trabajo de naturaleza periodístico basado en la información y la primicia que está dirigido a un público masivo no especializado y a conseguir nuevos lectores. De ahí, la hegemonía del registro visual y el lenguaje publicitario que en estas publicaciones cobran notable importancia y por ello, captan nuestro análisis. Estos cronistas entonces están en los quioscos de diarios y forman parte así de una cultura más accesible para el público general (actualmente están también en

las librerías). La particularidad de que hayan publicado en la prensa nos obliga a realizar una aclaración importante: cuando hablamos de crónicas, referimos a producciones literarias que surgen dentro del campo periodístico. Por ello, explicitamos que el sintagma final del título, “en revistas de actualidad en los años setenta”, pretende situar el objeto-crónica como parte de la revista al referir a una escritura que circula por medios de difusión masiva, concebida para ser leída por un público lector amplio e inespecífico, que interviene en su contemporaneidad y forjándose –aun en estos medios al alcance de una franja amplia de lo que podríamos llamar público lector– como literatura por fuera del paradigma libresco y culto.<sup>1</sup> Este doble comportamiento lo hemos observado en ambos cronistas: escriben en revistas de actualidad y, al mismo tiempo, se trata de textos que forjan un estilo literario, cuya presencia se vuelve ostensible y es, como ya declaramos, parte constitutiva de nuestra hipótesis: una crónica en revistas de circulación masiva que no sacrifica el estilo.

La referencia temporal dada en el título de la tesis pretende inscribir nuestro objeto de estudio en el campo cultural de los setenta y, de esta manera, referir a la desarticulación y recomposición del campo artístico e intelectual según se había configurado en la década anterior. A su vez, con la expresión de “los setenta” aludimos al complejo proceso de modernización periodística que tuvo lugar en América Latina cuyo rasgo sobresaliente fue el auge y la diversificación de revistas semanales, quincenales y mensuales. Advertimos que esta periodización responde también a un proceso cultural que no coincide con los límites temporales de la década. Es más preciso hablar de la larga década del setenta que incluye crónicas escritas a principios de los ochenta. Nuestro recorte se sustenta en parte, tal como desarrollaremos en el capítulo III, en la continuidad de ese proyecto cultural definido por el cruce entre modernización, periodismo y mercado, que encontró en los semanarios uno de los principales vehículos de realización. Explicitamos además que ubicarnos en los setenta nos permitió iluminar parte de las producciones de los cronistas que no habían sido consideradas por la crítica.

---

<sup>1</sup> Con la expresión campo literario, recuperamos el concepto “campo intelectual”, elaborado por Pierre Bourdieu, para referir a un sistema de relaciones que incluye sujetos, obras e instituciones que regulan el funcionamiento de cada disciplina. Para decirlo de otro modo, cada disciplina crea sus propias estructuras y lógicas de funcionamiento conformando un espacio relativamente autónomo. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo señalan que “el campo intelectual opera (...) sobre cada miembro devolviéndole una imagen pública de su obra –su valor, su verdad, etc.– con la que el creador debe ajustar cuentas, necesariamente, así sea para rechazarla. Artista ‘oficial’ o de ‘vanguardia’, intelectual ‘integrado’ o ‘marginal’, su posición dentro del campo intelectual define el tipo de participación en el ‘capital’ cultural de una sociedad en un momento dado” (1990: 16).



En el caso de María Moreno, porque su producción correspondiente al período de la última dictadura cívico-militar, permanecía dispersa; y en el caso de Carlos Monsiváis porque los trágicos sucesos del 68 mexicano hegemonizaron las lecturas críticas de su obra imposibilitando detenerse en sus escritos sobre ídolos masivos.

## [2] Fundamentación de la tesis

Carlos Monsiváis (1938-2010) y Edgardo Rodríguez Juliá (1946) son considerados por la crítica literaria como parte de una misma generación. En cambio, María Moreno (1947) es considerada en la generación posterior tal como ocurre por ejemplo, en algunas antologías, donde aparece junto a Pedro Lemebel (1955-2015). En distintas tesis, artículos académicos, antologías y reseñas podemos confirmar que existe este consenso crítico. Mónica Bernabé, en el estudio inaugural a *Idea crónica*, señala que Monsiváis y Rodríguez Juliá se han vuelto “autores clásicos”. (2006: 13) Si bien Moreno forma parte de dicha antología, la crítica ubica a los dos autores nombrados por un lado y a los demás, en general escritores más jóvenes, como parte de otro conjunto.<sup>2</sup> Una situación similar observamos en la *Antología de la crónica latinoamericana actual* (2012), que Darío Jaramillo Agudello prologa, donde también los autores de nuestro *corpus* comparten el espacio de consideración; sin embargo, se destaca como padres a Carlos Monsiváis junto a Tomás Eloy Martínez, García Márquez y Elena Poniatowska (13). Claro que no perdemos de vista que Jaramillo Agudello, por los autores nombrados, está pensando en el periodismo narrativo, esa vertiente de la crónica contemporánea que recupera la tradición del Nuevo periodismo de mediados del siglo XX<sup>3</sup>. Para no desviarnos del tema, quisiéramos brindar también un ejemplo del último par de cronistas: éstos aparecen juntos en el *corpus* de la reciente tesis doctoral de María

---

2 En “Sobre márgenes, crónicas y mercancía” (2010), Mónica Bernabé vuelve a sistematizar a los cronistas de la misma manera: Rodríguez Juliá y Monsiváis sirven para ejemplificar algunas cuestiones y María Moreno y Pedro Lemebel, otras. Si bien no se plantea de manera explícita que aquellos pertenezcan a una generación y los segundos a otra, ello queda implícitamente planteado.

3 Desde la academia literaria, la crónica “ nombra la invención modernista de un dispositivo discursivo para exhibir lo nuevo hacia fines del siglo XIX (...) [donde] los modernistas fabularon sus imágenes de artistas en tensión con la información y abrieron un espacio para el ingreso de la literatura en el seno del periódico” (Bernabé 2015: 1). Con esta noción de crónica, pensamos a los autores del *corpus*. Sin embargo, por crónica se entiende también, principalmente desde la academia de periodistas, al “resultado de un trabajo de investigación sin limitación temática, realizado en profundidad y apelando a estrategias y recursos propios de la narración de ficción” (2015: 1). A esta segunda concepción, referimos con la noción “periodismo narrativo”.

José Sabo (2016), dedicada a María Moreno y Pedro Lemebel.<sup>4</sup> Sin embargo, nosotros proponemos a partir de los materiales dispersos que hemos reunido de María Moreno, desconocidos todavía en el campo académico, incorporarla como parte de la generación de Monsiváis y Rodríguez Juliá. Nuestra tesis sostiene, justamente a partir de las crónicas que hemos recopilado y permanecen inéditas en libro, que fue precisamente lo que denominamos el “comienzo borrado” de la escritora lo que ha definido su incorporación a la generación posterior. El foco de nuestro trabajo de investigación (los vínculos entre crónica e ídolos al interior de la cultura de masas) nos lleva a tratarlos en conjunto por una afinidad temática así como por preocupaciones e intereses comunes aunque teniendo en cuenta, por cierto, las diferencias que se suscitan en una problemática como ésta.

A fin de esclarecer la elección de los dos cronistas que forman parte de nuestra tesis, consideramos indispensable repasar sucintamente a continuación el caso de Edgardo Rodríguez Juliá y Edgardo Cozarinsky atendiendo a la representación de la cultura de masas, ya que, de ese modo, podremos fundamentar el recorte; y recuperar el abordaje que realiza Pedro Lemebel como continuador de Carlos Monsiváis y María Moreno.

Edgardo Rodríguez Juliá (Río Piedras, 1946), profesor de la Universidad de Puerto Rico, ha publicado desde mediados de los años setenta, novelas, relatos y ensayos y, de esa amplia producción, destacamos su notable predilección por la crónica. Carolina Sancholuz (2010), en su tesis doctoral, ha advertido que la singularidad del escritor radica en el abordaje de temas relativos a la identidad antillana y a problemáticas típicas del Caribe. Si repasamos sus libros de crónicas, debemos considerar la de 1981 una semblanza de Luis Muñoz Marín quien fue el primer gobernador de Puerto Rico elegido democráticamente que pasaría a la historia por otorgarle al país la categoría de Estado Libre Asociado.<sup>5</sup> Dos años después, publica otra crónica también en formato libro, dedicada a otra figura central de la identidad puertorriqueña: el músico popular Rafael Cortijo.<sup>6</sup> El relato del entierro del percusionista negro busca poner en crisis, entre otras cuestiones, la tradicional división

---

4 Referimos a SABO, M. J. (2016). *Crítica y archivo. Las crónicas de Pedro Lemebel y María Moreno* (Tesis doctoral inédita). Universidad Nacional de Córdoba.

5 Rodríguez Juliá, Edgardo (1981). *Las tribulaciones de Jonás*. Río Piedras: Ediciones Huracán.

6 Rodríguez Juliá, Edgardo (1983). *El entierro de Cortijo*. Río Piedras: Ediciones Huracán.

social entre hombres blancos, pertenecientes al mundo culto e intelectual, y hombres negros, representantes de la cultura popular y del trabajo esclavo.

En 1986, escribe una crónica dedicada a quien públicamente era reconocida como la “vedette de América”.<sup>7</sup> Aquí, Rodríguez Juliá relata la idolatría que los puertorriqueños manifiestan hacia las *vedettes* de cuerpos prominentes a partir de la tensión entre un registro vulgar, que sería propio del ambiente que consume sus shows, y un registro que se pretende decididamente culto. En un escrito lleno de matices, el análisis de los comportamientos sociales se entrelaza con reflexiones de carácter teórico ensayístico. El relato del espectáculo en el hotel Caribe Hilton, introducido con referencias espacial y temporal típicas del género crónica, está a cargo de un “voyeur” que testimonia *Una noche con Iris Chacón*, como enuncia el título, ofreciéndole al lector una historia del deseo caribeño pergeñada ante la “culona Venus de Mentón” (1986: 107). Sancholuz se focaliza en la importancia que adquiere la mirada: “aunque el sentido de la vista y de la mirada como indagación testimonial cobran un lugar primordial, en tanto el cronista ocupa el espacio del observador, sin embargo, el conocimiento de lo real al cual accede resulta provisorio, complejo, paradójico, revela siempre fallas, fisuras, sesgos” (2010: 136). Allí, en esa realidad compleja de la que los cronistas no pueden dar cuenta completamente, advertimos un punto de contacto con la escritura de Carlos Monsiváis. Además, ambos presentan similitudes en el tratamiento ensayístico del tema a partir de una prosa reflexiva. Sin embargo, encontramos una diferencia notable –sólo la enunciamos porque profundizaremos en ello más adelante– que radica en la pertenencia del cronista puertorriqueño a ámbitos institucionales que deja inscriptos en el relato. Referimos a su pertenencia académica que juega un rol importante en su autofiguración así como en la construcción de la voz narrativa que por momentos asume el papel del filólogo, mitólogo y sociólogo.<sup>8</sup>

---

7 Rodríguez Juliá, Edgardo (1986). *Una noche con Iris Chacón*. Río Piedras: Antillana.

8 En la biografía presentada en el portal web “Edgardo Rodríguez Juliá”, confeccionado por la Universidad del Turabo, se especifica su relación no sólo con distintas universidades sino también con la Real Academia Española: “Desde 1999 Edgardo Rodríguez Juliá es miembro de número de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, adscrita a la Real Academia Española, y en el 2006 fue nombrado Profesor Distinguido en el Conservatorio de Música de Puerto Rico. Es Escritor Residente de la Universidad del Turabo desde 2007. También ha dictado cátedra, como Profesor Visitante, en la Florida International University. En esta universidad ha tenido a su cargo cursos de Composición Literaria y un curso graduado sobre Literatura Antillana. Hasta junio de 2010 dirigió la colección Antología Personal en La Editorial, Universidad de Puerto Rico, así como la revista La Torre de la misma institución”. Tomado de: [http://ut.pr/erj/biografia\\_erj.html](http://ut.pr/erj/biografia_erj.html)

Rescatamos, por otro lado, a Edgardo Cozarinsky (Buenos Aires, 1939) que tanto en la antología *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana* (2006), compilada por María Sonia Cristoff, como en *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (2012) a cargo de Jorge Carrión, es interpretado como cronista; aunque advertimos que se trata de otro concepto de cronista del que usamos para leer a Carlos Monsiváis, María Moreno y Edgardo Rodríguez Juliá, quienes escriben en diarios y revistas. Retomamos entonces aunque con ciertos recaudos a Cozarinsky ya que siendo de esa generación ha publicado libros de crónicas sobre la cultura de masas. En los años setenta, el autor termina sus estudios universitarios en la UBA y se instala en París. Su ingreso al campo de la literatura, a mediados de los años ochenta, se podría ubicar con la publicación de *Vudú urbano* (1985), una antología de cuentos editada en España, que aparece cuando él se encontraba en pleno desarrollo de su obra cinematográfica. Una década y media después, comienza a publicar con regularidad cuentos, novelas y crónicas. De los libros publicados hasta el momento, dos abordan la cultura de masas: *Palacios plebeyos* (2006) y *Milongas* (2007). En una entrevista televisiva, Cozarinsky comentó que su interés por escribir sobre expresiones de la industria cultural surgió como una curiosidad ya que representaban simbólicamente un campo alternativo al de la academia que a él le resultaba familiar.<sup>9</sup>

En la crónica inaugural a *Palacios plebeyos*, construye un relato sobre la industria cinematográfica a partir del recorrido por distintas salas de proyecciones del mundo, pensadas como verdaderos palacios, aunque actualmente muchas de ellas ya no existen. Fiel a la perspectiva del género crónica, Cozarinsky deja a un lado su mirada de experto, para registrar lo que sucede fuera de la pantalla: las transformaciones que paradigmáticas salas de cine atraviesan a lo largo del siglo XX con los cambios tecnológicos (la aparición de la televisión, el VHS y el DVD que actualmente ya suenan a prehistoria, valga aclarar). La denominación “palacios plebeyos” enfatiza el rol que esta industria cultural se propuso y alcanzó durante buena parte del siglo: construir nuevos templos, “moradas palaciegas, dignas de príncipes y cabezas coronadas, para y en beneficio de Su Excelencia, el ciudadano americano” (14), cita Cozarinsky a John Ebersson, el austríaco creador de los *movie palaces*.<sup>10</sup> Anécdotas, relatos de escritores,

---

9 Referimos a la entrevista televisiva que Juan Sasturain le realiza al escritor, que fue emitida por Telefe. [https://www.youtube.com/watch?v=FWfQM\\_Frogo](https://www.youtube.com/watch?v=FWfQM_Frogo)

10 Cozarinsky cuenta, en la crónica, que la expresión *movie palaces*, acuñada por el austríaco John Ebersson, pretendía imponer la idea de que el espectador de cine, el cliente, debía sentirse como un

publicidades y declaraciones de empresarios le permiten narrar los cambios considerando centralmente opiniones y pareceres en torno a esas salas.

Al año siguiente, en 2007, Cozarinsky publica un libro de crónicas sobre milongas acompañadas por fotografías de Sebastián Freire concebido como una colección de escenas milongueras atesoradas de visitas por su Buenos Aires natal y también de sus viajes a Cracovia, Londres y Rusia.<sup>11</sup> El escritor sostiene que milonga remite al baile y tango, a la canción, por eso ha elegido como título la primera. Allí, presenta experiencias personales vividas en distintos salones de baile, el placer de deambular por las milongas del mundo. El cosmopolitismo del cronista y la belleza que narra en la experiencia transmitida por el relato, recuerda, en algún sentido, a los cronistas modernistas. Además, por supuesto, de la reminiscencia del exotismo propio de aquella tradición finisecular ya que esos escritos parecen ser concebidos como una exportación de imágenes tangueras que tiene para ofrecer a todos los públicos: al lector europeo, se le ofrecen relatos de ese símbolo nacional que es el tango y, al lector nacional, postales donde lo propio aparece en lugares recónditos del planeta. Destacamos que *Palacios plebeyos* permite observar el abordaje realizado sobre un momento particular de la cultura de masas: el auge cinematográfico seguido de su declive provocado por la competencia desleal que representaron el televisor y el VHS.

Destacar el abordaje que Rodríguez Juliá y Cozarinsky han realizado de la cultura de masas pretendió visibilizar sus particularidades: mientras el puertorriqueño elige hacerlo a partir de relatar el show de “la vedette de América” (hecho que lo aproxima temáticamente a los autores de nuestro *corpus*), el argentino lo hace a partir de un recorrido por las salas de cine abandonadas. Quisiéramos señalar también una serie de características que estos cronistas comparten entre sí y que los diferencian de Monsiváis y Moreno. Resulta insoslayable el hecho de que Rodríguez Juliá y Cozarinsky llegaron a la crónica desde la literatura ya que contaban con producciones literarias previas (novela, cuento o ensayo). Rodríguez Juliá había publicado la novela *La renuncia del héroe Baltasar* (1974) y Cozarinsky además de una obra literaria también tenía una obra cinematográfica que había desarrollado durante las décadas del ochenta y el noventa. Por esta razón, consideramos que la idea de autor en ellos se gesta en torno a manifestaciones literarias o cinematográficas fuertemente inscriptas en instituciones así

---

miembro de “una realeza imaginaria” para ello el cine debía construirse como un verdadero palacio.  
11 Cozarinsky, Edgardo (2007). *Milongas*. Buenos Aires: Edhasa.

como en la cultura académica que los acompaña en su escritura. Además, no resulta un dato menor la educación formal que ambos han recibido. Rodríguez Juliá cursó literatura y desarrolló una carrera académica en la Universidad de Puerto Rico y Cozarinsky, por su parte, cursó literatura en la Universidad de Buenos Aires –publicó estudios de carácter académicos como *El laberinto de la apariencia* (1964) y *Borges y el cine* (1974)–, y desarrolló una carrera cinematográfica. Con estos rasgos que sostienen sendas producciones artísticas, buscamos mostrar la pertenencia institucional de ambos, en el primer caso, de un escritor que es profesor universitario y, en el segundo, de un escritor-cineasta. No pretendemos leer allí la confirmación de los límites de la autonomización del campo literario sino destacar la pertenencia a otros campos disciplinares como la academia y el cine que se evidencia en el nexos coordinante “y” que aparece en cada presentación. Rodríguez Juliá es escritor y profesor; Cozarinsky, escritor y cineasta.<sup>12</sup>

Carlos Monsiváis y María Moreno se diferencian de los autores referidos por una serie de cuestiones que exponemos a continuación. Señalamos en primer lugar, que en ellos la cultura de masas constituye un tópico literario. No se trata de una temática que recibe esporádicas atenciones como observamos en la obra de Edgardo Cozarinsky o Edgardo Rodríguez Juliá sino que se desarrolla como un interés sostenido. En segundo lugar, advertimos un expreso sentimiento de pertenencia al campo periodístico que se visibiliza en declaraciones y entrevistas de los propios autores así como en las autofiguraciones. En tercer lugar, ellos son exclusivamente cronistas ya que su obra literaria es producto de la escritura en los diarios. Por último, destacamos la apropiación de un singular espacio de circulación de sus crónicas en las revistas de actualidad que constituyen el centro de nuestra atención. A continuación nos explayaremos sobre cada uno de estos aspectos enumerados, pero valga la aclaración sobre el posicionamiento antiacadémico y antiinstitucional de Monsiváis y Moreno que no implica que no

---

12 Carolina Sancholuz aporta otro argumento interesante para nuestra tesis al discutir con Ana María Amar Sánchez, quien inscribe los dos primeros libros de crónicas de Rodríguez Juliá bajo la categoría de relatos de no ficción: “Ana María Amar Sánchez incluye *Las tribulaciones de Jonás* y *El entierro de Cortijo* bajo la categoría de relatos de no-ficción. Para esta crítica los narradores de ambos textos son ‘periodistas’. Sin embargo, una lectura atenta de las crónicas nos revela un sujeto narrador que se autofigura como escritor y cronista destacando su función diferente y diferenciadora de la del periodista” (2010: 140). Coincidimos con la lectura crítica de Sancholuz al entender a Rodríguez Juliá como escritor antes que como periodista. Nos explayaremos en ello a continuación ya que entendemos que constituye un punto fundamental para entender el recorte de nuestro *corpus*.

dominen conocimientos teóricos y disciplinares. Carlos Monsiváis evidencia poseer un saber erudito, entre otras cuestiones, de la Biblia (no olvidemos que proviene de una familia protestante en un país católico), el cine, la prensa, las historietas, el arte, la diversidad sexual y, por supuesto, la literatura; y María Moreno maneja con notable habilidad el psicoanálisis, las teorías feministas, la semiótica, la militancia revolucionaria de los setenta, y el estructuralismo, entre otros.

Dejando por un momento el tema de la constitución del tópico literario de los ídolos masivos que abordaremos a continuación, nos interesa detenernos en otros aspectos enumerados en el párrafo anterior que nos permite sostener que Carlos Monsiváis y María Moreno constituyen una vertiente particular de la crónica contemporánea. Apuntamos a iluminar los vínculos de ambos con el periodismo para demostrar que éste lejos de ser un elemento prescindible resulta constitutivo de sus escrituras. Carlos Monsiváis ha producido una vastísima obra literaria producto de haber ejercido el periodismo durante más de cincuenta años. Ha escrito por décadas en diarios, revistas y suplementos culturales y de actualidad. Justamente frente a la invisibilización crítica que ellas han tenido, estas últimas se han forjado como objeto de estudio de esta tesis. Ello resulta un aspecto común a los autores del *corpus* ya que las crónicas dedicadas al espectáculo han quedado relegadas en ambos casos. Como se trata de escritores que se convirtieron en referentes de distintas luchas sociales ya que han participado y colaborado en las reivindicaciones de las minorías sexuales, es posible explicar la desconsideración del *corpus* mencionado desde ese aspecto. Indudablemente los perfiles políticos de las producciones aludidas vinculados a causas concretas han opacado las crónicas que en esta tesis rescatamos porque se trata de una producción que ha dejado huellas en sus obras posteriores y que también implica un posicionamiento político.

Las crónicas de Carlos Monsiváis pasaron al formato libro gracias a una notable tarea archivística que realizó al compilar buena parte de esa producción. Nos interesa destacar las antologías de crónicas que lo han consagrado: *Días de guardar* (1970), *Amor perdido* (1977), *Escenas de pudor y liviandad* (1988), *Entrada libre* (1988) y *Los rituales del caos* (1995). Si observamos las fechas, advertiremos un movimiento unidireccional del diario al libro: Monsiváis primero escribe en la prensa y después compila su producción en antologías. Con esta breve presentación, nuestra intención es

señalar que Carlos Monsiváis se convierte en Carlos Monsiváis gracias a la innumerable cantidad de colaboraciones enviadas a los más variados medios de prensa. Tempranamente, cuando aún no había publicado ninguno de sus libros, fue identificado por Emmanuel Carballo, como el cronista de la Ciudad de México capaz de reemplazar a Salvador Novo.<sup>13</sup> Monsiváis reivindica su formación autodidacta aunque sabemos que ha cursado sin completar filosofía y letras en la UNAM.<sup>14</sup> Concluimos entonces que el conocimiento literario, histórico, artístico y cinematográfico, por señalar algunas áreas sobre las que se interesó y que sus crónicas evidencian, dan cuenta de una formación heterogénea adquirida probablemente antes por su pasión por la lectura que por estudios académicos cursados.<sup>15</sup> La constante y notable participación del escritor en la vida de los mexicanos ha tenido lugar mayoritariamente a través del periodismo y ello ha llevado al crítico Ignacio Sánchez Prado a definir a Carlos Monsiváis como un “intelectual público” (2006).<sup>16</sup> Resulta pertinente para iluminar el lugar que este cronista

---

13 Emmanuel Carballo, quien prologa la autobiografía *Carlos Monsiváis* (1966), lo ubica en ese lugar que sabemos obtuvo tiempo después: “Predispuesto por carácter, formación y actitud a ser cronista y juez de la historia reciente de México, Monsiváis no ha tenido más oportunidad que refugiarse en la crítica, ya que el pudor le impidió años atrás sentar plaza como poeta o novelista. (En este sentido, y en algunos otros, su destino como escritor se parece al de Salvador Novo. Del mismo modo como el autor de *Nueva Grandeza Mexicana* sustituyó como Cronista de la ciudad de México a don Artemio de Valle-Arzipe, así y a su debido tiempo, Carlos reemplazará a Novo en estas funciones)”. (1966: 8)

14 A pesar de la infinidad de reseñas biográficas sobre el autor, resulta difícil conseguir información al respecto. Si se consulta la entrada “Carlos Monsiváis” de la *Enciclopedia de la literatura en México* (<http://www.elem.mx/autor/datos/720>), una enciclopedia en línea dependiente de la Secretaría de Cultura de México, la fuente que brinda mayor precisión sobre su formación, encontraremos que ha estudiado en la Escuela Nacional de Economía entre 1955 y 1958 y en la Facultad de Filosofía y Letras entre 1955 y 1960 ambas pertenecientes a la Universidad Nacional Autónoma de México.

15 Carlos Monsiváis, José Luis Martínez, Jaime García Terrés, Ali Chumacero y Antonio Castro Leal poseían las bibliotecas personales más importantes de México. Es por ello que el gobierno de dicho país ha ido adquiriendo en los últimos años esas bibliotecas para resguardar enormes y valiosos fondos bibliográficos. Ciudad de México cuenta actualmente con cinco bibliotecas personales, cada una correspondiente a las personalidades nombradas anteriormente. *La Biblioteca Personal Carlos Monsiváis* cuenta con más de 24.000 títulos entre libros, publicaciones periódicas y folletos que permite dimensionar de qué tipo de lector hablamos cuando hablamos de Carlos Monsiváis.

16 Ignacio Sánchez Prado, en la tesis doctoral “Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la constitución a la frontera (1917-2000)” (2006), refiere a Carlos Monsiváis como “el intelectual público” (327) de notable singularidad en su posicionamiento como tal: “A pesar de su constante afinidad con y apoyo a las distintas causas que han alimentado el motor de la izquierda contemporánea, difícilmente se podría afirmar que Carlos Monsiváis es un intelectual “orgánico” de los movimientos sociales contemporáneos. En esto se distingue de la columna vertebral de la intelectualidad mexicana de izquierda. Monsiváis es un intelectual que difícilmente podría identificarse de manera explícita con un movimiento social específico, ya que ha sido, desde los años sesenta, parte de todos y de ninguno, una suerte de conciencia crítica del México contemporáneo. Monsiváis, de esta suerte, es el creador de una práctica intelectual que privilegia la contingencia política sobre la coherencia ideológica, cuyas contradicciones inmanentes no son más que el producto de las contradicciones mismas del devenir político de México. Su *ethos* intelectual se define por una combinación entre el compromiso social y la conciencia intelectual, en el difícil equilibrio entre la adscripción política y la resistencia al dogmatismo” (Sánchez Prado 328).



tuvo en la sociedad mexicana citar la presentación que se sintetiza en la página web oficial de la *Biblioteca Personal Carlos Monsiváis*:

Carlos Monsiváis, además de ser el intelectual de izquierda con mayor prestigio y el crítico cultural más importante del país, un escritor mexicano que la gente reconocía en las calles; sus participaciones en diversas publicaciones, mesas redondas, radio, televisión, coloquios, lo convirtieron, además de una celebridad, en una conciencia crítica de México.<sup>17</sup>

Esta caracterización, que enfatiza la popularidad del escritor, le hace justicia al perfil de intelectual público (Sánchez Prado) que alcanzó una llegada inusitada a un público no especializado, en parte, porque justamente no intervino desde la academia como tradicionalmente se acostumbraba sino desde espacios alternativos. Monsiváis supo aprovechar los medios de comunicación masiva como pocos. Por ello, una de las cuestiones que vamos a analizar en los capítulos siguientes es la singular relación que este cronista forja con la cultura de masas. Es importante notar entonces que Carlos Monsiváis llega a la literatura (en tanto se convirtió en uno de los escritores más renombrados) desde el periodismo.

En el famoso prólogo a *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* (2006 [1980]), Monsiváis repasa la historia del género a partir de la historia del periódico y advierte: “la crónica mantiene la práctica de la literatura en un medio que prescinde de ella. Algunos cronistas atienden los movimientos populares y las expresiones de la sociedad civil. Además, y básicamente, la crónica reivindica la literatura en un medio antiintelectual” (112). El autor retoma así la tradición de la crónica de Indias, género que en México presenta un extenso desarrollo; sin embargo, cuando define a la crónica desde la contemporaneidad la concibe como una escritura literaria al interior del periodismo. Para este autor no sólo la crónica se produce en el diario (enfaticamos dicho aspecto para diferenciar la crónica de Monsiváis y Moreno de las crónicas que surgen de la vertiente denominada periodismo narrativo referido anteriormente<sup>18</sup>) sino que es un modo que la literatura posee de intervenir en el campo

17 Esta presentación fue tomada de la Secretaría de Cultura de la que dependen las bibliotecas personales. Disponible en: <http://www.cultura.gob.mx/ciudadela/bibliotecas-personales.php>

18 La crónica a la que referimos en esta tesis es, para expresarlo sucintamente, aquella escritura que, como expresamos anteriormente, recupera la tradición modernista y se define en la tensión entre el periodismo y la literatura que se produce en diarios y revistas. Distinto es el caso la crónica como la conciben quienes realizan periodismo narrativo como, por ejemplo, Leila Guerriero o Cristián Alarcón para citar casos paradigmáticos. La crónica, para estos autores, es el relato de una investigación narrada al modo de una novela (una historia con personajes, desarrollo de un espacio temporal y espacial con anclaje referencial) que se publica directamente en formato libro.

periodístico definido por Carlos Monsiváis como ese campo que vive al margen de la literatura. Allí, aparece la imbricación literatura/periodismo como esencia misma del género, rasgo que los estudios teóricos de Aníbal González, Julio Ramos y Susana Rotker han enfatizado. Destacamos que cuando Monsiváis se piensa como cronista, entiende que se trata de escribir en la prensa con una intención estética.

María Moreno de modo similar, comienza a escribir para diarios y revistas. Sin realizar aquí una periodización minuciosa, señalamos que, hacia mediados de los años setenta, participaba en medios como *El cronista cultural*, *Pluma y pincel* y *Literal* con breves y discontinuas colaboraciones, y a finales de la década, ingresó al periodismo con notas que publicaba de manera regular en mensuarios y semanarios de tirada masiva como *Siete días*, *Status* y *Vogue*. Con la llegada de la democracia en 1983, se produce un corte abrupto en su obra ya que abandona este tipo de medios periodísticos para radicarse en revistas y suplementos culturales en los que participa hasta la actualidad. De manera similar a Monsiváis, ella también emprende una tarea de compilación de sus crónicas, aunque en su caso lo realiza mucho tiempo después. Su primer volumen, *A tontas y a locas*, fue publicado recién en el año 2001.

Además, María Moreno se presenta en sus antologías como periodista. Un ejemplo de ello lo constituye “Preliminares” a *El fin del sexo y otras mentiras* (2002), donde declara: “en suma, soy periodista” (7). Esta afirmación realizada en su segunda compilación a comienzos del siglo XXI vuelve a repetirse una década después en el prólogo que abre otra antología suya *Teoría de la noche* (2011), cuya selección y edición pertenecen a la poeta chilena Julieta Marchant. En la entrevista “Veo escenas ya escritas y las edito”, afirma:

Siempre hice algo que no es periodismo dentro del periodismo. Nunca trabajé en situaciones de periodismo de los hechos. Siempre fue en medios que elegían una marca literaria. En lo que hago siempre estuvo presente el dinero. Yo no tengo otra zona: escribo en espacios que son, a la vez, mi ganapán. No hay una zona “pura” o que yo separe como “legítima”, literaria, como también trabajo con la velocidad del periodismo (“para mañana”): tengo esa estructura de producción. (Palmeiro 29 de octubre de 2013 s/n)

“No tengo otra zona” además de ésta del periodismo, advierte Moreno aunque aclara que, muchas veces, ha logrado realizar un trabajo literario. Estos aspectos de su trabajo, el ritmo de escritura urgente, la doble apropiación del periodismo como espacio de realización personal y laboral, definen a la autora como cronista. En su reciente

autobiografía *Black out* (2016), esa novela de artista como la concebimos a fin de recuperar la tradición modernista de la que abreva, reivindica –esto nos interesa destacar– una tradición de escritores periodistas, sus “amigos muertos”, como Claudio Uriarte, Norberto Soares, Charlie Feiling y Miguel Briante. Este retrato de una generación o “comunidad” (como ella lo nombra) de hombres, cuyo oficio era el periodismo y de una época marcada por las reuniones en los bares (espacios de socialización por excelencia de esa comunidad) le permite a la escritora construir una tradición de escritores periodistas en la cual inscribirse. Por último, quisiéramos recuperar dos datos interesantes de considerar. Por un lado, la explicación que brinda sobre la conformación de su seudónimo: María viene de su primer nombre legal (sabemos que la autora se llama María Cristina Forero) y Moreno lo toma del primer periodista argentino Mariano Moreno.<sup>19</sup> Destacamos que en la explicación de la creación del nombre que se convirtió en su firma aparece una vez más el periodismo. Por otro lado, en general es presentada como tradicionalmente se hace con los periodistas, esto es, a partir de explicitar los medios en los que ha participado a diferencia de la presentación de los escritores que comúnmente se hace a partir de las obras publicadas. Claro que, a medida que avanza el tiempo y Moreno cuenta con una cantidad considerable de libros, empiezan a citarse principalmente éstos en detrimento de los lugares donde escribió o escribe cotidianamente. Al punto que, actualmente, la forma de presentación típica de los escritores va ganando la batalla.<sup>20</sup>

En varias entrevistas, María Moreno ha declarado que se formó en los bares, afirmación que le permite recuperar el clima de época de los setenta, que vivía esa generación de escritores periodistas aludida. En “Veo escenas ya escritas y las edito” (Palmeiro), sostiene:

Yo digo que soy laica, para no tener la connotación de la palabra “autodidacta” que suena como “de los Apeninos de los Andes”. Pero creo

---

19 La autora juega con las reminiscencias que presenta “Moreno” ya que la explicación que ella brinda es la siguiente: “... en mi documento de identidad dice Cristina Forero y ya entonces [en el principio de la democracia] había comenzado a firmar María Moreno. Las feministas me reprochan que use el apellido de mi ex marido. Yo respondo que utilizo el apellido de Mariano Moreno, el primer periodista argentino, pero no se lo creen. Tampoco se creen que uso el apellido de la mejor amiga de Colette, la actriz Marguerite Moreno, que fue descripta como una mezcla de Ximena y el Cid, un ser único. Es decir, deseé el 'Moreno' antes de desear al hombre que llevaba ese apellido. Pero como las feministas siguen sin crearme, yo les respondo que soy tan feminista que, en lugar de usar el apellido de mi padre o de mi ex marido, uso el de mi hijo Manuel” (Moreno 22 de diciembre de 2001 s/n).

20 Las solapas de los dos últimos libros publicados, *Black out* (2016) y *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018), directamente no citan ninguno de los medios periodísticos en los que participó sino los libros editados.

que ese efecto lo da la lectura variada y también la manera de leer laica de los '70. Era un momento en que se importaba a Foucault, a Lacan, a Barthes, se traducían y se trasmitían (se pervertían) en los grupos de estudio. Yo estudié textos de Freud y de Lacan con Germán García. *El café La Paz fue como una universidad en donde se comentaban las novedades, se discutían y se jugaba*. Lo que se ve en lo que escribo es una heterogeneidad que no te da la facultad pero sí la librería de viejo. (29 de octubre de 2013 s/n, las cursivas son nuestras)

La reivindicación de una formación diversa, desordenada, múltiple, laberíntica y transversal que Moreno pretende representar bajo la metáfora de la laicidad queda clara en la cita. La autora que no ha pasado por la universidad pone en evidencia y enfatiza orgullosamente su posición marginal con respecto a la formación académica. Destacamos que dicha afirmación no se expresa como un reclamo o una cuestión pendiente sino, por el contrario, visibiliza su pertenencia a aquella generación de los años setenta, marcada por los grupos de estudio que paradójicamente se llamó después del Onganiato la “universidad de las catacumbas” (en las que dictaban sus cursos quienes habían quedado fuera de la universidad como David Viñas, Nicolás Rosa, Josefina Ludmer) y las reuniones en los bares como principales modos de socialización de teorías y lecturas. Así, concibe al café La Paz como una universidad ya que, en su relato, los bares constituyen el espacio propicio para el intercambio cultural, literario y artístico.<sup>21</sup>

Hasta aquí, hemos expuesto que Carlos Monsiváis y María Moreno reivindican poseer una formación heterodoxa alejada de los saberes e instituciones académicas. Más allá de que Monsiváis haya asistido a la universidad sin completarla y de que María Moreno ni siquiera haya ido, nos interesa señalar que ambos se posicionan desde un espacio alternativo a los saberes institucionalizados porque valoran y rescatan aquello que ha quedado al margen. Estas presentaciones dejan en evidencia que Monsiváis y Moreno no tienen otra pertenencia que el periodismo y a diferencia de los cronistas anteriores, no son profesores, ni artistas, ni cineastas.

---

21 En *Black out*, hay una escena donde María Moreno y Miguel Briante discuten sobre qué bar les gusta más. La pelea es entre el BarBaro (el elegido de Briante por su carácter cultural) y La Paz (el preferido por Moreno porque allí encuentra autenticidad): “La Paz era mi bar. Allí nadie tenía la *clase* que buscaba Briante, en cambio se hablaba mucho de clases sociales. Había floreo de discursos, duelos de chicanas y, si de confesión se trata, era completamente transformada en una teoría general del sexo, la familia y las mujeres. Hay que ser rigurosos, La Paz no era un lugar de bebedores: una simple taza de café podía crear el clima estructural del alcohol, lo cual no quiere decir que no hubiera entre nosotros bebedores fuertes. Pero a Briante no le gustaba pelear con iguales sino con nombres propios resonantes, glorias de hoy, venidos a menos pero con árbol genealógico” (193).

Con este deslinde entre la literatura y el periodismo no pretendemos plantear que se trata de campos autónomos sino más bien advertir la imbricación de ambos. Imbricación que entendemos repercute en especificidades como, a nivel de la concepción del lenguaje, que el periodismo presente generalmente una concepción instrumental basada en la idea de transparencia mientras que la literatura parte de la idea del lenguaje como mediación; a su vez, cada campo despliega diferentes estrategias de autorización. Referimos a la necesidad de firmar con un seudónimo (en el capítulo dedicado a María Moreno nos detenemos en ello) o, por el contrario, que el nombre del autor legitime la escritura. Otro aspecto nodal es el posicionamiento frente a lo real: el periodismo ha tenido y tiene como principal objetivo mostrar “hechos” mientras que, corrientes contemporáneas de la crónica, “manifiestan un notorio impulso hacia el realismo” (Bernabé 2006: 8) conscientes de la opacidad del lenguaje; y, por supuesto, no podemos dejar de mencionar la elección del público que varía en cada caso (el del periodismo, masivo e inespecífico, mientras que el público literario no siempre lo es). Estos aspectos inciden en la autofiguración de los cronistas con repercusiones diferentes en su escritura.

Monsiváis y Moreno son cronistas que producen literatura en el periódico aunque sin adoptar las cuestiones señaladas en el párrafo anterior, sin doblarse a las exigencias típicas del periodismo. Pero no podemos dejar de considerar que, por intervenir en dicho campo, deben negociar algunos aspectos como se puede observar en los capítulos analíticos. En esta tesis, nos focalizamos entre otras cuestiones, en la tensión que las crónicas que tratan sobre ídolos de masas presentan entre el discurso promocional (el que los medios masivos y particularmente los semanarios de actualidad usan para referirse a las estrellas), y el discurso literario que prioriza el tratamiento estético.

Retomemos una cuestión que consideramos fundamental. Carlos Monsiváis y María Moreno son cronistas de tiempo completo que significa, aunque suene paradójico, que son escritores que se forjan como tales en los periódicos. Dicho de otro modo: sus crónicas, producto del trabajo realizado en y para diarios, semanarios y revistas, constituyen su obra literaria. Advertimos que la categoría obra no resulta del todo apropiada para pensar el objeto crónica ya que responde al paradigma moderno, letrado y culto del que ésta ha sido excluida por décadas. María José Sabo, en la tesis

doctoral *Crítica y archivo. Las crónicas de Pedro Lemebel y María Moreno* (2016), profundiza este planteo al estudiar las operaciones culturales que entran en juego en el momento en que Moreno decide pasar sus materiales periodísticos al formato libro:

Como ella misma declara, su pertenencia nunca zanja completamente el dilema entre el adentro (porque es necesario hacerse escuchar) y el afuera (porque desde allí puede decirse lo inapropiado e inopinado), sosteniendo como en un tándem este espacio de enunciación propio: “con un pie afuera al lugar donde las *obras* vienen siempre entre tapas duras y sin ilustraciones. Ya avisaré cuando escriba un libro” (2002: 10; cursiva en el original). La cronista cierra de este modo su prólogo a *El fin del sexo y otras mentiras*, sustrayendo al “libro” que está por comenzar (*El fin del sexo y otras mentiras*) de la tradición libresca y culta, dejando la puerta abierta para que, desde la no pertenencia, éste puede proliferar hacia otras formas imprevistas. (2016: 419-420)

María José Sabo muestra ese posicionamiento equidistante que Moreno expresa tanto hacia la literatura como hacia el periodismo. La elección de uno de los campos disciplinares en particular parece resultarle a la escritora, por distintas razones, problemática e incómoda. Efectivamente, María Moreno (y Carlos Monsiváis también) habita e interactúa, por momentos, con la literatura y, por otros, con el periodismo. Las presentaciones realizadas de ambos escritores demuestran que ellos no tienen una obra literaria por fuera de sus crónicas o bien su obra está constituida exclusivamente por sus crónicas. Esta diferencia resulta insoslayable por la implicancia que tiene sobre la escritura. La distinción a la que referimos puede sintetizarse de la siguiente manera: por un lado, ubicamos a los escritores que escriben crónicas pero que poseen una obra literaria por fuera de este género (como es el caso de Cozarinsky y Rodríguez Juliá, si pensamos en los casos mencionados, pero también es el caso de Miguel Brascó, Manuel Puig o José Joaquín Blanco) y, por otro, a escritores que se forjan como tales únicamente a partir de la crónica, donde ubicamos a los autores de nuestro *corpus*. Esta particularidad permite advertir la pervivencia de cierta lógica finisecular modernista de diferenciar la literatura de la escritura realizada por encargo; aunque debemos señalar al menos una variación: los autores que estamos analizando aún la cuestión ya que el trabajo estético con el lenguaje aparece ahí, en ese producto que constituye su ganapán. Para estos autores, el libro no resulta condición *sine qua non* para devenir escritores.

Otro argumento a favor de nuestra posición es que actualmente ambos autores han publicado gran cantidad de libros que precisamente constituyen antologías de las producciones realizadas en la prensa. Aclaramos que por ejemplo *Black out* (2016), uno

de los últimos libros de María Moreno, leído por la crítica literaria y promocionado editorialmente como una novela autobiográfica, está construido a partir de la compaginación de crónicas. La construcción de un relato unificado posibilita ser leído como una novela aunque destacamos que en el origen de esa escritura se encuentra la crónica breve publicada en la prensa. Este aspecto resulta de capital importancia para nuestra investigación ya que, permite, entre otras cuestiones, ubicar a los autores del *corpus* en una tradición particular del campo literario como es el de la crónica latinoamericana al mismo tiempo que considerar una escritura constituida como tal a partir de la tensión entre el campo periodístico y el literario. Referimos a la tensión fundante del género, como lo forjan los modernistas, entre hacer literatura e informar que, como advierte Julio Ramos (1989), se trata de una lucha por el poder en el campo de la comunicación social. La crónica, producto de la puja de autoridades,

es un lugar discursivo heterogéneo aunque no heterónimo: la estilización –ya notada por Sarmiento en su lectura de Martí– presupone un sujeto literario, una autoridad, una “mirada” altamente especificada. Se trata de una mirada especificada, pero sin un espacio propio, y sometida, limitada, por las otras autoridades que confluyen (en pugna) en la crónica. De ahí que *formalmente* la crónica represente, y hasta tematice, tanto la operación de un sujeto literario (la estilización) como los límites de su autonomía (la información). (Ramos 111; las cursivas son del original)

La reflexión de Julio Ramos reconoce que la heterogeneidad del género no supone la simple mezcla de la literatura y el periodismo sino una puja de saberes, discursos y autoridades de campos en vías de autonomización. Ese vínculo al que insistentemente aludimos en esta introducción en tanto discursividades en pugna, se resignifica hacia los años setenta en el campo de la modernización periodística, al interior de los semanarios, a partir de las posibilidades que habilita la sociedad de masas. La tensión ya no se dirige entre hacer literatura e informar sino entre hacer literatura y publicitar estrellas del espectáculo. Es por ello que consideramos que las crónicas de Monsiváis y Moreno constituyen un espacio propicio para reflexionar sobre la función de la crónica y los cronistas en y ante la cultura de masas.

Para terminar la contextualización, consideramos necesario plantear las relaciones que observamos con Pedro Lemebel (Santiago de Chile, 1955-2015), quien sostenemos toma de algún modo la posta de Monsiváis y Moreno. Este artista plástico, *performer* y escritor, destacado en el campo de la crónica por problematizar los discursos de la

sexualidad heteronormativa, establece un antes y un después en la representación de la homosexualidad. María Moreno, en la crónica *Pedro*, cuenta que lo conoció “en medias caladas y *stiletos* [...]. Nada como un hombre para empinarse sin corcovear sobre siete centímetros de taco aguja, para flexionar el tobillo sin que el talón pierda el centro a cada paso, para caminar con equilibrio y ritmo sostenido de ave zancuda” (2011: 134). Recordemos que Lemebel se graduó como profesor de artes plásticas en la Universidad de Chile en los años setenta y, a mediados de los ochenta, publicó su primer libro de relatos *Incontables* (1986). Años antes, había sido premiado en el concurso de cuento y poesía, organizado por la Caja de Compensación Javiera Carrera, por su cuento *Porque el tiempo está cerca*, publicado en una antología de 1983. A fines de la década, realiza las primeras *performances* teatrales con el colectivo de arte las “Yeguas del Apocalipsis” y a mediados de los noventa empieza a publicar sus libros de crónicas, entre los que se destacan *La esquina es mi corazón* (1995), *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), *De perlas y cicatrices* (1998) y *Zanjón de la Aguada* (2003).

Sin desconocer que el centro de su obra se encuentra en la representación de las minorías sexuales, nos detenemos en la crónica sobre la modelo Cecilia Bolocco, figura famosa del espectáculo chileno, de la farándula, podríamos precisar: *Cecilia Bolocco (o “besos mezquinos para no estropear el maquillaje”)* forma parte de una serie de retratos que el autor realiza de la clase alta chilena.<sup>22</sup> El título como la sección en que fue antologada, anticipan el tratamiento desacralizador que caracteriza la escritura de Pedro Lemebel. En este caso, eligió abordar el mundo de la moda a través del retrato de la Miss Universo chilena 1987, realizado una década después pero aún bajo el “reinado de Pinochet”, ese que le permitió alcanzar la coronación. En breves líneas, registra la hipocresía de la burguesía nacional en esa “Barbie sin drama” y de una “belleza aguachenta” y critica los valores impuestos por los concursos de belleza que elogian mujeres que parecen esqueletos vestidos, rubias “estiradas” y “fruncidas”, preocupadas por la presencia física, siempre mujeres apolíticas. El tratamiento irónico que los adjetivos ponen de manifiesto y la representación antisolemne de la protagonista, sumado al humor que la prosa deja deslizar, permiten trazar vínculos con las crónicas

---

22 *Cecilia Bolocco (o “besos mezquinos para no estropear el maquillaje”)* se publicó en *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales* (1998) en la sección “De misses top, reinas lagartijas y otras acuarelas”. En “A modo de presentación” (1998), prólogo a la primera edición, Lemebel cuenta que las crónicas antologadas son producto del programa radial “Cancionero”, emitido en una emisora de mujeres (Radio Tierra) de lunes a viernes dos veces al día con una duración de 10 minutos.



que María Moreno publica a principios de los ochenta, objeto de esta tesis. Sin embargo, la crónica analizada dialoga particularmente con *El romance del Carlos y la Chechi* (2000), crónica que María Moreno escribe focalizada, como el título permite suponer, en la relación Menem-Bolocco.<sup>23</sup> Con esa mirada incisiva que la caracteriza, la autora narra el costado argentino de la historia, el polémico romance entre un hombre de 70 y una ex Miss Universo de 35. La versión escrita para el diario comienza con el contrapunto entre la pareja:

En Chile es espectacularmente famosa y hay una mezcla de fascinación y bronca con que se enamore “en el país de los ches”. De este lado de las montañas, Cecilia Bolocco despierta espíritus aguerridos cada vez que aparece del brazo del ex presidente Carlos Menem. Las historias de un culebrón de amores, celos, política y hasta micrófonos. (Moreno 22 de octubre de 2000 s/n)

Sin profundizar en el análisis que nos desplazaría del tema, señalamos que mientras que Lemebel construye su crónica a partir de una serie de imágenes contundentes (la única lágrima que soltó la Bolocco cuando escuchó que su nombre era el ganador, el encuentro con el dictador después de la consagración y su papel como conductora televisiva cubriendo para la CNN la guerra del Golfo, entre otras); Moreno en cambio, construye el relato a partir de chismes, declaraciones y opiniones. Se concentra en la coyuntura, recolecta testimonios variopintos generando una notable polifonía e interviene el discurso de las páginas de sociales.

Rescatamos esta producción de Pedro Lemebel porque se encuentra próxima al tratamiento de la cultura de masas que realizaron Carlos Monsiváis y María Moreno a quienes consideramos inauguradores de las crónicas sobre ídolos masivos. Si bien encontramos crónicas donde el chileno recupera figuras del espectáculo, éste no ha sido un tópico de su escritura. En términos generales, observamos que el escritor chileno presenta algunos rasgos comunes con Edgardo Cozarinsky y Edgardo Rodríguez Juliá ya que tiene una obra literaria por fuera de la crónica (aunque sabemos se consagra en este género) y además es artista plástico. Aunque es válido señalar, respecto de este último aspecto, que no tuvo una pertenencia institucional o disciplinar. Es ahí justamente donde observamos una notable proximidad con los autores del *corpus*: sus

---

23 La crónica “El romance del Carlos y la Chechi”, publicado originalmente en *Página/12* el 22 de octubre de 2000, fue antologada bajo el título “Bolocoluda total” (2011) en *Teoría de la noche*. Este último título patentiza el uso vulgar y chabacano de la lengua, provocado al jugar con el apellido de la protagonista y el adjetivo boluda, y, de esa manera, visibiliza una María Moreno transgresora, que se anima a expresar ideas contra lo políticamente correcto o esperable.

escritos evidencian un posicionamiento marginal, de *outsider*, respecto a la academia, a la cultura hegemónica, a los mandatos sociales y disciplinares. Basta recordar las *performances* que realizaban. A su vez, podríamos esbozar algunas proyecciones de nuestro *corpus* hacia principios del XXI si consideramos crónicas como *Madonna vuelve al ruedo* (2001) del argentino Rodrigo Fresán, *Miss mundo ya no es de este mundo* (2006) del peruano Daniel Titingher, *La eterna parranda de Diomedes* (2010) del colombiano Alberto Salcedo Ramos y *Súper Olga* y *La Muñequita del San Ángel* (2016) del mexicano José Luis Martínez S.

### [3] Descripción del *corpus* y las hipótesis

La delimitación del *corpus* implicó la recopilación y construcción de un acervo textual que, hasta el momento, se encontraba disperso en bibliotecas, universidades y archivos personales sin hallarse completo en ninguna sede específica. La recopilación se conformó principalmente a partir del material hallado en la *Biblioteca Personal Carlos Monsiváis* de Ciudad de México, la *Biblioteca del Congreso de la Nación* de Buenos Aires, el archivo personal de la artista plástica Renata Schussheim, quien realizó la producción de las crónicas de María Moreno en *Siete días*, y a partir de múltiples “librerías de libros usados” (nos gusta más decir leídos) rastreando los ejemplares originales de las revistas.<sup>24</sup> Producto de una minuciosa lectura, organización y clasificación de dichas producciones, conformamos un archivo de crónicas sobre ídolos de la cultura de masas de ambos escritores, inédito en formato libro (reproducido en el Anexo de la tesis), que delimitamos de la siguiente manera: de las colaboraciones de Carlos Monsiváis para la revista *él. La revista joven* y *Su otro yo: Mae West, antología y homenaje* (1972), *Lady sings in the blues* (1973), *Entre apariciones de la Venus de fuego (parte I)* (1973), *Entre apariciones de la Venus de fuego (parte II). Irma, “Tigresa”, “Naná”, Serrano* (1973), *Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn (parte I)* (1973), *Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn (segunda y última parte)* (1974), *Azul, como una oreja*

---

24 Aprovechamos la ocasión para realizar dos agradecimientos: a Daniel Bañuelos Beaujean, director de la *Biblioteca Personal Carlos Monsiváis* de Ciudad de México, el habernos permitido acceder al archivo hemerográfico completo del autor (en ese momento fuera de catálogo) por comprender los objetivos de la estadía académica realizada en la UNAM en enero de 2015; por otra parte, también queremos agradecer a Renata Schussheim por haber puesto a nuestra disposición importantes fuentes para definir el *corpus* de esta investigación.

*de mujer* (1974), *Cantinflas, el peladito adecentado* (1979) y *Juan Gabriel*. “*Me gusta vivir solo*” (1982). De las colaboraciones de María Moreno para las revistas *Vogue* y *Siete días* seleccionamos: *Horacio Bustos: el uno y el otro* (1980) *Moria Casán. Ella sola es un harem* (1981), *Mademoiselle Andrea* (1982), *El estilo Claudia Sánchez* (1982), “*Evita*” *Lynch* (1982), *Rosa de lejos, Leonor de cerca* (1982), *Sergio Víctor Palma: “Ya me ven, no soy Tarzan”* (1982), *Paco Jaumandreu. “Soy un pequeño semidiós”* (1982) y *Carolina y Vilas: El romance de la princesita de Mónaco y el zurdito de Mar del Plata* (1982).

Este *corpus* incluye crónicas publicadas entre 1972 y 1982. Quisiéramos realizar algunas consideraciones acerca de las decisiones que hemos tomado para delimitarlo. Por un lado, una advertencia sobre el período temporal: ubicamos este *corpus* en los años setenta a pesar de que se extiende hasta principios de los ochenta porque presenta una serie de particularidades que dan cuenta de su pertenencia a aquel campo cultural. Efectivamente ya no se trata del campo literario de los años sesenta que en América Latina se caracterizó por la hegemonía de la política como parámetro legitimador de prácticas y saberes y que tuvo como una de sus consecuencias más notorias la participación de los escritores e intelectuales en revistas de carácter político-culturales. Considerar dicho aspecto permite visibilizar la distancia que el *corpus* manifiesta en varias cuestiones: una primera ruptura significativa con la lógica anterior es que las crónicas seleccionadas se publicaron en revistas de actualidad y no abordaron el análisis político sino que abren otros temas posibles para la crónica al dedicarse al espectáculo, temática estigmatizada en la coyuntura anterior. Profundizaremos en esto más adelante, pero quisiéramos anticipar que tanto el cambio en el escenario de circulación como la aparición del nuevo tópico constituyen transformaciones sintomáticas de la reconfiguración del campo artístico. Por otro lado, quisiéramos aclarar que el otro criterio al que responde el recorte del *corpus* es temático: de las colaboraciones para revistas de actualidad, consideramos aquellas dedicadas a ídolos de masas porque, a partir de los años setenta, dicha temática cobra un lugar preponderante. La priorización del estudio de la escritura dedicada a dichas personalidades, que abordaremos a través de la conceptualización de los *célebres plebeyos*, nos ha obligado a seleccionar de cada autor más producciones de una revista que de otra. Sin detectar en ello mayores

problemas, nos abocamos al estudio del género crónica en el seno del periodismo masivo.

La hipótesis central de nuestra tesis es que las crónicas dedicadas a ídolos de masas que Carlos Monsiváis y María Moreno publican en revistas de actualidad manifiestan una inflexión en la crónica latinoamericana que obedece al protagonismo que paulatina pero eficientemente van adquiriendo los medios masivos a lo largo del siglo XX. Dicha inflexión se manifiesta en distintos niveles: [1] en la incorporación de personajes que dimos en llamar *célebres plebeyos* para enfatizar la celebridad que los plebeyos adquieren al ingresar en la cultura de masas. Este pasaje de la plebeyez a la celebridad permite leer la tradición de la crónica a partir de una nueva combinación de categorías como “célebres” y “plebeyos” que estaban inscriptas en ella; [2] en una renovación formal que supone la apropiación de expresiones propias de la industria cultural que deviene un procedimiento descriptivo y narrativo de la crónica que se singulariza en cada caso: mientras que, en Carlos Monsiváis, observamos una mirada entre fascinada y crítica respecto de la frivolidad de los espectáculos multitudinarios porque lo frívolo no siempre deviene frívolo; en María Moreno, en cambio, advertimos un desvío irónico e incluso burlón sobre una serie de personajes famosos, en los que un deliberado distanciamiento hace visible una mirada crítica; y [3] casi un corolario, se desprende de lo anterior, un procedimiento de autofiguración como cronistas en tanto que sujetos atentos a los gustos de la cultura de masas. Carlos Monsiváis y María Moreno se representan como consumidores de sus más diversas expresiones: el radioteatro, la canción romántica, la edición ilustrada de los clásicos de la literatura, tiras cómicas como *Isidoro* y *La familia Burrón*, el tango canción, entre otros. Ese consumo simboliza para ambos un acervo de saberes heterogéneos, desprejuiciados y desjerarquizados que adquieren por fuera de instituciones educativas formales. La autofiguración de Monsiváis se encuentra atravesada, en mayor medida, por la industria cinematográfica que constituye para él, entre otras cuestiones, un acervo de la historia nacional; mientras que, en el caso de María Moreno, ella alega haber tenido una formación de carácter auditiva a través de la industria radial que le permitió por ejemplo vincularse con la literatura. Dicha sensibilidad, lejos de una mirada nostálgica, manifiesta una conciencia señera sobre la cultura masificada que se vuelve realidad cotidiana para las mayorías. Los cronistas reconocen el lugar central que la industria

cultural de carácter audiovisual tuvo en sus formaciones culturales y hacen de ello una bandera para posicionarse desde un lugar de enunciación marginal al de un concepto de cultura de notable carácter libresco y erudito que les remitía a la lógica de una antigua época preelectrónica o preespectacular.

De la hipótesis general es posible derivar otra hipótesis subsidiaria: las crónicas de Carlos Monsiváis y María Moreno desafían la jerárquica relación que desde la modernidad se establece entre la cultura (muchas veces denominada “alta cultura”, “cultura letrada” o cultura con mayúscula) y las expresiones de masas. No sólo deciden escribir sobre los ídolos masivos (condición que permite agrupar las crónicas por el tipo de protagonista) sino que se autorrepresentan en las escenas retratadas (el show de una *vedette*, el recital de un cantante pop o el estudio publicitario de una modelo). Ambos construyen un vínculo, en algunos casos, de proximidad y, en otros, de familiaridad con respecto a los ídolos, cuyo reconocimiento por parte de un público amplio no supone necesariamente una valoración del campo artístico y cultural. La decisión de exhibirse junto a Claudia Sánchez o a Juan Gabriel cifra una pose desestabilizadora, para apelar a la conceptualización dada por Sylvia Molloy (2012), donde observamos la decisión de mostrarse “junto a” o “charlando con”. María Moreno se forja como cronista testigo de vista (va a la casa de, se cita con o se sienta al lado del entrevistado) y también de oído (principalmente conversa con ellos) que aparece en la escena como un yo ordenador de un relato marcado por la ironía. Carlos Monsiváis también se configura como testigo pero, en su caso, este testigo se vuelve partícipe (narra desde un sujeto colectivo que se expresa en la primera persona del plural), y su mirada no es irónica sino crítica.

A continuación, desarrollamos las hipótesis específicas elaboradas para abordar la obra de cada uno de los autores del *corpus*. Las crónicas sobre célebres plebeyos, constituidas en registros de la cultura de masas, evidencian a Carlos Monsiváis como un transculturador del género. Apelamos al neologismo transculturación, acuñado por Fernando Ortiz, que concibe el contacto cultural como una relación dinámica y multidireccional, para describir el modo en que se relacionan las formas culturales tradicionales con la cultura de masas en la prosa de Carlos Monsiváis. Este escritor es capaz de citar versículos bíblicos a la par de escenas filmicas melodramáticas, escribir al tiempo de la poesía culta así como al ritmo de las canciones pop, abreviar del bolero y la canción romántica así como del modernismo y de César Vallejo, glosar la poesía

gongorina y la letra de una ranchera. Carlos Monsiváis es un intelectual masivo, autorrepresentado como una “mezcla de Albert Camus y Ringo Starr”, que combina en su prosa el tradicional archivo de la cultura impresa así como el archivo audiovisual producto del desarrollo de las industrias culturales.

La hipótesis específica al *corpus* de María Moreno es que estas producciones cifran y marcan el origen de la escritora como cronista. No se tratan de meras notas periodísticas que entregó a cambio de un sustento diario sino de un comienzo literario. Este comienzo está paradójicamente borrado, tal como hemos decidido denominarlo, para visibilizar la operación de exclusión que la propia autora ha realizado sobre ellas y que nuestra tesis propone como un laboratorio de escritura en el que indaga técnicas y recursos que resultan constitutivos de su estilo. La operación vertebradora radica en el pasaje sin solución de continuidad de lo culto a lo plebeyo, de la referencia erudita a la vulgar, de la representación letrada a la mediática. Las crónicas que analizamos manifiestan, de manera notable, la predilección por el objeto plebeyo y, sobre todo, el uso plebeyo del saber. Con esto último, referimos a que la escritora emplea y, muchas veces, hace gala, de conocimientos de psicoanálisis, semiótica o literatura para narrar “mitologías barriobajeras” (como piensa Moreno a la Plaza Once en *Banco a la sombra*). Ello no supone un mal uso del saber disciplinar sino un uso profanatorio para mirar y habitar objetos que las disciplinas no han mirado.

#### [4] Marco teórico-metodológico

En primera instancia, desarrollamos las implicancias de la expresión *célebres plebeyos* que cifra la operación cronística que llevan adelante Carlos Monsiváis y María Moreno al registrar la reterritorialización de lo plebeyo en la cultura contemporánea. A partir del auge que la cultura de masas adquiere hacia la segunda mitad del siglo XX en América Latina, se produce la imbricación de paradigmas que funcionaban de manera autónoma. Por un lado, el de la celebridad que se podría ejemplificar con la escritura de Juan José de Soiza Reilly para la revista *Caras y Caretas* –producto de la reformulación del paradigma del divismo modernista (subrayamos la continuidad más que la discontinuidad entre uno y otro)– y, por otro lado, el paradigma de la plebeyez instaurado con las aguafuertes de Roberto Arlt en la emergente prensa popular de los años veinte. Cada uno de estos paradigmas, que legitimaron discursos y saberes,

operaron instalando un parámetro rector que conseguía hegemonía a partir de marginar a las expresiones contrarias. Todo mecanismo de distinción se instaura –como ha destacado Pierre Bourdieu (1998 [1979])– por la imposición hegemónica de un grupo.<sup>25</sup> Con la expresión *célebres plebeyos*, que retoma aspectos centrales de dichos modelos, nos permitimos leer la tradición de la crónica a partir de una nueva combinación de categorías ya inscriptas en ella. Advertimos que el proceso de masificación cultural no implica el fin de las expresiones cultas y populares sino la puesta en crisis de dichas categorías entendidas en términos puros. Néstor García Canclini (1990 [1989]) advierte sobre el carácter híbrido que presentan los procesos culturales de fines del siglo XX, fenómeno que conlleva la redefinición de aquellas nociones que habían organizado el campo artístico desde el siglo XIX. Las crónicas dedicadas a ídolos de la cultura de masas manifiestan una singular apropiación del imaginario que se desprende de los medios masivos al mismo tiempo que proponen un reordenamiento del paradigma moderno que distinguía lo culto de lo popular, la alta cultura de la baja cultura, el arte elevado del arte vulgar.

Las crónicas estudiadas manifiestan un cambio de estatus de lo plebeyo –allí radica el centro de nuestra interpretación– ya que los personajes representan figuras glamorosas, originales y, sobre todo, exitosas. Sabemos que lo plebeyo había hecho su ingreso al campo de la crónica en las primeras décadas del siglo XX como ilustran las aguafuertes de Roberto Arlt que se ocuparon de registrar el mundo cotidiano, sus personajes y su lenguaje. Aunque abordaremos esta cuestión en profundidad en los capítulos siguientes, destacamos que su obra legitimó lo popular con una perspectiva de clase desde la que describió ese sector social sin nada extraordinario, pues en las aguafuertes arltianas, se representa lo plebeyo como tal. Monsiváis y Moreno comparten la sensibilidad hacia lo popular y heredan de Roberto Arlt la marca plebeya de optar por la mezcla, lo impuro, lo inclasificable aunque ambos manifiestan una mirada distinta hacia el tema plebeyo.

*Célebres plebeyos* identifica entonces un conjunto de figuras del espectáculo que presenta la particularidad de adquirir estatus de celebridad a partir de su ingreso a la

---

25 Referimos al planteo que el sociólogo francés ha realizado, en *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, cuando sostiene: “La aversión por los estilos de vida diferentes es, sin lugar a dudas, una de las barreras más fuertes entre las clases: ahí está la homogamia para testificarlo. Y lo más intolerable para los que se creen poseedores del gusto legítimo es, por encima de todo, la sacrílega reunión de aquellos gustos que el buen gusto ordena separar. Lo que quiere decir que los juegos de artistas y estetas y sus luchas por el monopolio de la legitimidad artística son menos inocentes de lo que parecen” (1998: 54).

cultura de masas. Este fenómeno comienza a registrarse, en el campo de la crónica, cuando Carlos Monsiváis y María Moreno se ocupan de figuras que cuentan con un reconocimiento popular aunque no necesariamente con la valoración del campo cultural o artístico. Dicho de otro modo, se trata de personajes que no atraen la mirada de críticos o especialistas pero sí de públicos multitudinarios. En este sentido, planteamos que estos cronistas que miran de frente la cultura de masas, logran cartografiar escenarios urbanos que habían permanecido invisibilizados. Con ellos, el lector se sumerge en el mundo de las telenovelas y los programas televisivos que promocionan talentos; asiste a recitales multitudinarios del cantante número uno en ventas; se sumerge en el mundo del teatro de revistas y de las comedias musicales; se interioriza en el fenómeno de la publicidad, la moda y el diseño, el deporte y el boxeo.

La condición plebeya de los protagonistas proviene generalmente de una marca marginal. En algunos casos, dicha marginalidad se expresa a nivel social por la pertenencia a una clase excluida y relegada, mientras que en otros casos, ésta se manifiesta a nivel artístico por tratarse de ámbitos del espectáculo desacreditados culturalmente. Un ejemplo paradigmático del primer caso que recupera el sentido etimológico de lo plebeyo (aquello que pertenece a la plebe) lo constituye la crónica dedicada al cómico Mario Moreno conocido como Cantinflas, actor proveniente de las carpas que logra sacralizarse cuando reproduce el espectáculo popular que realizaba en el circo en la pantalla grande (interpretar al habitante que vive en la periferia de la ciudad, denominado en México como “el pelado”).<sup>26</sup> La sacralización de lo plebeyo radica, en este caso, en haber vuelto célebre al marginal mexicano. Resulta necesario señalar que Cantinflas cifra, a los ojos de Carlos Monsiváis, la construcción massmediática del paria social y, de esta manera, es ubicado más allá de su significación popular. Al escritor, le interesa la importancia que adquiere este símbolo masivo de notable repercusión cultural.

A su vez, en la era de la cultura de masas, la plebeyez es también consecuencia de jerarquías culturales y disciplinares. En ese sentido, resulta interesante observar que Monsiváis y Moreno abordan personajes considerados menores o que, al menos, no eran objeto siquiera de consideración hasta ese momento. Referimos a que del campo teatral, eligen figuras de la farándula, *vedettes* y cantantes de comedias musicales; del artístico, modistos y modelos; del ámbito musical, cantantes pop y boleros; de la televisión,

---

26 Monsiváis, Carlos (1979): “Cantinflas, el peladito adecentado”, *Su otro yo*, nº 2/3.



protagonistas de telenovelas y presentadores. Para dar un ejemplo del *corpus* referimos a *Moria Casán. Ella sola es un harem*, en la que la cronista recupera la adjetivación de “chabacano” con la que la *vedette* refiere a su espectáculo para poner en escena un enfrentamiento entre actrices y *vedettes* que es subsidiario de una disputa al interior de los géneros teatrales según la cual la revista sería un género vulgar porque lo que importa es la exhibición del cuerpo femenino en detrimento de los argumentos de la obra dramática.

María Moreno alude a la carga negativa que tuvo el hecho de ocuparse de figuras de la farándula a principios de los años ochenta al señalar que “era visto como una especie de diletantismo, un traspie del arte ‘serio’ en las tentaciones del éxito a través de las fórmulas de la farándula” (Moreno 6 de abril de 2003 s/n). Esta reflexión, realizada sobre el trabajo de la artista plástica Renata Schussheim, resulta útil para pensar las crónicas que realizaron juntas para *Siete días* –revista privilegiada de esta tesis– ya que justamente allí observamos un abordaje artístico en sesiones de fotos que duraban un par de horas y con personalidades mediáticas como Moria Casán, Lorena Paola, Martín Karadagián y Camila Perissé. María Moreno advierte que la falta de prestigio del objeto seleccionado repercutía en la valoración del trabajo de quien decidiera abordarlos. Así pone en primer plano la estigmatización que este tipo de personaje presenta cuando sostiene que su representación no podía ser considerado más que como el arte de un aficionado, dando a entender la imposibilidad de otorgarle una consagración verdadera. Moreno visibiliza el modo en que fueron leídas en su momento esas intervenciones, perspectiva que no concuerda con la que posee la escritora ni con la lectura que realizaremos a continuación. Los análisis que expondremos en esta tesis pretenden echar luz sobre el enfoque artístico que María Moreno realiza con Renata Schussheim sobre la farándula.

El aspecto que marca la plebeyez puede asociarse al mecanismo que distingue tajante y jerárquicamente lo culto de lo popular (hemos señalado antes que dichas categorías no desaparecen en la cultura de masas) aunque entendemos que los cronistas horadan esos prejuicios al ubicarse e interpretar a los protagonistas por fuera de esa tensión binaria y al hacerlo conciben a estos plebeyos cuando acceden justamente a la celebridad que en la nueva era de la masificación se lee como un éxito otorgado por la suculenta y cada vez creciente recepción masiva. La crónica de Carlos Monsiváis

dedicada al cantante mexicano Juan Gabriel es, a nuestro criterio, la que mejor ilustra dicha cuestión. Este representante de la canción romántica, conocido popularmente como “el divo de Juárez”, fue una personalidad polémica para la sociedad mexicana. Fue criticado en el aspecto artístico, por los representantes de la música clásica, quienes consideraban que sus canciones eran vulgares y además, en cuestiones de su vida personal, fue estigmatizado por homosexual. Sin embargo, con perseverancia y el apadrinamiento de Carlos Monsiváis (no podemos olvidarlo), el cantante logró captar nuevos oyentes y consagrarse como uno de los ídolos de la canción mexicana contemporánea. El cronista encuentra en él una genuina expresión de la cultura urbana masificada que supo combinar la tradición con el avance técnico para ocupar uno de los primeros puestos en el mercado discográfico.

La desvalorización o desconsideración que los personajes plebeyos han tenido por parte de escritores e intelectuales responde, en buena medida, a la conceptualización de la cultura de masas como mercantilización de la cultura. La cadena de asociaciones que puede resumirse como ídolos masivos= cultura de masas= imperialismo norteamericano le impidió a un sector de la intelectualidad y militantes de izquierda de los años setenta atender a este tipo de figuras porque supuestamente no representaban ni lo propio ni lo latinoamericano. Así lo advierte Javier García Liendo, en *El intelectual y la cultura de masas* (2017):

después de la segunda guerra mundial, se profundiza el impacto del capitalismo y la tecnología en las culturas latinoamericanas, alcanzando a las culturas indígenas más “tradicionales” como a las culturas urbanas de los sectores populares y de los intelectuales. Vista retrospectivamente, esta problemática puede ser discutida por medio del concepto de la cultura de masas. No obstante, durante la época –sobre todo entre las décadas de 1960 y 1970– este concepto no daba cuenta para los intelectuales de dicho impacto sino de manera parcial, porque la cultura de masas aparecía como lo otro de la cultura nacional o la cultura latinoamericana. (3)

García Liendo sostiene que los intelectuales interpretaban a la cultura de masas como lo otro de la cultura nacional o de la cultura latinoamericana. Adscribimos a esta interpretación aunque quisiéramos advertir que, además de ser lo otro de la cultura nacional, es la alternativa de lo político entendido en término de militancia partidaria. De esta manera, elegir a la cultura de masas como objeto de representación es también una elección, hay una toma de posición política en esa elección por parte de María

Moreno y Carlos Monsiváis. La cultura de masas y, por ende también sus expresiones, cargarán por mucho tiempo con la marca de lo foráneo e inauténtico. Esta tensión aparece representada, por dar un ejemplo, en *'Evita' Lynch*, en la que María Moreno aborda a la cantante Valeria Lynch, quien interpretó a Evita en una comedia musical de fama internacional y también en el teatro de revista. Esta idea de que se trata de un producto de exportación pensado para el consumo externo porque reproduce estereotipos nacionales se observa también en la crónica que Monsiváis le dedica a Jorge Negrete el actor mexicano que encarnó al charro cantor (crónica que recuperamos a modo de coda del *corpus*). Esta imagen del campesino, producto de la imaginaria urbana y no del registro realista, se vuelve un éxito comercial de tal envergadura que el actor no podrá despegarse más de ese personaje.

Las crónicas de Carlos Monsiváis y María Moreno socavan principios básicos de la concepción humanista de cultura, esa que se presenta como alta cultura o lo que algunos críticos denominan “cultura con mayúscula”, esa noción de cultura caracterizada por el sociólogo Jordi Busquet (2008) a partir de los siguientes rasgos: 1) es una cultura selectiva basada en el cultivo de cualidades artísticas, entendidas como “nobles” y “espirituales”. “De este modo, sólo algunas actividades –como leer o escuchar música– merecen ser reconocidas como culturales” (2008: 23); 2) es normativa y canónica porque tiene su fundamento en la tradición y “se caracteriza por un elevado grado de exigencia a la hora de juzgar las cualidades de la creación cultural” (23). En este sentido, presenta una marcada tendencia a idealizar aquellas expresiones que son los productos de la tradición cultural; 3) es una cultura asociada a la educación ya que es “... el fruto de un proceso iniciático que se alcanza a través de una larga y compleja trayectoria educativa. Por esta razón podemos relacionar el significado originario de la palabra ‘cultura’ –derivado de ‘cultivo’ (‘agricultura’)– con el cultivo de la mente y de la sensibilidad” (25); 4) Es una cultura jerarquizadora, donde las personas consideradas “cultas” son las que están en “disposición de conocer los valores y de gozar de las cualidades de las obras más importantes de la tradición cultural” (25); 5) “La cultura es frágil y vulnerable. La tradición cultural es como un tesoro heredado. Se trata de un valioso legado que hay que conservar. La alta cultura se puede perder o se puede ver terriblemente debilitada, deformada o degradada en manos de personas poco sensibles y sin escrúpulos”. (25-26). Hemos afirmado anteriormente que las crónicas sobre *célebres*

*plebeyos* socavan aspectos centrales de esta concepción jerárquica de cultura ya que Monsiváis y Moreno visibilizan, en sus escritos, aspectos que discuten o ponen en cuestión, por ejemplo, la idea de la tradición como condición *sine qua non* para que algo sea legitimado artísticamente. El sociólogo Edgar Morin es contundente al respecto:

Los cultos, o mejor cultivados, viven apoyándose en una concepción valorizadora, diferenciadora y aristocrática de la cultura. Por ello, el término cultura del siglo XX les evoca inmediatamente, no ya el mundo de la televisión, la radio, el cine, el cómics, la prensa, las vacaciones, el turismo y el ocio, sino Mondrian, Picasso, Stravinsky, Alban Berg, Musil, Proust o Joyce. (1966a [1962]: 23)

La distinción entre una cultura entendida en términos clásicos, representativa del buen gusto, lo bello y la calidad artística y otra cultura que se encuentra atravesada por la irrupción de la técnica, representativa, entre otras cuestiones, de la cantidad y la serialidad, es recuperada por Edgar Morin con la intención de visibilizar el carácter marginal que esta segunda ha tenido y sigue teniendo cuando él escribe a comienzos de los sesenta. La cita referida permite advertir tres cuestiones: que la cultura de masas es una cultura en tanto constituye un conjunto de representaciones simbólicas comunes;<sup>27</sup> que esa cultura se desarrolla en simultáneo a la superveniencia de expresiones culturales tradicionales; y, principalmente, el desprecio que despierta del mundo intelectual o lo que él denomina “*intelligentsia cultivada*” (Morin 1966a: 23) legitimados en un saber y una sensibilidad superior. En resumidas cuentas, la expresión *célebres plebeyos* en esta tesis, busca dar cuenta de la mirada de los cronistas sobre espectáculos de masas, del interés por nombres propios que resultan mayores para el público masivo y ciertamente menores para quienes todavía sostienen un concepto de cultura indisociable de la categoría de “*jerarquía artística*”. Quisiéramos destacar que no desconocemos que la elección de estos personajes estuvo condicionada por el orden de lo factual y el imperativo de actualidad característicos del periodismo en el que Carlos Monsiváis y María Moreno inscriben sus textos; sin embargo, entendemos que ello no explica completamente la predilección de los cronistas, que como hemos aclarado, se ocupan de ellos y al hacerlo ponen en cuestión la mirada naturalizada sobre los ídolos masivos.

---

27 Edgar Morin sostiene que “la cultura de masas es verdaderamente una cultura: está constituida por un cuerpo de símbolos, mitos e imágenes que se refieren a la vida práctica y a la vida imaginaria, un sistema específico de proyecciones e identificaciones” (1966a: 22). Nos interesa particularmente esta conceptualización que enfatiza la idea de la cultura de masas como un sistema de referencias específicas porque, como abordaremos en los capítulos siguientes, ello cobra una relevancia fundamental, por ejemplo, a nivel de las autofiguraciones de los cronistas.

De acuerdo a las hipótesis planteadas en el apartado anterior, fueron centrales en nuestra investigación los debates sobre la problemática de la cultura de masa que suscita enormes polémicas desde mediados del siglo XX. En primer lugar, tendremos en cuenta el estudio y relevamiento de los principales teóricos de la cultura de masas, entre los que destacamos, a Max Horkheimer y Theodor Adorno (*Dialéctica de la ilustración* 1947), Walter Benjamin (“*La obra de arte en la época de la reproductividad técnica*”), Jesús Martín-Barbero (*De los medios a las mediaciones* 1989), Renato Ortiz (“*Cultura, comunicación y masa*” 2004) y Ana María Zubieta (*Cultura popular y cultura de masas* 2000) y Javier Gracia Liendo (*El intelectual y la cultura de masas* 2017). En segundo lugar, resulta imprescindible revisar las principales líneas teóricas que han abordado como objeto de estudio lo popular por las aproximaciones e imbricaciones que éste presenta con la cultura de masas. Abordaremos, en relación con este último, las lecturas de Mijail Bajtin (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*), Peter Burke (*La cultura popular en la Europa moderna*) y Ana María Zubieta (*Cultura popular y cultura de masas*). Por último, señalamos que el recorte del tema de la investigación sobre crónicas que se publican en la sección espectáculos de revistas de actualidad, nos obliga a atender las teorizaciones que se han realizado sobre el entretenimiento, el corazón de la cultura de masas. Para revisar ello, apelamos a dos lecturas canónicas: *Dialéctica de la Ilustración* (1947) de Adorno y Horkheimer y *La sociedad del espectáculo* (1967) de Guy Debord ya que estas interpretaciones negativas de la industria cultural se encuentran en boga en el momento en que los cronistas objeto de esta tesis producen sus crónicas.

Destacamos que un aporte teórico crucial para pensar el fenómeno de la cultura de masas en América Latina resulta la obra *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987) de Jesús Martín-Barbero en tanto realiza un abordaje del fenómeno en relación con el proceso cultural latinoamericano. No sólo su objeto es la cultura de masas en países de América Latina sino además su perspectiva es latinoamericana. Allí, se cifra el aporte sustancial que esta investigación presenta ya que la mayoría de los estudios teóricos sobre la problemática como por ejemplo los referidos de Adorno y Horkheimer y de Benjamin son producidos desde perspectivas europeas o norteamericanas y pensando en objetos de dichos países. Por lo expuesto, en esta tesis

asumimos el enfoque de Jesús Martín-Barbero que además presenta una postura superadora al concebir en términos de imbricación la relación entre cultura popular y cultura de masas. El investigador colombiano no subsume la una en la otra, como sucede en muchos de los estudios tradicionales. Destacamos, a su vez, que resulta iluminadora la perspectiva crítica de Néstor García Canclini desarrollada en *Culturas híbridas* (1989) sobre la reestructuración, que tiene lugar a fines del siglo XX, del orden cultural moderno que tradicionalmente dividía entre lo culto, lo popular y lo masivo. Sin este aporte que advierte no sobre la desaparición de la división pero sí sobre la relocalización de los lugares que históricamente les fueron asignados, no habríamos podido concebir a los ídolos de masas como *célebres plebeyos*.

El otro eje principal de la investigación lo constituye la conceptualización sobre el fenómeno de la idolatría contemporánea. En esta tesis, nos focalizamos en el tratamiento de los ídolos de la cultura de masas y, por ello, ha sido imprescindible fusionar dos aportes teóricos: por un lado, la lectura *El capitalismo como religión* (1921) de Walter Benjamin, donde se postula la imbricación entre religión y sistema económico al entender que ciertos rasgos del capitalismo permiten observar que éste se comporta esencialmente como una religión. Especialmente nos interesa la proyección que el filósofo alemán Norbert Bolz (2003) realiza de dicha teoría para aplicarlo al campo de la moda al sostener que la religión capitalista se concreta, en las sociedades contemporáneas, en el culto a la mercancía. Ambas lecturas resultan fundamentales para reflexionar sobre los cultos modernos. Por otro lado, retomamos la teoría de Gilles Lipovetsky sobre las sociedades regidas por el imperio de lo efímero que nos permite considerar otro aspecto de la idolatría: ya no su relación con el mundo económico sino la temporalidad de este fenómeno moderno. El sociólogo francés hace foco en la seducción, la diversificación y también, de manera especial, en la obsolescencia del consumo contemporáneo.

Los ídolos masivos son figuras provenientes del mundo del espectáculo que despiertan lo que denominamos “cultos efímeros”. Esta expresión que empleamos para nombrar el fenómeno de las idolatrías contemporáneas, condensa la lectura benjaminiana del *capitalismo como religión* con el devenir moda de las sociedades de consumo, propuesta por Gilles Lipovetsky (1987). En relación con la noción de culto, esta tesis recupera el breve pero contundente planteo que Walter Benjamin realiza sobre

el capitalismo a principios del siglo XX al establecer una analogía entre dicho sistema económico y el Cristianismo.<sup>28</sup> El funcionamiento religioso del mismo radica principalmente en que, al tratarse de una religión de puro culto, esto es, sin dogmas, tiene lugar la primacía del culto por sobre la doctrina. Al no tener teología, la religión capitalista está orientada a lo práctico; la segunda característica, relativa a la duración, es que estamos ante un culto permanente, es decir, sin tregua y sin misericordia; el tercer rasgo es el carácter gravoso del mismo ya que esta religión no busca la expiación de la culpa sino que la engendra. Es pertinente señalar que la elección del término *Schuld* que realiza Benjamin, en alemán, además de culpa puede también significar deuda económica y, en este sentido, la palabra resulta doblemente eficaz en relación con la similitud entre el capitalismo y el Cristianismo.<sup>29</sup> En estudios recientes, el filósofo alemán Norbert Bolz retoma esta interpretación al considerarla de gran utilidad para reflexionar sobre el consumo en las sociedades contemporáneas. Si toda religión para constituirse como tal brinda a la sociedad un sistema de respuestas, el capitalismo ofrece la suya a través de la satisfacción: la religión capitalista se concreta entonces en el culto a la mercancía, sintetiza Bolz actualizando la lectura benjaminiana.<sup>30</sup> En las sociedades modernas, tiene lugar la veneración del fetiche a partir del ritual de la moda que conlleva un cambio de escenario en la religiosidad: el pasaje del templo al mercado. Actualmente, la publicidad y el marketing configuran al mercado como un escenario de encantamiento a través de productos que prometen felicidad, libertad o aventura. En la época del “politeísmo de las marcas y las modas” (Bolz 2003), Dios es reemplazado por ídolos. Esta conceptualización del culto en tanto *modus operandi* del capitalismo, focalizada en la imbricación entre lo religioso y lo económico, permite reflexionar sobre la sacralización de figuras del espectáculo como cantantes, actores de televisión o

---

28 Actualmente, los críticos no se han puesto de acuerdo sobre la fecha de redacción de “El capitalismo como religión”. Existen varias hipótesis sobre ello sin embargo la que presenta más adhesión es la que estima que el escrito tiene que haber sido producido alrededor de 1921. Esta problemática se analiza en detalle en Foffani, E. y J. A. Ennis (2016): “El capitalismo como religión. Introducción”, *Katatay*. Año X, N.º 13/14, abril de 2016. La Plata.

29 Juan Antonio Ennis y Enrique Foffani (2016) señalan, en la traducción que realizan del escrito, que “el término utilizado por Benjamin, de una importancia medular para lo esbozado en este fragmento, es *verschuldend*, donde *Schuld* puede traducirse por “culpa” y “deuda” y en realidad significa ambas cosas al mismo tiempo”. Dicho término al tener ambas acepciones refuerza el planteo de similitud estructural entre el capitalismo y el Cristianismo.

30 El culto a la mercancía supone, como especifica Bolz, que “el valor de cambio deviene en objeto de transfiguración religiosa y en el medio de una embriaguez religiosa –esta es la fundamentación desde la sociología de las religiones de un concepto clave en la obra de Benjamin: la fantasmagoría. Se refiere a un espacio del placer y de la disipación que se abre justamente allí donde el valor de uso de las mercancías se vuelve indiferente” (2003).

*vedettes* a través de expresiones auráticas en términos de moda como puede ser la exclusividad, la fama o el glamour.

El segundo término de la expresión “cultos efímeros” –inspirada en la expresión “pasiones efímeras” de Carlos Monsiváis<sup>31</sup>– remite a la temporalidad de esta idolatría moderna: el ritual de la moda, para expresarlo con Norbert Bolz, se caracteriza por la caducidad y fugacidad. Retomamos para abordar esta cuestión la lectura realizada por Gilles Lipovetsky [2012 (1987)] sobre las sociedades de consumo que, al consolidarse como tales hacia los años sesenta, se estructuran por la lógica de la moda, los principios de la seducción y lo efímero.<sup>32</sup> La moda en tanto forma específica del cambio social se caracteriza por ser un dispositivo cuya temporalidad es particularmente breve e inconstante. Este devenir moda de la sociedad, momento en que lo efímero invade el mundo de los objetos, la cultura y el pensamiento, conceptualizado como *El imperio de lo efímero* –para parafrasear el título del libro– refiere a la exaltación del presente, la valorización de la novedad y la renovación permanente como norma cultural. Se consolida así una dinámica social basada en el cambio y la inconstancia que se visibiliza de manera clara en la devoción momentánea por un ídolo o una diva propia de la cultura mediática que va expandiéndose a lo largo del siglo XX. No quisiéramos dejar de señalar que además, recuperamos el concepto *star* del sociólogo Edgar Morin (1966), actualmente convertido en un clásico, porque al reflexionar sobre la génesis de las estrellas, las diosas de las pantallas, ilumina la imbricación y retroalimentación – planteada en términos dialécticos– que se produce entre la actriz y los papeles representados.

---

31 Monsiváis utiliza la expresión “pasiones efímeras” justamente para referir al culto a las estrellas producto de la identificación que el público establece con ellas. Referimos a la crónica “Andy Warhol. Las apariencias no tienen por qué engañar”, publicada en la revista *Su otro yo*, N.º 7, vol. VI, Septiembre de 1979, que hasta el momento no ha sido compilada en formato libro. Desconocemos si ha sido editada posteriormente en otro medio periodístico ya que, al revisar el archivo personal del escritor, se puede constatar que la crónica ha sido corregida por el autor.

32 Gilles Lipovetsky toma distancia de la clásica definición que Georg Simmel brinda de la moda como sistema de distinción social ya que ello supone que se trata de un fenómeno universal transhistórico para destacar el estrecho vínculo que éste presenta con los valores de la Modernidad. El filósofo francés sostiene que la moda es “una institución excepcional, altamente problemática, una realidad sociohistórica característica de Occidente y de la propia modernidad. Desde este punto de vista, la moda no es tanto signo de ambiciones de clase como salida del mundo de la tradición; es uno de los espejos donde se ve lo que constituye nuestro destino histórico más singular: la negación del poder inmemorial del pasado tradicional, la fiebre moderna de las novedades, la celebración del presente social” (2012: 11).



## [5] Estructura de la tesis

En este apartado, sintetizaremos la estructura general de esta tesis que incluye un capítulo introductorio, cinco capítulos de carácter teórico-críticos, las conclusiones y el anexo que contiene la transcripción del *corpus* y la entrevista realizada a María Moreno que permanece inédita. El primer capítulo corresponde al estado de la cuestión de los estudios críticos sobre nuestro objeto de estudio: la crónica en la cultura de masas. En el primer apartado, relevamos las principales lecturas críticas que se han realizado sobre la crónica latinoamericana: empezamos por las crónicas de Indias, continuamos con la crónica modernista, en la que nos detenemos particularmente porque constituye la base de la configuración moderna del género. De los estudios inaugurales sobre dicho objeto, recuperamos la lectura de Julio Ramos y Susana Rotker porque resultan insoslayables debido a que aportan definiciones y perspectivas que, en esta tesis, asumimos. Para finalmente, focalizarnos en una serie de estudios críticos que abordan la crónica producida con posterioridad al modernismo, esto es, entre las primeras décadas del siglo XX hasta la actualidad. En el segundo y tercer apartado, nos abocamos a relevar el estado del campo crítico sobre los autores del *corpus*. Nos detenemos en las lecturas sobre la obra y en particular sobre la crónica de Carlos Monsiváis para visibilizar el reconocimiento que ha recibido como escritor señalando las líneas rectoras con las que ha sido trabajada su escritura. A continuación, consideramos una serie de estudios que empiezan a reflexionar sobre el rol que la sociedad de masas suscita en este autor con la intención de demostrar la ausencia de abordajes sobre la cultura de masas. Luego, nos abocamos a las investigaciones realizadas sobre la obra de María Moreno que sólo recientemente ha sido objeto de trabajos críticos. Estudiamos los reconocimientos que ha recibido como una de los máximos exponentes del género en la actualidad. Nos concentramos en los núcleos que la crítica ha relevado como sus colaboraciones para el periodismo cultural, la veta feminista de su escritura (uno de los temas más abordados), el componente autobiográfico de sus obras. Finalmente, consideramos los análisis recientes que han comenzado a considerar sus publicaciones en suplementos y revistas literarias o culturales. Finalizamos, en el estado de los estudios sobre María Moreno, demostrando que no existen trabajos sobre el *corpus* que analizamos en esta tesis.

En el segundo capítulo, *Retóricas de la distinción en la crónica latinoamericana de fines del siglo XIX y principios del XX*, trazamos un mapa del campo cultural a partir

de los hitos de la crónica producida en América Latina desde su constitución como forma moderna a fines del siglo XIX. Nuestro objetivo es destacar tres paradigmas que han organizado las producciones literarias y que se reorganizan como evidencian las crónicas de Monsiváis y Moreno. Por un lado, referimos al modernismo y su reivindicación de la aristocracia del arte; por otro lado, recuperamos el imaginario de lo célebre que ponderan particularmente las crónicas de Juan José de Soiza Reilly; y por último, abordamos la valorización de lo plebeyo que tiene lugar con la emergente prensa popular a partir de las aguafuertes de Roberto Arlt.

La crónica modernista constituye un antecedente para nuestro objeto de estudio ya que marca el comienzo en América Latina de las representaciones sobre figuras del espectáculo. En el seno del proceso de modernización, los escritores comienzan a registrar giras artísticas de destacadas personalidades de la ópera y el teatro. Éstas ponen de manifiesto lo que Andreas Huyssen (2006) denomina el “discurso de la gran división”, un discurso que insiste en la distinción categórica entre lo sublime y lo vulgar, lo tradicional y lo moderno. Recuperamos la constitución del tópico de la diva en las crónicas que Rubén Darío le dedica a Sarah Bernhardt (*Teatros. Prosa desconocida sobre Sarah Bernhardt* 1993) y Manuel Gutiérrez Nájera a Adelina Patti (*Crónicas y artículos sobre teatro (1890-1892)* 1990) para reflexionar sobre la construcción del divismo como retórica de lo sublime, acorde a los ideales estéticos modernistas, donde la hegemonía de la estrella desplaza a un segundo plano a la obra interpretada.

A su vez, abordamos las crónicas que Enrique Gómez Carrillo le dedica a destacadas personalidades femeninas como una instancia de transición hacia el fenómeno de la celebridad. De esa manera, empezamos a indagar otro paradigma que responde a la ideología de la distinción aunque con sus diferencias. Nos referimos a la representación de las celebridades que realiza, entre otros, Juan José de Soiza Reilly con su sostenida participación en *Caras y Caretas* a fines del siglo XIX y principios del XX. Este escritor se autofigura como el periodista de las celebridades y, de esta manera, evidencia la consolidación de una retórica de la fama. La diferencia más notoria con el divismo radica en la ampliación del repertorio de las figuras susceptibles de ingresar bajo la categoría de celebridad. Señalamos que la noción de celebridad –fundamental

para nuestra tesis– implica personalidades que adquieren renombre a partir de poseer un determinado talento.

Por último, nos detenemos en el paradigma de la plebeyez que estudiamos en las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt (*Las muchachas de Buenos Aires*) a mediados de los años treinta. Dicha producción cifra la consolidación de lo plebeyo como objeto de la crónica y, en este sentido, marca un quiebre con el aristocrático paradigma modernista ya sea bajo el modelo del divismo o de la celebridad. En el marco de la prensa popular, el escritor argentino aborda personajes anónimos que se definen por el tipo de trabajo que realizan (las empleadas, las curanderas, etc.). La reivindicación de lo plebeyo no sólo tiene lugar a partir de la representación de las clases bajas porteñas sino también por la incorporación de un lenguaje vulgar. Destacamos que lo plebeyo hace su ingreso así al campo de la crónica como expresión vulgar, símbolo de lo deslegitimado socialmente, de la impureza.

En el tercer capítulo de carácter teórico, *Crónica, modernidad y cultura de masas: la hibridez constitutiva del género*, nos situamos en la etapa de modernización socio-económica de la segunda mitad del siglo XX para advertir el auge de la cultura de masas y visibilizar la inflexión de la crónica latinoamericana a partir del rol protagónico que adquieren los medios masivos. Para ello, revisamos perspectivas teóricas sobre el concepto “cultura de masas” y establecemos similitudes y diferencias con la “cultura popular”. Asumimos el enfoque de Jesús Martín-Barbero (1987) para concebir en términos de imbricación la relación entre ambos conceptos, cultura popular y cultura de masas, y, de esta manera, no subsumir la una en la otra. A su vez, relevamos dos abordajes teóricos que han surgido en torno al entretenimiento –la clásica lectura de Adorno y Horkheimer (*Dialéctica de la Ilustración* 1947) así como *La sociedad del espectáculo* (1967) de Guy Debord–, que cobraron difusión hacia los mediados de los sesenta y principios de los setenta.

Por otro lado, iluminamos el lugar preponderante que la publicidad en tanto discursividad cobra en la modernización periodística de mediados del siglo XX para abordar uno de los elementos claves de la inflexión que produce nuestro *corpus*. Si en el marco del proceso de autonomización finisecular, la tensión se cifraba entre hacer literatura e informar (Ramos 1989); a mediados de los setenta, se reformula a partir de las posibilidades que brinda el carácter publicitario de la cultura de masas. A su vez,

destacamos que esta producción, concebida programáticamente en torno al espectáculo, evidencia la clausura del bloque 60/70 (Gilman 2012), entre otras cuestiones, por la intervención en un espacio de circulación de sus crónicas alternativo al de las revistas político-culturales. Señalamos que si bien los cronistas intervienen en las denominadas páginas de sociales (espacio periodístico dedicado a la difusión de personalidades famosas) su producción se inscribe dentro de la crónica, entre otras cuestiones, porque el tratamiento estético del lenguaje evidencia la priorización del aspecto literario de la escritura. Finalmente, analizamos la interpelación que la cultura de masas provoca en las autofiguraciones de los cronistas. Nos detenemos en el lugar preponderante que adquieren las referencias a la industria cultural en sus trayectos formativos.

En el cuarto capítulo, *Carlos Monsiváis. La crónica en la ciudad (i)letrada de los ídolos*, nos abocamos al análisis de sus crónicas sobre íconos de la cultura de masas para él. *La revista joven y Su otro yo*. El recorte asumido nos obliga a desplazarnos de la fecha clásica que esta obra ha recibido por parte de la crítica literaria (Mudrovic 1998, Egan 2004, Bencomo 2002) que gira en torno a los sucesos del 68 mexicano para situarnos en torno a 1973, ese año en que, a juicio del cronista, lo masivo se torna en una manifestación impostergable. Estudiamos la temprana autofiguración del cronista, enunciada como la pretensión de lograr una síntesis entre Albert Camus y Ringo Starr, representación que prefigura la producción bajo estudio, entre otras cuestiones, por la intención de convertirse en un intelectual masivo, la alternancia constante de roles asumidos por el cronista, el tratamiento desacralizador del protagonista y el tono antisolemne.

Nos focalizamos en una serie de crónicas sobre figuras como Elvira Ríos, Mae West, Juan Gabriel, Irma Serrano y Cantinflas, entre otros, que configuran un programa de escritura dedicado a narrar una sociedad que se ha vuelto espectacular, para decirlo con Guy Debord. Allí, analizamos la incorporación del archivo de la cultura de masas a través de la apropiación del bolero, la canción romántica, obras del teatro de revista y mitos cinematográficos que el autor combina con referencias eruditas provocando la renovación de la crónica. Planteamos tres ejes de reflexión que organizan y atraviesan el capítulo: 1) la relación entre escritura y escándalo que deviene, a su vez, una tensión entre literatura y periodismo, entre crónica y página de sociales. 2) el vínculo problemático entre el éxito y la tragedia en el relato de personalidades del mundo del

espectáculo, de vidas públicas que están en la boca de todos. 3) la construcción y deconstrucción de la idolatría sea ésta musical, cinematográfica o teatral, la interpretación del personaje y la explicación del éxito.

En el quinto capítulo, *María Moreno. La crónica en la café society (arte, farándula y estatus)*, dedicado al análisis crítico de las crónicas publicadas en revistas de actualidad, atendemos especialmente a la problemática de lo que dimos en llamar “comienzo borrado”. Reconstruimos dicha producción porque se encuentran allí una serie de operaciones estilísticas que constituyen y devienen en su marca. Íntimamente vinculado con ello, estudiamos la aparición del seudónimo María Moreno en sus colaboraciones para semanarios masivos y no vinculado al periodismo sobre género, como sostiene la bibliografía crítica. A su vez, analizamos la negociación que lleva adelante la cronista con lógicas propias del campo de la farándula al colaborar en la sección dedicada al mundo del espectáculo y la moda. Y consideramos el uso del grabador, siguiendo a Puig y a Walsh, como un elemento ficcionalizador del que Moreno se vale para escribir sus crónicas sobre personalidades.

En este capítulo, estudiamos la representación que María Moreno, acompañada en la mayoría de los casos por la artista plástica Renata Schussheim, realiza de íconos de la cultura argentina de los setenta. Se detiene así en Horacio Bustos, Moria Casán, Leonor Benedetto, Valeria Lynch y Paco Jamandreu, entre otros. Una de las cuestiones que analizamos es la construcción de retratos irónicos que ponen en el centro de la escena las paradojas del protagonista. Otra, es la búsqueda de una escritura capaz de luchar contra la prepotencia del referente (mandato cultural del grupo Literal mediante) que en su caso presenta la particularidad de estar masificado. De esta manera, atendemos a una crónica que pone el registro de la voz así como de la imagen del entrevistado al servicio de su propio relato. Consideramos la construcción de una voz propia que Moreno encuentra en la combinación de los más variados referentes, si bien priorizamos aquellos provenientes de la industria cultural por el lugar que adquieren, también observamos referencias literarias, artísticas y políticas.

# **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

## **Crónica de Indias, crónica modernista y crónica contemporánea**

El término crónica refiere, en el campo de la crítica literaria, a dos objetos de estudio distintos: por un lado, la crónica de Indias que nombra un conjunto de documentos escritos durante el proceso de conquista y colonización de América y, por otro, la crónica modernista, una escritura breve de actualidad que se produce en los diarios entre fines del siglo XIX y principios del XX. Ambos objetos comienzan a ser estudiados simultáneamente en los años ochenta del siglo XX; sin embargo, las relaciones entre ellos fueron concebidas de diferentes maneras. En este apartado, repasamos lecturas canónicas realizadas sobre cada uno, iluminando lazos con los autores del *corpus* y, posteriormente, nos detenemos en los estudios que la crítica literaria ha producido sobre las crónicas escritas durante el siglo XX y principios del XXI.

Un texto crítico insoslayable para el estudio de las crónicas de Indias que resulta ordenador del campo es “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista” (1982) de Walter Mignolo, publicado en *Del neoclasicismo al modernismo. Historia de la literatura hispanoamericana* (Madrid, Cátedra), tomo I, coordinado por Luis Íñigo Madrigal. Este artículo, con un claro objetivo clasificatorio, construye un mapa que permite dimensionar y esclarecer la narrativa producida en la época llamada Colonia Española. Al centrar la mirada en las formaciones textuales y tipos discursivos, Mignolo divide las producciones en tres categorías: “Cartas relatorias”, “Relaciones” y “Crónicas”, referidas al descubrimiento, la conquista y la colonización de América. El período estudiado comienza con las producciones de Cristóbal Colón, Américo Vesputio y Hernán Cortés, basadas en la forma del diario y la carta, que tenían por objetivo dar cuenta de las batallas ganadas y los territorios conquistados. El crítico sintetiza que este tipo denominado “Cartas relatorias” son

resultados de un deber y de una obsesión, son los textos originales que definen, aunque equivocadamente, el referente (Indias) de la familia discursiva en su posición geográfica; además, inician el discurso sobre lo “natural” y lo “moral”, que continuará en las historias posteriores: por otra parte, sus cartas y diarios son los informes de una empresa política y comercial y el testimonio de una imagería y del sujeto a cargo de tal empresa. (63)

Esta caracterización de una de las formas que asume la crónica de Indias permite comprender que, entre otras cuestiones, se trata de escrituras por encargo de la Corona.

La historización de Mignolo continúa con las denominadas “Relaciones de la conquista y la colonización”, que se caracterizan tanto por sus rasgos pragmáticos como organizativos. La singularidad de este tipo discursivo es que son producto de la respuesta a un cuestionario oficial, confeccionado por el Consejo de Indias y, en este sentido, también observamos el encargo. Puede deducirse entonces que no suponen la observación libre de quien escribe sino la respuesta a una serie de interrogantes de los que se debía dar cuenta. Al analizar *Relación general de las poblaciones españolas del Perú hechas por el licenciado Salazar de Villasante y Relación de la ciudad de Guamanga y sus términos. Año de 1586*, Mignolo concluye que, en el caso de las relaciones, el informe o la recopilación de noticias sobre Indias lo realizaba un hombre de letras.

Por último –y es aquí donde nos interesa detenernos–, estudia las denominadas “crónicas”, definidas principalmente a partir de su imbricación con el discurso historiográfico. Vínculo constitutivo que detecta, entre otras cuestiones, en la utilización indistinta de los términos *scriptor* y *coronista* para referir a quien escribía. Se trata entonces de un “informe del pasado o (...) anotación de los acontecimientos del presente, fuertemente estructurados por la secuencia temporal” (75), que responde al modelo de la historiografía como formación discursiva. Una de las diferencias más notables entre las crónicas y las Cartas Relatorias o Relaciones estriba en que éstas últimas estaban motivadas exclusivamente por la obligación de informar lo que sucedía en las colonias, mientras que las crónicas aceptan su fin historiográfico.

A partir de una serie de casos representativos, Walter Mignolo historiza el *corpus* historiográfico que repasamos a continuación: la *Historia General y Natural de las Indias* de Fernández de Oviedo, crónica donde se acentúa el valor de la experiencia en la escritura de la historia, especialmente, en relación con el momento y la significación del descubrimiento de las nuevas tierras en detrimento de los lapidarios o bestiarios medievales (79). La *Historia General de las Indias* de Francisco de Gómara, donde observa especial énfasis en el hombre de letras que relata la historia, quien rescata los hechos del olvido, organización que posteriormente se consolidará como biografía. La puesta en valor se realiza sobre quien tiene la facultad de contar la historia antes que en poseer la experiencia directa. Además, Gómara manifiesta una reflexión singular sobre



la lengua en que debía escribirse la historia así como de la organización del discurso y de los criterios de verdad.

Por su parte, *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo presenta la particularidad de conjugar la experiencia personal con la literatura popular (refranero, romancero y libros de caballería) produciendo un tipo de relato cautivador. Su lugar en la historiografía indiana está dado en tanto se trata de una historia escrita por un soldado y no por un capitán (que se postula como persona digna de narrar una historia). También se singulariza por el arte de contar que lo destacaría de otros informes semejantes (83). *Historia de las Indias y Apologética* de Bartolomé de Las Casas se singularizan dentro de este *corpus* por la mixtura que producen entre la estructura narrativa cronológica y la argumentativa con fines persuasivos. Otro cronista que también apela a la estructura argumentativa aunque con el objetivo expresado de buscar la verdad, es el padre José de Acosta en *Historia Natural y Moral de las Indias*. Asimismo Mignolo señala que la obra del Inca Garcilaso de la Vega marca un quiebre en la formación discursiva referida hasta aquí. Los *Comentarios Reales* son, aunque el Inca no lo enuncie así, un verdadero libro de historia, afirma el crítico, ya que apela a la veracidad del discurso historiográfico en oposición a las fábulas o ficciones así como a la necesidad de que esta narración supuestamente verdadera cumpla con los requisitos de estar bien articulada. Hacia finales del siglo XVII, *La Histórica Relación del Reino de Chile* de Alonso de Ovalle e *Historia General del Nuevo Reino de Granada* de Piedrahita representan la consolidación de esta tradición discursiva. Finalmente, este ciclo de la crónica indiana culmina con *Historia del Nuevo Mundo* de Muñoz en respuesta a los nuevos tipos discursivos requeridos por el nacimiento de las nuevas naciones.

A partir de esta lectura cronológica del archivo narrativo hispanoamericano, Mignolo caracteriza a la crónica como una forma discursiva que surge en el contexto colonial y se encuentra marcada, en un primer momento, por la función testimonial que, a través del tiempo, toma conciencia de su carácter discursivo y se consolida bajo el modelo historiográfico. Por ello, el crítico considera que en ella se encuentran en germen la memoria, la autobiografía y el relato de viaje, entre otros.

Nos detenemos en otro estudio crítico sobre la crónica de Indias que sin objetivos clasificatorios realiza lo que podríamos llamar un estudio de caso. “Humanismo,

retórica y las crónicas de la conquista” (1984) de Roberto González Echevarría es un trabajo producto de su participación en el Coloquio *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, realizado en 1979 en la Universidad de Yale, que contó con la presencia de destacados investigadores como Mercedes López-Baralt, Enrique Pupo-Walker, Emir Rodríguez Monegal, Irlemar Chiampi y Alejo Carpentier, entre otros. Señalamos que dichas intervenciones consideran desde la narrativa colonial hasta la novela cubana de la revolución. Este dato permite reponer el contexto de producción en el que González Echevarría produce su lectura: un debate sobre la relación entre la historia y la ficción en el campo narrativo latinoamericano que lo lleva a reflexionar sobre cómo deberían interpretarse y estudiarse las crónicas coloniales.

González Echevarría desnuda uno de los núcleos duros de las crónicas de Indias: la ubicación fronteriza entre una discursividad histórica y una discursividad literaria, que obviamente se sintetizan así desde nuestra actualidad ya que no existían dichas disciplinas en aquella época. El crítico discute particularmente con quienes entienden a la crónica de Indias como una producción novelesca porque entiende que los ha llevado, por ejemplo, a relevar si hay personajes perdiendo de vista las mediaciones institucionales que la época imponía a los cronistas. Consciente de ellas, advierte la necesidad de observar en cada caso (ya que la variedad formal incluye la relación, la historia, la carta, el memorial, el comentario y la visitación), qué sistema de creencias deja ver el texto y cómo dialoga con los modelos retóricos.

Motivado por la pregunta sobre el estatuto narrativo de aquellos textos, González Echevarría se ocupa de visibilizar la íntima relación que crónicas de Indias como *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo presentan con el discurso de la historia. El crítico observa que más que poner el énfasis en la acción de narrar es necesario poner la lupa en las posibilidades de expresión que la época ofrecía. Esto lo conduce a detenerse en el modelo humanista historiográfico que constituía el horizonte de los cronistas. En resumidas cuentas, dicho modelo suponía: una concepción providencialista de la historia, elocuencia y buen tono, importancia a la moral cortesana y el estilo de una prosa elegante. Sin detenernos en los puntos de contacto y las diferencias en el caso de la obra de Bernal Díaz, el estudio advierte que, lejos de la concepción de escritura moderna, las crónicas de Indias constituyen escrituras regidas por estructurados modelos retóricos. González Echevarría sostiene

que si bien puede valorarse el trabajo artístico de algún fragmento, debe considerarse la integridad de la obra. Su posicionamiento, aunque no esté explícito, resulta claro: puede que los escritores contemporáneos encuentren un antecedente en las crónicas de Indias pero, en todo caso, el movimiento se produce desde la actualidad hacia el pasado ya que si revisamos las fuentes, concluye González Echevarría, no observaremos que ellas hayan tenido alguna investidura literaria.

Después de considerar estos estudios capitales sobre las crónicas, nos sentimos eximidos de considerar otros estudios particulares. Sintetizamos: el trabajo de Walter Mignolo tipifica textualidades construyendo un mapa de las producciones; el de González Echevarría visibiliza uno de los rasgos definitorios de aquellas crónicas. Nos hemos detenidos sobre las crónicas de Indias porque constituyen un antecedente ineludible para Carlos Monsiváis y María Moreno. La cronista argentina recupera como origen del género aquel momento al sostener que

los primeros cronistas de los que quedan huellas letradas fueron los que llegaron al Nuevo Mundo. Entonces, la crónica nace entre nosotros indefectiblemente enlazada al descubrimiento de lo desconocido (otras geografías, otros hombres llamados “salvajes”) y a la necesidad de dominarlo no sólo a través de las armas sino del lenguaje. La crónica no viene con la conquista, es también la conquista. (7 de agosto de 2005 s/n)

Además de situar el origen del género en la literatura colonial, Moreno rescata de aquella narrativa el afán y el deseo de ir hacia lo desconocido. Por su parte, Monsiváis también realiza el mismo gesto al abrir *A ustedes les consta* (2006 [1980]), su antología de crónicas mexicanas con las crónicas de Indias, aunque rescata otro aspecto: “un rasgo de la crónica virreinal prosigue en el siglo XIX: la conversión en proezas de los hechos comunes y la adjudicación de perfiles legendarios a lo recién acontecido” (16). Al recuperar las crónicas de Indias, ambos se asumen herederos de uno de los géneros de mayor tradición en el continente. Es una manera, además, de crear un origen para su escritura íntimamente ligado a lo americano ya que se trata de los primeros relatos contruidos sobre nuestro continente. Si consideramos las razones esbozadas por cada uno, observaremos que Moreno recupera el afán de conocimiento hacia lo desconocido, una posibilidad de aproximarse a lo nuevo que, en sus crónicas, podemos pensar como el deseo de escribir sobre el otro/ lo otro. Sin embargo, focalizándose en ese aspecto, la escritora esquivo notables diferencias formales que pueden advertirse entre aquellos textos y sus propias crónicas que, como argumentaremos a continuación, abrevan de

manera clara en las crónicas modernistas antes que en aquel *corpus* colonial.<sup>33</sup> Monsiváis pondera otro aspecto interesante: el poder del discurso para revestir de valor acontecimientos del presente. Este aspecto que en lugar de destacar el vínculo con la historia, piensa la relación con el presente, resulta interesante justamente para pensar los puntos de contacto con la crónica posterior: Monsiváis concibe la crónica colonial como los primeros relatos sobre el presente. En el estudio introductorio del libro *A ustedes les consta*, el escritor mexicano define a la crónica como la posibilidad de hacer literatura en un medio que prescinde de ella (el periódico). Advertimos allí que, si bien recupera la tradición colonial del género, cuando la define, lo hace desde una perspectiva moderna en tanto escritura estilizada que se produce en la prensa y, de esa manera, la incluye en la tradición modernista.

Como explicitamos al comienzo de este capítulo, la crónica modernista constituye otro antecedente insoslayable de la crónica producida en el siglo XX en América Latina. En 1983, Aníbal González inaugura ese campo de estudio con la publicación del libro *La crónica modernista hispanoamericana* (Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas). Allí, realiza un análisis sistemático de la misma desde un enfoque comparativo que considera a José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Julián del Casal, como los iniciadores del género en Latinoamérica, luego se detiene en Rubén Darío hasta llegar a lo que considera el cierre del ciclo con José Enrique Rodó y Enrique Gómez Carrillo. Aníbal González es el primero en advertir la necesidad de abordar la crónica en relación con el canon establecido del Modernismo, esto es, la poesía, el cuento, el ensayo y la novela, para visualizar el modo en que los escritores concibieron y organizaron sus creaciones literarias y, al mismo tiempo, el primero en atender al contexto periodístico en el que este género fue producido.

A partir de la pregunta por la modernidad del Modernismo que guía la investigación, detecta uno de los nudos problemáticos más productivos sobre la

---

33 Advertimos que Moreno no desconoce las diferencias en las que estamos pensando y que a nuestro entender dificultan considerar vínculos entre las crónicas de Indias y las contemporáneas. Sostenemos que es consciente de las diferencias aunque no las concibe como tales porque, en “Escritores crónicos”, las caracteriza de la siguiente manera: “Al principio, las crónicas no tienen público, son necesidades literarias para transmitir a las próximas generaciones, autofiguras de una experiencia que se juzga inédita, ofrendas a la autoridad. (Esta versión es de Carlos Monsiváis.) Como los Diarios de Colón o la carta de Isabel de Guevara –acompañante de Don Pedro de Mendoza– a la Princesa Gobernadora, crónica involuntaria donde el ruego de una remuneración económica es a la vez inventario y relato cotidiano” (7 de agosto de 2005 s/n).

concepción de la escritura modernista: la relación problemática de amor/odio que los escritores finiseculares tuvieron con una de las instituciones discursivas más importantes del siglo XIX, la filología, se debe a que ésta

se presenta como un obstáculo en el camino de la literatura hacia su autoafirmación, hacia su consolidación como discurso autónomo; pero, a la vez, aparece como el único medio a través del cual la literatura puede alcanzar esa deseada cimentación ontológica: sin dejar de ser un obstáculo, la filología se vuelve modelo, objeto de imitación por parte de la literatura. (25)

La escritura modernista, como observa Aníbal González, se constituye como tal a partir de una serie de metáforas producto de dicho binomio: el taller como lugar de trabajo del escritor frente al laboratorio del filólogo. Leer la crónica a la luz de este discurso disciplinar le permite comprender que la modernidad no radicaría en el afán crítico, como sostiene Octavio Paz, ni en el intento de constituirse como representación de un doble sistema de producción moderno, según postula Noé Jitrik, sino en la tematización de la problemática filosófica de la temporalidad.

En este influyente estudio, Aníbal González traza la genealogía del género crónica que se remonta al artículo de costumbres inglés, francés y español y que se ramifica hasta *Las tradiciones peruanas* de Ricardo Palma y la *chronique* parisina, que plantea como las primeras crónicas conocidas. “El tránsito desde una simple columna narrativa de boletines o 'chismes' sin hilación narrativa a la crónica, supuso el advenimiento de un sujeto, de un 'yo' ordenador, de un autor” (73). A partir de esta historización, González ubica a la crónica en el campo del periodismo y la define como “un reportaje, es decir, un escrito que narra el presente en función del devenir. Más aún, la crónica se ocupa de eventos, de sucesos que quiebran la rutina del acontecer cotidiano. Género periodístico a fin de cuentas, la crónica comunica noticias, es decir, novedades” (73). De este modo, al analizar la obra de Manuel Gutiérrez Nájera señala que la crónica modernista en general se vuelve más literaria que informativa.

Después del recorrido histórico realizado por las obras de los principales representantes del Modernismo, que permite valorizar el género, Aníbal González arriba a la conclusión de que la crónica hispanoamericana, concebida por los propios autores como secundaria<sup>34</sup>, cumple una función decisiva al convertirse en un vehículo de

---

34 Si atendemos al vínculo literatura/periodismo, Aníbal González señala que los escritores modernistas en general tuvieron una percepción negativa del trabajo en el periódico que puede observarse en reiteradas quejas que aparecen representadas en los mismos textos. A excepción de José Martí y José

intercambio y comunicación literaria: circulan en ella ideas, obras y autores latinoamericanos y europeos. De esta manera, se convierte, para decirlo con palabras de Susana Zanetti, en un polo de religación (1994) capaz de generar lazos entre los propios escritores así como también entre el público y las obras. Destacamos que el estudio crítico de Aníbal González no se limita a analizar la función de la crónica a fines del siglo XIX sino que, como puede observarse en el último capítulo titulado “Ecos de la crónica modernista”, establece relaciones con otros géneros como la novela (específicamente aborda *De sobremesa* de José Asunción Silva y *El embrujo de Sevilla* de Carlos Reyles) y proyecta vínculos con la narrativa posterior de autores como Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier y José Lezama Lima.

Además de esta investigación pionera, resultan insoslayables para el estudio de la crónica modernista las lecturas realizadas contemporáneamente por Julio Ramos y Susana Rotker hacia finales de la década del ochenta. Nos referimos a *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (México: Fondo de Cultura económica, 1989) de Julio Ramos y *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí* (La Habana: Casa de las Américas, 1992) de Susana Rotker<sup>35</sup>, lecturas que enfatizan el aspecto literario del género más que el periodístico por contrapunto con lo visto en el caso de González. Estas tres obras que sientan las bases de la tradición crítica de la crónica se inscriben en el proyecto intelectual de los años setenta, liderado entre otros por Ángel Rama, que bregaba por la búsqueda de la especificidad latinoamericana. La reivindicación de la crónica como texto híbrido que surge de las investigaciones de González, Ramos y Rotker, como sostiene María José Sabo en “Relecturas críticas de la crónica y construcción de la especificidad latinoamericana” (2014), se encuentra inscrita en un contexto de reivindicación de lo híbrido y lo menor así como de la afirmación de la impureza latinoamericana.

---

Enrique Rodó para quienes “el oficio de cronista pudo haberles parecido un 'buen' infinito literario, en el cual la crónica representaba un capítulo o un segmento de una gran historia que la Humanidad, sin saberlo, iba escribiendo” (219).

35 Si bien *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí* (La Habana: Casa de las Américas) se publica en 1992, señalamos que fue escrito en 1989 aunque con posterioridad a la publicación de *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, obra con la que dialoga constantemente. En 2005, se publica *La invención de la crónica* (México: Fondo de Cultura Económica, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano), libro póstumo que Tomás Eloy Martínez edita sobre la base de *Fundación de una escritura* y los apuntes de un taller que dictaron juntos en 1996 en la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano. En esta edición, se agrega un apartado titulado “Reconocimiento”, donde la autora hace un repaso por los avatares de la investigación y precisa que comenzó en 1983 en la Universidad de Maryland durante un curso que dictó la prof. Graciela Nemes y, a su vez, explicita sus intercambios con Julio Ramos.

*Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (México: Fondo de Cultura económica, 1989), producto de la investigación doctoral de Julio Ramos se ha convertido en un texto crítico de referencia no sólo para el estudio de la crónica sino de la literatura latinoamericana en general por la interpretación que realiza de la modernidad latinoamericana como 'modernidad desigual', que supone entender que la literatura finisecular manifiesta un afán modernizador con miras a la autonomización a pesar de encontrar un sinnúmero de dificultades que imposibilitan su institucionalización, derivadas del incipiente desarrollo capitalista. A fines del siglo XIX, América Latina no contaba con instituciones que pudiesen legitimar la autonomía literaria ni con una industria editorial que definiera un importante público lector.

Julio Ramos, inscripto en la perspectiva teórica inaugurada por Ángel Rama y motivado por la construcción de un discurso crítico que dé cuenta de la dinámica cultural latinoamericana, el investigador puertorriqueño define a la crónica como género menor que, por no haber estado canonizada, “posibilita el procesamiento de zonas de la cotidianidad capitalista que en aquella época de intensa modernización rebosaban el horizonte temático de las formas canónicas y codificadas” (112). Desde esta perspectiva, la crónica, producto de la fragmentación moderna, surge como tal enraizada en las ciudades capitales que se encontraban en proceso de modernización. Resulta interesante la operación crítica que la nombra como forma menor (que no es novela, poesía ni ensayo) aunque por esa condición está habilitada a ocuparse de nuevos temas. Es la forma que les posibilita a los modernistas convertirse en pintores de la vida moderna, para decirlo con Charles Baudelaire, al ocuparse de lo circunstancial, lo transitorio, lo fugitivo, la moda (2013 [1863]). El estudio de Aníbal González ya refería al lugar marginal que la crónica había tenido; sin embargo, destacamos que Julio Ramos enfatiza, en su lectura, la desjerarquización de las formas y los géneros al destacar e interpretar que al tratarse de una forma nueva pudo abrir nuevos temas para la literatura.

Un aporte capital de *Desencuentros de la modernidad en América Latina* radica en el modo en que el crítico interpreta la hibridez, como rasgo que significó para la crónica la sistemática exclusión del canon, al invertir los términos de conceptualizaciones de la literatura pura de Pedro Henríquez Ureña en *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica* (1945). Ramos otorga un valor positivo a la

heterogeneidad literaria de formas como la crónica. Y en el apartado “Límites de la autonomía: periodismo y literatura”, inserta dicha problemática en el contexto histórico y cultural de origen: la heterogeneidad del sujeto literario latinoamericano en función de la modernización desigual del continente. Allí, Ramos identifica el conflicto de sujetos y autoridades discursivas que resulta constitutivo de la forma crónica. Es relevante, al respecto, la siguiente aclaración:

Esa heterogeneidad –aún en el periodismo finisecular– no debe confundirse con una *heteronomía* discursiva. Lo significativo de la crónica modernista es que si bien manifiesta la dependencia literaria del periódico, constituye, más que una 'hibridez' desjerarquizada, un campo en lucha entre diferentes sujetos o autoridades, entre los cuales es enfática –a veces más enfática que en la poesía misma– la tendencia estetizante de la voluntad autonómica. (91, las cursivas son del original)

La hibridez es interpretada como consecuencia de la función que la literatura ocupa al interior del periódico a fines del siglo XIX durante la emergencia de la prensa comercial como la conocemos actualmente. Se trata entonces de pujas discursivas entre campos en formación y no de una simple mezcla. En esta perspectiva, Julio Ramos plantea una tensión fundante a la que se habrían enfrentado los cronistas modernistas, entre hacer literatura e informar:

En la crónica el literato debía *informar*, en el interior de un campo de competencias discursivas en el que informar constituía ya un ejercicio diferenciado y antagónico de la literatura. Es decir: aunque ni el telégrafo ni el repórter silenciaron la emergente literatura, es innegable que la información, entre los cronistas, constituía una actividad *otra* de la práctica literaria. (109, las cursivas son del original)

Los modernistas ganan un lugar en el periódico al contener a ambos, al discurso informativo y al literario y ello se manifiesta formalmente en la heterogeneidad discursiva. El afán estetizador de los textos cifra el gesto antinformativo de la crónica (132) y subvierte las normas de la referencialidad periodística. La función que los escritores cumplieron a través de las crónicas, por ejemplo, fue convertirse en un “guía en el cada vez más refinado y complejo mercado del lujo” (113) como observa Ramos en el caso de Darío y Gómez Carrillo. Esta interpretación nos ha permitido visibilizar, como desarrollaremos más adelante, que las crónicas sobre ídolos de masas cifran una inflexión de aquella tensión finisecular propia de un campo literario en vías de modernización, que a mediados del siglo XX, en el seno de sociedades de consumo y de los semanarios masivos, se reconfigura a partir de las oportunidades que ofrece un



trabajo periodístico focalizado en las estrellas del espectáculo: ya no se trata de hacer literatura e informar sino de hacer literatura y/o promocionar estrellas.

Otro trabajo canónico sobre la crónica lo constituye *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí* (La Habana: Casa de las Américas, 1992), donde Susana Rotker estudia el rol protagónico que la obra cronística del cubano tuvo en la redefinición de la escritura periodística y literaria en América Latina. Observa que es en el periodismo donde surgen los “primeros textos verdaderamente propios” (9) del continente. En 1989, cuando escribe “Resumen”, el prólogo al libro, la crítica venezolana señala la ausencia de estudios e investigaciones sobre este prolífico objeto difícil de catalogar e identifica el principal problema que éste presenta: la crónica no puede ser pensada a partir de las “convenciones sobre el 'arte alto' o 'puro’” (9) que supone la oposición en relación con el arte bajo o arte de masas. Esta es la barrera conceptual que, primero, Aníbal González y, luego, Julio Ramos y Susana Rotker logran derribar. Este paradigma crítico de corte culturalista que afirma sus lecturas en la especificidad latinoamericana permite grandes avances epistemológicos en el campo de los estudios literarios latinoamericanos. Nos referimos al pasaje de la lectura que, hacia los años cuarenta, realizan Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, los denominados fundadores de la crítica latinoamericana, a las interpretaciones que tienen lugar hacia los años setenta con los influyentes estudios que Ángel Rama realiza del Modernismo y Rubén Darío del cual son herederos las lecturas recuperadas en este estado de la cuestión. María José Sabo sintetiza esta relectura de la siguiente manera:

La generación crítica de la década del sesenta y del setenta rearma su proyecto a contrapelo de este legado [Reyes y Henríquez Ureña], al cual no sólo no desconocieron sino que además, como en el caso de Ángel Rama en su ensayo *La ciudad letrada* (1984), incorporaron críticamente para teorizar a partir de él. (2014: 121)

Con la crónica modernista, afirma Susana Rotker, surge un género literario nuevo en América Latina que se define como “punto de inflexión entre el periodismo y la literatura” (253). Género nuevo y mixto, dos particularidades imbricadas sobre las que vuelve en los distintos capítulos del libro: la crónica se convierte en un género, en tanto se trata de un método de conceptualización de la realidad, que es nuevo frente a los géneros tradicionales de la novela, el ensayo y la poesía y cuya particularidad radica en ser una forma híbrida en oposición a las denominadas “formas puras”, aquellas específicamente literarias. En este sentido, Susana Rotker señala que, a diferencia de la

poesía modernista que por sus referencias resulta evidente que se trata de una escritura producida para una elite, las crónicas abren “una brecha clave en el esquema de producción y recepción, una ruptura con lo que parecía destinado al placer y al lujo exclusivamente” (77). Esta escritura publicada en diarios para el gran público tan literaria como la poesía flexibiliza la interacción de los mensajes y modifica los estereotipos perceptivos. Allí, se refiere a lo que José Martí concibió como la democratización de la escritura.

Rotker caracteriza a la crónica a partir de tres rasgos principales: el primero es la selección de los temas de la actualidad, es decir, no inventa los temas relatados; el segundo, es que se trata de una escritura publicada en periódicos (este no es un dato menor para reflexionar sobre las denominadas literatura de “no ficción” como por ejemplo *Los suicidas del fin del mundo. Crónica de un pueblo patagónico* (2006 [2005]) de Leila Guerriero, crónica escrita y publicada en formato libro); y el tercer rasgo es que cuenta con la estilización del sujeto literario. En este sentido, el cronista se permite mayores libertades que el periodista o reportero a la hora de narrar ya que muchas veces, no responde las seis preguntas básicas que toda noticia debe responder: qué, quién, dónde, cuándo, cómo y por qué. Sintéticamente, la crónica combina la representación referencial, propia del discurso periodístico, con la poetización de lo real que supone “la creación de un orden que sólo existe en el espacio del texto mismo” (1992: 193). Rotker señala un aporte fundamental en relación con la literatura en general al señalar que la crónica les permitió a los escritores modernistas la práctica de la escritura pero principalmente les otorgó una conciencia singular sobre este instrumento así como de las nuevas formas de percepción. De esta manera, logran cambiar “la concepción de los temas poetizables: el hecho concreto, lo prosaico, la vida diaria, el instante” (125).

En el apartado titulado “La crónica como género”, la crítica venezolana revisa y se pronuncia sobre el tema de la verdad, tema que calificamos de problemático porque aún sigue despertando debates por su nombre de categoría de “no ficción”. Con el proceso de autonomía de los campos, el periodismo se fundó en torno a lo factual y la literatura privilegió lo estético; sin embargo, la crítica literaria heredera de los principios de la práctica burguesa –aquí, Rotker sintetiza claramente el problema– ha confundido el referente real con la representación (135). Esto ha llevado a la identificación

reduccionista de lo estético con lo ficticio y del periodismo con la verdad. Es por ello que Rotker remite a las enseñanzas de Aristóteles sobre el tema de la verosimilitud, es decir, que los poetas debían preocuparse de ésta y concluye que “el criterio de factualidad no debe incluir ni excluir a la crónica de la literatura o del periodismo. Lo que sí era y es requisito de la crónica es su alta referencialidad –aunque esté expresada por un sujeto literario– y temporalidad (actualidad)” (136).

Aníbal González, Julio Ramos y Susana Rotker le otorgan a la crónica un valor fundamental en la constitución del Modernismo. En particular, la crítica venezolana señala estratégicamente para sostener su investigación que “más allá de la mitad de la obra escrita de José Martí y dos tercios de la de Rubén Darío, se componen de textos publicados en periódicos. Sin embargo, la historia literaria ha centrado el interés básicamente en sus poesías”. (Rotker 1992: 14) La necesidad de fundamentar la importancia del objeto crónica evidencia que, hacia los años setenta, ésta no contaba con el prestigio que posee actualmente. Ocupaba un lugar secundario frente a los estudios sobre poesía, género preferido por la crítica literaria abocada al modernismo, aunque comenzaron a llamar la atención sobre la necesidad de reparar en ella.<sup>36</sup>

Las crónicas de Carlos Monsiváis y María Moreno se inscriben en la tradición inaugurada por el Modernismo a fines del siglo XIX en la prensa, entre otras cuestiones, por construir una imagen de autor y forjarse un público lector al interior del periódico así como por el trabajo estético con la escritura. Sin olvidar, por supuesto, que aquella tensión fundante del género entre periodismo y literatura presenta tanto en los modernistas como en los escritores del *corpus* una marcada orientación hacia lo específicamente literario. Para nuestra investigación abocada a crónicas sobre divas, ídolos y estrellas, de esta tradición cobran particular importancia, las crónicas que

---

36 Iván A. Schulman, en “Reflexiones en torno a la definición del modernismo” (1968), y Ángel Rama, en *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancias socioeconómicas de un arte americano)* (1970), como sostiene Aníbal González, le reconocen a la crónica un valor artístico y no meramente informativo ya que “conducen estos críticos en que el valor fundamental de la crónica reside en el hecho de ser ella el lugar donde se incubaba la 'nueva prosa', la 'prosa artística' de los modernistas, que alteró radicalmente la fisonomía de la prosa en castellano” (1983: 63). Sin embargo, Aníbal González considera que ese reconocimiento no le hace plena justicia ya que “cabría añadir otras: en primer lugar, la crónica sirvió de vehículo diseminador de nombres de autores, interpretaciones de obras e 'ideas estéticas', y funcionó, en consecuencia, como una suerte de 'tejido conectivo' que fomentó la idea del modernismo como un 'movimiento' casi unitario a la largo y a lo ancho de Hispanoamérica; en segundo lugar, la crónica fue, sin duda alguna, el género más moderno que cultivaron los modernistas, y es en ella donde encontramos delineada con mayor nitidez la problemática filosófica de la temporalidad que es típica de la modernidad y que hace suya el modernismo” (63). Resumiendo, este crítico sostiene que la importancia de estudiar la crónica modernista radica en el gran impacto que ella tiene en el desarrollo de la literatura del siglo XX.

Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera y Enrique Gómez Carrillo publican sobre divas de la ópera y el teatro.

Atendiendo a dicha especificidad dentro de la crónica modernista, a los estudios canónicos sobre el género ya referidos, agregamos un estudio realizado por María Luisa Bastos sobre Enrique Gómez Carrillo que reviste interés para nuestra tesis justamente porque analiza crónicas sobre figuras del espectáculo. En 1982, Bastos publica “La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad”, en la revista *Sur*<sup>37</sup>, un iluminador artículo sobre la obra del escritor guatemalteco radicado en París, quien a pesar de haber sido uno de los autores más difundidos de su época, a fines de los años ochenta del siglo XX, pasaba inadvertido. Este estudio rescata y resignifica a este autor que, por haber sido juzgado frívolo, permanece en un lugar marginal. María Luisa Bastos abre su estudio llamando la atención sobre la singular recepción que el cronista tuvo en un amplio público y de manera sostenida en el tiempo a principios del siglo XX. A los ejemplos citados por Bastos para recuperar la valoración realizada sobre él, sumamos una cita brindada por Pedro Henríquez Ureña, en *La utopía de América*, que ilustra esa capacidad de los textos de Gómez Carrillo para captar públicos diversos:

Quando Urueta pronunciaba en la clásica Preparatoria de México sus memorables conferencias sobre los poemas homéricos y la tragedia ática (esas sorprendentes disertaciones que, a pesar de su erudición barroca y su documentación apresurada, evocan vívidamente aspectos del espíritu griego, merced de la poderosa intuición del autor, a punto tal que el rector de la Universidad salmantina, *helenista y Unamuno*, las juzgó con singular respecto), uno de los entonces discípulos del orador mexicano salía de cada conferencia –según refiere hoy humorísticamente– encendido en amor a las letras y al llegar a su casa se entregaba apasionadamente a la lectura de ... Gómez Carrillo. (1989: 287, Las cursivas son del original)

Esta cita refuerza la interpretación de Bastos ya que permite observar una de las cuestiones centrales de la argumentación: la doble condición de Gómez Carrillo, “de cónsul de productos intelectuales y de snobs” (57), que le permitió que sus crónicas hayan tenido una recepción benevolente del gran público como también del círculo de artistas. Es allí donde se cifra la inquietud que motoriza la investigación de Bastos: si las crónicas de Gómez Carrillo no presentan rasgos que lo diferencien notablemente de la mayoría de los escritos modernistas, por qué fue un autor tan leído. Este problema la

---

37 En 1989, este artículo es antologado en *Relecturas. Estudios de textos Hispanoamericanos*, Buenos Aires, Hachette. Las citas realizadas a continuación corresponden a esta edición.

lleva a revisar el carácter trivial de las crónicas, identificado por escritores y críticos que obturó la lectura de la obra. Con el foco en esta cuestión, María Luisa Bastos entiende que la frivolidad no tiene una repercusión perjudicial sino al contrario es la causa de la buena recepción por parte del público. La crítica argentina reivindica entonces la trivialidad ya que sostiene que ésta permite rescatar “una imagen de la fugacidad del modernismo” (64).

Enrique Gómez Carrillo, “snob a ultranza del Modernismo” (57), urgido por lo contemporáneo, fue un gran divulgador de las tendencias artísticas dominantes de fines del siglo XIX y principios del XX ya que su estilo *potpourri* se vuelve un escaparate de tópicos modernistas. María Luisa Bastos sintetiza la maestría del escritor guatemalteco al hacer accesible a un público no especializado en asuntos en apariencia complejos: “la mayoría de sus crónicas parecen reclamar 'participantes' poco habituados a la experiencia artística, que se satisfarán si se les proporciona un producto en el que se ha homologado diestramente, profesionalmente, lo estético y la moda” (57). Esta última (la moda), uno de los tópicos preferidos de Gómez Carrillo, se convierte en la posibilidad de captar al gran público sin dejar de lado a los artistas, quienes también se sintieron seducidos como observamos en el ejemplo citado anteriormente, y a quienes dedica un sinnúmero de guiños: sutiles referencias a estéticas, autores y movimientos contemporáneos.

Uno de los principales aportes de María Luisa Bastos radica en que la trivialidad así entendida se vuelve una estrategia, una “técnica trivializante” que permite visibilizar la función que esta escritura tuvo. Desde esta perspectiva, el fenómeno de la moda en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo desafía la gran división, para expresarlo con Andreas Huyssen, sobre la que se asienta el Modernismo entre arte elevado y cultura de masas, el aristos y el diletante. Al analizar “Loie Fuller”, la crónica sobre la bailarina americana antologada en *El libro de las mujeres* (1909), Bastos interpreta que la singularidad del autor se cifra en relacionar parámetros cultos y populares de ese “espectáculo que interesó a los artistas pero que, sobre todo, atrajo y fascinó al público masivo de su época” (1989: 73). María Luisa Bastos considera que estas crónicas constituyen una vertiente más “popular”, si se nos permite el término, de la crónica modernista. Aclaramos, que la popularidad estaría ligada a la búsqueda de un público más amplio y no a una representación de lo vulgar. Recuperamos esta sugestiva

interpretación del uso que el escritor guatemalteco realiza de la trivialidad configurando así un singular cruce entre lo culto y lo popular que aunque no escapa a los principios artísticos modernistas evidencia, en este aspecto, un desvío a la búsqueda autonómica sostenida por esta tendencia literaria.

Esta lectura de la vulgarización de una estética inicialmente alta en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo, como interpreta Bastos, resulta a los ojos de Julio Ramos, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, un planteo simplificador ya que, al igual que Ángel Rama, Noé Jitrik y José Emilio Pacheco, ella entiende que hay dos momentos del Modernismo: la primera etapa crítica y radical de claro corte antiburgués y la segunda, a principios del siglo XX, servil y funcional a los grupos dominantes. Esta periodización o cronología disuelve, desde la perspectiva del crítico puertorriqueño, la complejidad misma de la primera etapa ambigua en relación con el lujo y el burgués. Julio Ramos rescata la lúcida lectura de Bastos y, al mismo tiempo, señala cierta reducción del planteo ya que en vez de marcar las contradicciones las resuelve al afirmar la trivialización en el kitsch (1989: 117). Al partir de este diagnóstico y con la consecuente distancia crítica que ello supone, Ramos aporta nuevos modos de interpretar la presencia de la frivolidad en dichas crónicas. Desde la perspectiva culturalista que caracteriza sus investigaciones, se interroga por el utilitarismo en el emergente sujeto estético a fines del siglo XIX así como por la proliferación del género en plena época racionalizadora; problemáticas que le permiten visualizar la emergencia de una retórica del consumo hacia la década del noventa en los escritos de Rubén Darío, Amado Nervo y Enrique Gómez Carrillo. Si durante el siglo XIX las crónicas de viaje de los letrados responden a la necesidad de incentivar el deseo por la modernización dando a conocer nuevos modos de vida, en el momento en que las grandes capitales latinoamericanas comienzan a modernizarse, la prensa exige otras funciones de sus cronistas. “En esa época el cronista será, sobre todo, un guía en el cada vez más refinado y complejo mercado del lujo y los bienes culturales, contribuyendo a cristalizar una retórica del consumo y la publicidad” (Ramos 113). Así este “maquillador de la ciudad” se muestra a gusto ante los nuevos escenarios capitalistas como, por ejemplo, las exposiciones universales, el estreno de una ópera y la visita de las mujeres a las modistas y, de esta manera, esconde entre otras cuestiones las amenazas del progreso así como la mercantilización del arte. Julio Ramos observa que los cronistas se muestran

seducidos por la industria cultural ya que entienden que les permitirá el ansiado encuentro con el nuevo público masificado. El desarrollo de esta estética del lujo entendida como expresión de la autonomización, concluye el crítico,

podría representar una crítica a la economía utilitaria de la eficacia y productividad distintivas del capitalismo; economía que atraviesa el uso mismo de los lenguajes desestilizados, tecnologizados, de la burocracia (y la bolsa) moderna. El lujo –la estética del derroche– en la economía de la literatura finisecular, podría leerse como una subversión del utilitarismo de los otros discursos, propiamente orgánicos del capitalismo (incluida la información). Pero a partir de ese momento crítico de la voluntad autonómica, el espacio distanciado de lo estético se reifica, se objetiva (en el “estilo”) y resulta fácilmente apropiable como actividad consolatoria, afirmativa, como compensación de la 'fealdad' de la modernización. (116)

De esta manera, la propia estética del lujo –crítica del incipiente desarrollo capitalista por la valorización de lo antiutilitario– resulta paradójica ya que, al incorporarse al mercado, termina atrapada por la propia lógica contra la que se rebela. Al focalizarse en la paradoja, el planteo de Julio Ramos retoma la propuesta de María Luisa Bastos pero logra sortear la reducción con la que ésta cierra su análisis: la funcionalidad de las crónicas modernistas respecto al mercado del lujo presenta entonces matices que superan el binarismo de las interpretaciones que oscilan entre la radicalización y la incorporación. A modo de cierre, destacamos que ambas lecturas revelan el rol central que la frivolidad presenta en el contexto de la modernidad literaria y cultural ya que se constituye en uno de los espacios desde los que se enuncia una crítica al proyecto moderno. Destacamos que la ambigua relación del cronista con el mercado que se inicia a fines del siglo XIX presenta una inflexión singular en la escritura que conforma nuestro *corpus* de Carlos Monsiváis y María Moreno por la inscripción que la cultura mediática provoca en las crónicas sobre ídolos masivos a mediados del siglo XX.

Hemos repasado dos tradiciones del género crónica en América Latina: la crónica de Indias y la crónica modernista. Ahora bien, respecto a las crónicas producidas con posterioridad al modernismo existen pocos y parciales trabajos críticos. Destacamos en particular, dos volúmenes críticos colectivos dedicados al estudio de la crónica contemporánea que permiten reconstruir parte de los avatares del género: *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina* (La

Plata: Ediciones al margen, 2007) con edición y estudio introductorio a cargo de Graciela Falbo, centrado en el estudio de la narrativa publicada durante la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI; y *Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX* (Santiago de Chile: Ediciones Finis Terrae, 2014), editado y prologado por Marcela Aguilar, Claudia Darrigrandi, Mariela Méndez y Antonia Viu, que brinda un panorama continental de la crónica producida entre 1930 y 1970. Si observamos las periodizaciones abordadas, podremos observar que estos volúmenes se complementan ya que *Escrituras a ras de suelo* se ocupa de cronistas de principio y mediados del siglo XX mientras que *Tras las huellas de una escritura en tránsito* se focaliza en fines del XX y principios del XXI.

La antología chilena reúne ocho trabajos críticos con perspectivas heterogéneas ya que algunos presentan enfoques académicos mientras que otros artículos son producto de reflexiones realizadas por los escritores a partir una mirada crítica de la propia práctica. La pregunta que subyace al libro en general es por el sentido de la narrativa en la contemporaneidad, interrogante que surge del análisis de autores particulares que publican en América Latina entre la década del noventa del siglo XX y la primera década del siglo XXI como el cronista chileno Pedro Lemebel, la mexicana Rossana Reguillo y el mexicano-salvadoreño-estadounidense Rubén Martínez, entre otros. Los artículos de Anadeli Bencomo y Rossana Reguillo que inauguran el volumen analizan crónicas cuyo tema es la narración de la violencia. Juan Poblete se aproxima al tema por medio del estudio de crónicas sobre sujetos marginados en los textos de Pedro Lemebel y Rubén Martínez. Maryluz Vallejo Mejía traza un mapa histórico de la crónica en Bogotá, Gabriela Esquivada entrevista a quince cronistas contemporáneos para indagar las conceptualizaciones del género, de la escritura y de la lectura; Patricia Nieto y Juan José Hoyos relatan sus propias experiencias como cronistas.

El estudio introductorio a cargo de Graciela Falbo del otro volumen citado, recupera el modo en que los propios escritores periodistas –utilizamos esta denominación que es la que emplea la propia escritora– han pensado la crónica: Gabriel García Márquez la entiende como el género capaz de dar cuenta de nuestra compleja realidad llena de paradojas y contrasentidos; Juan Villoro la define como el ornitorrinco de la prosa, esto es, ser capaz de incorporar rasgos ajenos sin perder su singularidad; para Carlos Monsiváis, “es la escritura que resiste a la homogeneidad del relato que los



medios imponen, trabajando en dirección a su discurso 'otro', discurso artesanal, lo llamó el cronista mexicano, por considerarla una forma que no adhiere a recetas de narrativización” (12); y Tomás Eloy Martínez, al reflexionar sobre la práctica del periodista, destaca que éste es una voz que piensa y no un mero transmisor, es decir, un lector y narrador de la realidad social. Finalmente, la editora brinda su propia definición, también enfatizando que habría en la crónica algo del orden de lo heterogéneo pero que no impide singularizarla, al entenderla como una *rara avis* que se caracteriza por su capacidad de mutación y adaptación a través del tiempo pero que no deja de ser ella misma. En este breve panorama, destaca el quiebre que las escrituras de Tom Wolf, Truman Capote y Rodolfo Walsh produjeron en el campo de la prensa a mediados del siglo XX al “desenmascarar una representación de realidad que, sustentada en una fórmula de objetividad, se formalizó como 'lo evidente' mediante un discurso naturalizado como pleno que ocultaba sus formas de fragmentación” (13).

Esta introducción sobre la crónica contemporánea, confeccionada desde el campo del periodismo y las ciencias de la comunicación, formación de la propia Graciela Falbo, presenta un enfoque singular: con una mirada anclada fuertemente en el presente, esto es, sin historizar la problemática como podría hacerse recuperando las tradiciones del género en el continente, enfatiza la inflexión del Nuevo Periodismo para insistir, como las definiciones antes mencionadas y el título del volumen lo señalan, la potencialidad de transformación, “signo que la convierte en una narrativa implicada en los cambios vertiginosos, dilemáticos de nuestro tiempo, sosteniendo un equilibrio propio, siempre en tránsito, entre el reto de la veracidad y el arte de narrar” (16). Ello la lleva a situar a la crónica contemporánea en la batalla contra la institucionalización formal al aprovechar, como ella misma lo señala, expresiones de nuevas subjetividades como “la cultura popular, el folletín, el melodrama, el lenguaje publicitario, la canción pop, el rock, la novela negra” (14). Estas manifestaciones de la cultura mediática en las que no profundiza resultan, para nuestra investigación, de vital importancia ya que las crónicas sobre célebres plebeyos de Carlos Monsiváis y María Moreno se singularizan en la apropiación de éstas (de la enumeración citada, nos referimos al lenguaje publicitario, la canción pop y la cultura popular), que estallan con la instauración de las sociedades de consumo a mediados de los años sesenta. Aclaramos que Graciela Falbo enumera esas expresiones sin brindar un anclaje temporal preciso sino más bien para

señalar que la crónica es “una escritura alerta que se nutre y absorbe los nuevos discursos que emergen en el intercambio social del que ella misma participa” (14).

La crítica argentina Mónica Bernabé también presenta un mapa de la crónica latinoamericana contemporánea en el estudio introductorio a la antología *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana* (Rosario, Beatriz Viterbo: 2006). Allí, María Sonia Cristoff compila quince crónicas o “relatos no ficcionales” de escritores como Sergio Schejfec, Diamela Eltit y Edgardo Cozarinsky, entre otros.<sup>38</sup> Mónica Bernabé señala, en el prólogo, que la crónica producida a fines del siglo XX retoma la tradición modernista así como la literatura de no ficción. Se trataría de herederos de la crónica modernista en tanto tuvieron que narrar la vida moderna, particularmente, la vida urbana y, con la segunda, compartirían la búsqueda de una dimensión política. Si bien el punto de partida de este análisis vuelve a ser la heterogeneidad como rasgo distintivo de esta forma de “fronteras abiertas y funciones variables” (2006: 7), Bernabé se focaliza en el vínculo que estos textos presentan entre lo real y el arte de narrar. Así caracteriza a la crónica actual, de la que Carlos Monsiváis y Edgardo Rodríguez Juliá serían clásicos, por el impulso hacia el realismo como “narrativas urgidas por relatar y transferir algo de lo real en esforzada batalla contra la opacidad irreductible del lenguaje” (8), rasgo que detecta la filiación de estos textos con las Crónicas de Indias también motivadas por testimoniar lo real. El segundo rasgo radica en el singular proceso de subjetivación, que estas narrativas evidencian, donde tanto el narrador como los personajes se sitúan en una relación ambigua respecto de su pertenencia al mundo real.

Mónica Bernabé en relación con estos narradores contemporáneos, destaca dos cuestiones: por un lado, la paulatina desafección por intervenir en la esfera pública, rasgo predominante a partir de los años sesenta con el auge del Boom latinoamericano, que comienza a desarticularse

cuando las narrativas abandonan paulatinamente el relato de la utopía haciendo sentir el efecto provocado por la persecución impuesta por las dictaduras militares, la progresiva implantación de los modelos neoliberales y el escepticismo generado por la comprobación de los límites de los proyectos revolucionarios. (12)

---

38 El libro compila una crónica de cada uno de los autores que enumeramos a continuación de acuerdo al orden de aparición: Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Edgardo Cozarinsky, María Moreno, Alan Pauls, Anna Kasumi Stahl, Oscar Taborda, Miguel Sanches Neto, Diamela Eltit, Carlos Cortés, Jacinta Escudos, Jorge Carrión, Dante Liano, Carlos Monsiváis y Edgardo Rodríguez Juliá.

Las crónicas contemporáneas ya no manifiestan una posición política, sostiene Bernabé, pero se constituyen como un acto de intervención ética en tanto buscan provocar al lector muchas veces por medio del humor y, otras, apelando a la memoria. Por otro lado, los cronistas seleccionados en la antología que Bernabé prologa, traman una subjetividad que se representa como un flujo que arrastra “desechos y despojos de lo real junto con motivos de sus propias vidas” (14). Para concluir la presentación de este estudio, rescatamos la acertada siguiente reflexión: “A principios del siglo XXI, más que por contar historias, los mejores cronistas son aquellos que se empeñan en encontrar una voz en confluencia con una mirada como estrategia de percepción de un mundo cada vez más complejo” (11).

Desde la perspectiva de los estudios críticos y literarios, *Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX*, aborda la crónica producida entre 1930 y 1970 iluminando un período poco analizado del género y brindando, a su vez, un interesante panorama continental del desarrollo y las funciones que ésta tuvo a lo largo del siglo XX. En este sentido, nos encontramos con cronistas brasileños, venezolanos, chilenos, ecuatorianos, peruanos, argentinos y mexicanos. Asumida la hibridez constitutiva de estas escrituras después de los insoslayables aportes de Aníbal González (1983), Julio Ramos (1989) y Susana Rotker (1992), los estudios compilados se focalizan en su función de mediación cultural que obedece, entre otras razones, a la siguiente inflexión temporal: si los modernistas habían trabajado con una temporalidad que desde su presente se proyectaba hacia un futuro incierto, las crónicas posteriores a aquel momento fundacional, como señalan las editoras en el “Prólogo”, se singularizan por la coexistencia de una multiplicidad de tiempos y espacios (12).

El volumen, cuyo título recupera el pensamiento de Antonio Cándido, ya anuncia la perspectiva continental que se inaugura con un interesante gesto crítico: el investigador Ignacio Corona abre la reflexión sobre la crónica latinoamericana a partir de una crónica brasileña, donde explora cómo la rememoración nostálgica del pasado rural en plena etapa modernizadora del país le permite al emblemático Rubem Braga construir una experiencia colectiva y, de ese modo, establecer un lazo con sus lectores, migrantes del campo a la ciudad. Una mirada también nostálgica aunque menos crítica es la que Macarena Urzúa Opazo identifica en las crónicas urbanas del poeta chileno Rosamel del Valle, quien a fines de los años cuarenta, descubre la ciudad de Nueva York

para los lectores chilenos. La crónica, entendida como consolidación de una mirada, organiza el espacio y la vida urbana a partir del posicionamiento de los escritores frente a la modernidad: así del tono predominantemente nostálgico de Braga y del Valle pasamos a la mirada desmitificadora de Raúl Andrade Moscoso que es revelada por la investigadora Isabel Castro que señala la sugerente lectura realizada a partir de la teoría barthesiana de los mitos contemporáneos le permite a Castro singularizar la mirada que el escritor ecuatoriano presenta a mediados de siglo XX sobre la utopía, el bienestar y el progreso en el París de la segunda posguerra.

En la segunda sección del volumen que estamos reseñando, los trabajos se interrogan por las implicancias del oficio de cronista. Al indagar el vínculo entre la literatura y la tecnología, la investigadora argentina Mónica Bernabé observa que las crónicas de Roberto Arlt, publicadas en el diario *El Mundo* de Buenos Aires a fines de la década del veinte, marcan la construcción de un “realismo nítrico de cinismo corrosivo” (129) que sería una inflexión posibilitada en buena medida gracias a los avances en la técnica de reproducción del aguafuerte. Iliana Portaro estudia a continuación, las estrategias discursivas a las que Ángela Ramos, considerada la primera periodista profesional de Perú, apela para legitimarse como intelectual en la sociedad limeña de la década del treinta. Como señala la investigadora, en esa época una mujer en las salas de redacción era excepcional y más aún si ella defendía el derecho a un salario por su labor periodística. Elizabeth Hutnik y María Terán abordan los “croni-ensayos” de Carlos Monsiváis, donde la práctica cronística se redefine a partir de la construcción de una mirada multifocal que promueve cambios en la autopercepción que la sociedad mexicana tiene de sí. Paula Escobar Chavarría cierra la sección con un análisis de la escritura de Tomás Eloy Martínez a la luz de la tradición modernista y del Nuevo Periodismo Norteamericano, que la lleva a plantear a esta figura como un puente entre ambas tradiciones ya que comparte, con los primeros, la mirada crítica hacia la ciudad y con este último, los métodos de la investigación periodística.

“Nuevos espacios para nuevos lectores”, la tercera sección, se abre con el estudio que Martín Servelli dedica a la prensa argentina, especialmente, a las colaboraciones de Raúl González Tuñón para el diario *Crítica* y de Roberto Arlt para *El Mundo* que, a su entender, cifran un giro significativo en el reporterismo viajero de entre siglos dedicado a relevar territorios y tipos sociales. Al responder a las exigencias de una emergente

prensa popular, estas nuevas crónicas de viajes se constituyen en relatos de denuncia y prédica social. Patricia Poblete Alday, en una singular lectura de las columnas de Mario Rivas publicadas en *Las Noticias Gráficas*, atiende un objeto escasamente estudiado: las crónicas de sociales. Analiza el modo en que el cronista, a través del recurso de la sátira, presenta una crítica social a la clase alta chilena. María Josefina Barajas indaga la vocación de diálogo, presente ya en las Crónicas de Indias, de la escritura de la venezolana Elisa Lerner atendiendo especialmente la fragmentación textual, la perspectiva femenina y la mirada y escucha reflexivas. La sección concluye con el aporte que realiza Graciela Queirolo desde el campo de la historia al rescatar el estudio de Josefina Marpons sobre las “mujeres que trabajan”, no sólo por el protagonismo que cobra en el semanario *Mundo Argentino* sino por el desafío que dicha reivindicación femenina supuso para la época.

Los trabajos reunidos en la última sección indagan específicamente el vínculo entre la literatura y la historia, la crónica y la verdad, el registro y la narración de los hechos. Álvaro Kaempfer realiza una minuciosa lectura *Descorriendo el velo* de Jorge Grove focalizando en el registro testimonial. En su búsqueda por escribir una “crónica verdadera” sobre la República Socialista de Chile, Grove apela tanto al modelo de las Crónicas de Indias como a la tradición modernista atravesada por el hastío. Carolyn Wolfenzon indaga el carácter literario de *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh, obra que considera pionera en el género de no ficción, ya que allí radica más allá de la importancia histórica reconocida, el valor estético de la misma. Para Wolfenzon, la innovación del escritor argentino, en el que esta lectura insiste, radica en la ruptura con la objetividad lograda a través de innovaciones narrativas como la fragmentariedad textual, la incompletud en la presentación de la información, la representación de la locura social con la figura del doble y la reflexión sobre la escritura, entre otros. Al leer las crónicas de Joaquín Edwards Bello, Osvaldo Carvajal Muñoz advierte sobre la práctica de edición y publicación que este escritor chileno aprende de los modernistas como posibilidad de resguardar la escritura del olvido y, en la segunda parte del artículo, realiza un ejercicio genético para reconstruir uno de los capítulos de la edición de la novela *El roto*. El volumen concluye con la indagación que Gastón Carrasco y Juan José Adriasola realizan sobre la antología *Algunos* del chileno José Santos González Vera a la luz de la imbricación entre narración histórica y literaria.

Para finalizar esta reseña, diremos que a través de múltiples recortes y perspectivas sobre un amplio *corpus* de cronistas latinoamericanos, investigadores, docentes y críticos exploran producciones contemporáneas recuperando, de distintas maneras, las dos grandes tradiciones que exhibe el género: las Crónicas de Indias y la crónica modernista. *Escrituras a ras de suelo* deja planteados una serie de interrogantes que invitan a seguir investigando: “¿es la crónica de estos años un antecedente de la crítica cultural contemporánea? ¿De qué manera la práctica de la crónica redefine la función del intelectual y la textura de su discurso? ¿Qué tensiones o alianzas existen entre la crónica como una práctica documental que se impone una función crítica de realidades marginales, y aquella que se justifica como impulsora de formas de consumo que se van haciendo cada vez más masivas como el turismo?”. (11)

### **Estudios críticos sobre la obra de Carlos Monsiváis**

La obra de Carlos Monsiváis ha sido objeto de estudios críticos desde hace décadas ya que fue prontamente consagrado como uno de los cronistas mexicanos más importantes del siglo XX, inaugurador de los estudios sobre la cultura popular en su país. Su obra ha sido valorada, entre otras cuestiones, por la renovación estética y formal que manifiesta tanto respecto de la tradición nacional cuanto de la literatura latinoamericana. También, reivindicada por los análisis histórico-culturales sobre temas como la cultura popular y lo nacional. Respecto a esto último, destacamos que la obra de Carlos Monsiváis se ubica en un lugar destacado dentro del “campo de la crítica cultural” dentro y fuera de América Latina, como señalan Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado en el “Prólogo” al volumen crítico *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica* (2007).

Monsiváis ha recibido reconocimientos tanto por parte de escritores que pertenecieron a su generación como de la generación siguiente que exhiben como rasgo común una notable fascinación hacia el escritor. El escritor mexicano José Joaquín Blanco respecto del “estilo libre”, sostiene que Monsiváis es capaz de hacer

crecer el ensayo mexicano a las mayores ambiciones: incluir la crónica y el artículo, absorber los recursos de la poesía, rivalizar con la novela, introducir las dramatizaciones del teatro, el sketch, la radio; admitirlo todo en un nuevo género que sólo se logra en su propio estilo, en lo

magníficamente bien escrita que suele ser su prosa, en la firmeza de una sintaxis capaz de tan constante y temeraria acrobacia. (1999 [1996] 512)

Esta caracterización señala una maestría impar de la escritura de Monsiváis que lo constituye así en un autor notablemente singular. La presentación citada nos habla, en parte, de la proximidad que el cronista tuvo con la sociedad mexicana en general y, en buena medida, a la vez que da cuenta también de la admiración que José Joaquín Blanco tenía por él. El estilo ecléctico valorado por Blanco abrevaría en los más variados géneros literarios como el ensayo, la crónica y el artículo así como de la poeticidad, de la dramatización, del sketch y la radio. Ese trabajo en las fronteras de los géneros se vuelve una constante resaltada en las caracterizaciones de la escritura de Monsiváis. En definitiva, Blanco ilumina la maestría en el manejo narrativo que manifiesta Carlos Monsiváis desde *Días de guardar* (1970) y que llegaría a la maduración en *Amor perdido* (1977), la segunda antología del escritor. Similar apreciación escuchamos de Luis Barjau, miembro de la cátedra que lleva el nombre del autor en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH):

Monsiváis resulta difícil de catalogar: autor erudito, personaje emblemático, a caballo entre la academia y las calles, con una obra inabarcable y difícilmente clasificable, implica una propuesta intelectual que no muchos pueden asimilar o aceptar. Pero la segunda mitad del siglo XX y la primera década del XXI no son asequibles del todo sin recurrir a su obra. (Cervantes-Ortiz, 9 de febrero de 2018)

Nuevamente aparece en primer plano la heterogeneidad, la amplitud, la destreza y la ductilidad del autor de escribir más allá de los límites de los géneros tradicionales. La diferencia es que, en este caso, la valorización proviene de la academia. Monsiváis aparece nuevamente como un autor inclasificable e inabarcable. Y, nuevamente, también la ponderación de su figura es proyectada al siglo XX y XXI. Por su parte, el escritor Juan Villoro advierte:

A Monsiváis los sucesos le interesan justamente porque *ya fueron narrados*. A medio camino entre el verismo del reportaje y la distancia irónica de la parodia, sus crónicas ofrecen la oportunidad de contar otra vez lo que ya se sabe, y de revivirlo con la tensa complicidad de los participantes. La eficacia discursiva dimana de los rumores, los mitos instantáneos, los malentendidos, las certezas de quienes, al ver los hechos, contribuyeron a definirlos (2007 [1998] 379, las cursivas son del original).

Juan Villoro, un cronista de la generación posterior a la de Monsiváis, considerado uno de sus continuadores, destaca, con gran admiración también, otro rasgo del autor: la capacidad para mirar donde otros ya miraron y poder hallar cosas nuevas. Podríamos sostener que posee la mirada propia del niño que observa todo como si fuera la primera vez. Este rasgo, rescatado por Villoro, resulta característico de Monsiváis y no siempre ha recibido la importancia que merece.

Sebastiaan Faber, en el artículo crítico “La metonimia en una crónica de Carlos Monsiváis. Hacia un periodismo democrático” (1999), reivindica el papel de periodista que este autor ejerció a lo largo de toda su vida: “Nunca ha abandonado las páginas del diario” (251). En nuestra tesis, asumimos el mismo sentido atendiendo al singular estilo literario que forja el cronista mexicano en el seno del periódico en clara batalla con el discurso periodístico contemporáneo. Faber define la escritura de Carlos Monsiváis como predominantemente metonímica y sinecdóquica (262) ya que juega constantemente con las posibilidades expresivas del lenguaje pero sin perder de vista el hecho referencial de actualidad que desencadena el relato. En este sentido, se trata de una escritura con rasgos neobarrocos que pone en cuestión el molde periodístico (especialmente la ilusión mimética) aunque, como detecta el crítico “sus libertades estilísticas no parecen afectar la referencialidad periodística del texto” (252).

Al analizar *Dios nunca muere*, “una crónica sobre (la imposibilidad de) escribir una crónica sobre el eclipse” (258), el crítico establece similitudes y diferencias con el *New Journalism*, por un lado, y con el neobarroco, por otro. Con el primero, Monsiváis compartiría la desconfianza en la objetividad del periodismo tradicional aunque se distanciaría ya que

donde éste pretende convertir la lectura de noticias en una experiencias más *fácil* y *amena* para el lector del diario, Monsiváis se propone *problematizarla*. En segundo lugar, Monsiváis se muestra mucho más autoconsciente y autocrítico que, por ejemplo, Tom Wolfe. Éste cree sinceramente en la superioridad de su “nuevo” modo de escribir la realidad; en este sentido es infinitamente más ingenuo que Monsiváis, cuya eterna sospecha no le permite creer en la superioridad de nada. Y Monsiváis será el último en admitir la *posibilidad* de captar la realidad lingüísticamente. (275, las cursivas son del original)

Sebastiaan Faber siguiendo a Severo Sarduy, sostiene que considerando el rasgo de la artificialidad del neobarroco, Monsiváis adscribiría a dicho estilo por la proliferación, la enumeración y los catálogos y, al mismo tiempo, por la importancia del



montaje, la parodia y la intertextualidad; y sin embargo, se diferenciaría por conservar la referencialidad. “Narratológicamente, tanto Monsiváis como los neobarrocos son generalmente autorreferenciales. Pero mientras que éstos utilizan el recurso para *socavar* la veracidad de sus textos, aquél lo emplea para sustentar la credibilidad” (275). Faber detecta que es en la negociación con el discurso periodístico, propio del género crónica, donde el estilo de Monsiváis se singulariza: la conciencia de la función y la inscripción de su escritura en el diario establece el límite con el estilo neobarroco. Aclaremos que el movimiento es doble ya que ciertos recursos neobarrocos le permiten distanciarse del discurso periodístico aunque verdaderamente nunca sale de éste.

Otra serie de estudios académicos se han abocado a estudiar el rol preponderante que tuvo Carlos Monsiváis en relación con los estudios culturales en México. En el *Diccionario de Estudios Culturales latinoamericanos* (2009), los investigadores Mónica Szurmuk y Roberto Mckee Irwin, lo ubican como una de las figuras más destacadas dentro del campo mexicano junto a Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini y José Manuel Valenzuela Arce. Advierten que sus contribuciones han sido fundamentales para el avance de problemáticas propias de los estudios culturales latinoamericanos: “es pionero en aplicar una crítica aguda y teóricamente informada, no sólo a la alta cultura (tiene estudios seminales sobre poesía y narrativa mexicana) sino también a la cultura popular (fiestas y santos populares) y a la masiva (música popular, cine, televisión, deportes)” (2009: 22). Quisiéramos destacar que los investigadores comienzan por señalar su participación en el INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia), por lo tanto le reconocen aportes académicos al mismo tiempo que explicitan que ellos fueron hechos desde la crónica, ergo desde la literatura, agregamos nosotros.

Dentro de los estudios académicos que destacan a Carlos Monsiváis como crítico cultural, señalamos el volumen colectivo *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica* (2007), compilado por Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, que reúne diversas líneas teórico-críticas convergentes en rescatar la obra del cronista como material crítico en el campo cultural. Se trata de abordajes que, más allá de lo que la escritura significa en términos de originalidad discursiva, se concentran en su “lenguaje crítico” que, como destacan Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado,

al mismo tiempo exalta y relativiza el hecho que revela; apunta, prioritariamente, a lo contingente, acotado, mínimo, al tiempo que propone, como en un doble registro, una reflexión más honda y más

difícil sobre la trascendencia del fenómeno, sus significaciones múltiples, a menudo insospechadas, y su incidencia profunda a distintos niveles de la vida social. (2007: 10)

En el volumen señalado, describen el modo de Monsiváis de leer la sociedad, modo que revela la función crítica que buscan hacer visible como la “conciencia crítica” (12) de la modernidad mexicana. Los compiladores parten de destacar el lugar central que Monsiváis ha ocupado en la vida cultural del país, cuestión de la que actualmente hay consenso crítico y buscan ir más allá al indagar el particular modo de mirar el entorno cotidiano. En el artículo “Carlos Monsiváis, el patricio laico” (2007 [1988]), Christopher Domínguez Michael lo define como

un “líder de opinión” que convoca multitudes y que –quizá a su pesar– ha empezado a tomarse en serio como una suerte de patricio cultural que destila sus materiales según la óptica de ese estatuto y no desde la perspectiva del artefacto literario. La progresiva politización del discurso en Monsiváis es coherente con una idea de la cultura cuyos fundamentos pasionales lo llevaron a encararse como instigador democrático (283).

El título del volumen, *El arte de la ironía*, ya define y caracteriza la labor del crítico que se pretende destacar. Los compiladores apelan al pensamiento de Kierkegaard, quien entiende que existe una función crítica en el procedimiento irónico: “develar que no existe una verdad 'esencial' detrás de los fenómenos y, simultáneamente, desarrollar un sentido crítico respecto a ellos para evitar su 'idolatría” (11). La ironía, elemento verdaderamente hegemónico en la escritura del cronista mexicano, cifra entonces su labor crítica.

“El culturalismo de Carlos Monsiváis: ideología y carnavalización en tiempos globales” (2007) de Mabel Moraña identifica las relaciones con los principales teóricos de la cultura. Moraña inscribe al cronista en la tradición de los estudios culturales latinoamericanos ya que compartiría, entre otras cuestiones, la jactancia antimetodológica manifiesta a través de la hibridación de lenguajes, géneros, retóricas y sistemas de referencias; la temática y el estilo que recentraliza la cultura como núcleo de análisis social; así como también el objetivo de desmontar los mecanismos y procesos de la consolidación de la modernidad. Además Moraña reflexiona sobre los vínculos que el pensamiento de Monsiváis establece con Raymond Williams, Félix Guattari y Michel de Certeau.

Por otro lado, *La conciencia imprescindible. Ensayos sobre Carlos Monsiváis* (2009) es un volumen colectivo con introducción y compilación a cargo de Jezreel Salazar. En el prólogo “Carlos Monsiváis. Un repertorio infinito”, Salazar destaca que el objetivo principal del libro era representar la importancia que este “calígrafo sin descanso” (9) había tenido para México. No sólo porque su obra es monumental en términos temáticos y cuantitativos sino por la riqueza de sus enfoques y la polisemia de su mirada. Recordamos, porque lo trabajaremos detalladamente a continuación, que el investigador mexicano Jezreel Salazar había publicado el libro *La ciudad como texto* (2006), dedicado exclusivamente a la representación de la ciudad en la crónica de Carlos Monsiváis. El título del libro como el del prólogo, enfatizan el lugar nodal que la sociedad le ha otorgado a este cronista y ese afán de conocimiento que se manifiesta en sus producciones. Estos aspectos aparecen claramente en la sección “Tradiciones de la escritura”, que recoge análisis realizados por escritores jóvenes como Lobsang Castañeda, Mayra Luna, Vicente Alfonso y Marco Antonio Chavarín, recuperando dos impulsos fundamentales de su prosa: la cronística y la ensayística. Y destacamos también “Evoluciones intelectuales”, compuesta por tres artículos que mapean recorridos y filiaciones teóricas de Carlos Monsiváis: Gabriel Wolfson realiza una exhaustiva revisión a través del contraste entre distintos textos que dan cuenta de un cambio en el pensamiento sobre la figura de Alfonso Reyes. El investigador Ignacio Sánchez Prado, retoma sus reflexiones en torno al liberalismo (2007) y analiza la obra más reciente de Monsiváis, *El Estado laico y sus malquerientes* y *Las herencias ocultas de la Reforma liberal del siglo XIX*, como intentos de redefinición de la tradición letrada liberal y en defensa de las causas sociales progresistas. La lectura del historiador José Mariano Leyva cierra la sección con una revisión de ciertos mitos gestados en torno a la figura de Monsiváis, que no habrían tenido en cuenta la inscripción histórica del pensamiento del escritor.

De la vasta producción crítica sobre la crónica, se destaca el exhaustivo estudio *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo* (2008 [2004]), publicado originalmente en inglés en 2001 y traducido al español en 2004, donde la investigadora estadounidense Linda Egan sistematiza la obra cronística del autor publicada en formato libro. Convertido actualmente en un texto de referencia que brinda, en la primera parte, una biografía cultural del cronista mexicano más leído del

siglo XX, donde la reconstrucción del Monsiváis periodista y teórico tiene el valor de enmarcar los hechos narrados en el contexto social y cultural del país. A partir del estudio de los propios textos de Monsiváis así como de la recopilación de entrevistas y testimonios de allegados y amigos, Egan pasa revista al lugar que tuvo la aparición del cine sonoro en la vida de los mexicanos en general y del autor en particular así como su relación con los artistas e intelectuales y su liderazgo en la “mafia cultural”,<sup>39</sup> su temprana participación en la vida pública del país, la reivindicación de las luchas de las minorías, el papel de crítico cultural y su rol en la fundación de la cultura popular como disciplina: “En suma, [sintetiza Linda Egan] es un pensador de iconoclasia independiente, innovadora y con frecuencia resentida que levanta su lanza contra el mito y el habla doble sin considerar a aquellos cuya causa representan falsamente” (2008 [2004] 87). Esta primera parte reconstruye con detallada documentación el difundido perfil de cronista todólogo que, por citar un ejemplo, la antología póstuma *Los ídolos a nado* (2011) a cargo de Jordi Soler se encarga de difundir.

Linda Egan señala el surgimiento de lo que denomina “crónica neocolonial de 1968” (156) entre cuyos máximos representantes se encuentran Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis. Esta nueva forma, mezcla de reportaje e invención (144), recupera un largo linaje: por un lado, el “relato-verdad espectacularmente inédito narrado por los participantes en los sucesos registrados” (152), rasgo característico de las Crónicas de Indias; y, por otro lado, el trabajo con el lenguaje propio de las crónicas modernistas. Egan desarrolla especialmente la recuperación de la “voz mixta”, institucionalizada por Bernal Díaz del Castillo, que supone la alternancia del narrador entre la primera y la tercera persona por parte del cronista mexicano. Producto de ambas tradiciones, Carlos Monsiváis y sus contemporáneos habrían dado nacimiento a esta nueva forma que confiaba en el lenguaje poético como posibilidad para complejizar esa materia prima de la información que constituiría la llamada verdad.

---

39 La mafia cultural mexicana a la que refiere Linda Egan “ha sido caracterizada como un grupo que era al principio ‘dinámico, inquietante y enriquecedor’ pero que con el tiempo llegó a ser percibido como ‘la semilla del autoritarismo aristocrático intelectual’ (Agustín, Tragicomedia 1940-1970, 219). A mediados de los sesenta, miembros de la autodenominada mafia dirigían las publicaciones culturales más influyentes en México, entre las cuales están *Revista Mexicana de Literatura*, *Revista de la Universidad*, *La cultura en México* (suplemento cultural de la revista *Siempre!*, encabezada durante una época estratégica por Monsiváis), *Revista de Bellas Artes*, *Cuadernos del Viento* y *Diálogos*. No conozco ningún registro oficial de la mafia intelectual mexicana, pero es bastante fácil ver que sus miembros comprenden figuras como Carlos Fuentes, Sergio Pitó, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Jorge Ibargüengotia, Fernando Benítez y Elena Poniatowska (si se menciona a una mujer suele ser a Poniatowska” (Egan 2008 [2004] 58).

Además de la indagación sobre la vida de Monsiváis así como de la crónica contemporánea, Linda Egan se dedica a sistematizar las antologías que el propio autor realiza de sus textos publicados en la prensa. Sin perder de vista el origen periodístico de los textos, el recorrido cronológico realizado por la investigadora brinda un análisis semántico de las obras a partir principalmente de la estructuración espacial y numerológica que presentan las antologías. De esta manera, realiza una caracterización general de cada libro que atiende a los temas abordados así como a las variaciones del narrador (el *histor*, el psicólogo y el voyeurista social, entre otros). Con el foco en el aspecto político, Linda Egan señala que *Días de guardar* (1970) está organizado alrededor de los sucesos de 1968 ya que del breve panorama realizado sobre las veintitrés crónicas que lo componen, se detiene en la trilogía dedicada al 68 para observar la presencia del *histor*, ese narrador serio que observa los hechos. El segundo libro, *Amor perdido* (1977), en cambio, se organiza a partir del culto a la personalidad histórica (248): así de las necrológicas dedicadas a una serie de figuras públicas pasamos por la alta sociedad mexicana y, finalmente, el cronista se detiene en singularidades disidentes como Salvador Novo, Isela Vega e Irma Serrano. El tercer libro, *Escenas de pudor y liviandad* (1988), que reúne crónicas sobre “mujeres públicas y diversiones escandalosas” (268), se aboca a representar escenas producto de la transformación masiva. Allí, advierte Egan la frivolidad de los temas (bailarinas de *strip-tease*, estrellas cinematográficas y reinas de belleza indígenas) que se compensaría con la gravedad de la narración.

Aunque 1968 no coloniza explícitamente la conciencia de este libro, como lo hizo en *Días de guardar* y *Amor perdido*, está presente en un contraste implícito entre la preocupación de aquellos libros por la supresión violenta de la democracia y la preocupación de este libro, que es la erupción violenta de la demografía en plena producción sudorosa, fecal y sexualmente promiscua de la sociedad de masas (287).

Insiste Egan en su lectura en clave política de la obra de Carlos Monsiváis ante un libro que, a nivel semántico, resulta radicalmente distinto a los anteriores. *Entrada libre* (1988) presenta un número más reducido de crónicas y éstas se vuelven más extensas que en los casos anteriores. En esta cuarta antología, el cronista sale de la megalópolis para adentrarse en barrios pobres que han debido luchar y reclamar por sus derechos. Y, por último, Linda Egan analiza en relación con el quinto libro, *Los rituales del caos* (1995), los distintos sentidos que la aparición de ese nuevo sujeto social que es la

multitud presenta en las crónicas. Las antologías que considera Linda Egan corresponden al período al período 1970-1995, todos los libros publicados hasta ese momento. Este recorte le permite interpretar la obra de Monsiváis casi exclusivamente en torno a la representación de los sucesos del 68 mexicano aunque, a nuestro entender, la pretensión de hallar un único tema en una producción de más de dos décadas opera en desmedro de otros núcleos que también aparecen allí pero que no se han atendido. Referimos a la cultura de masas que resulta prácticamente excluida ya que justamente en el libro en que ésta resulta un tópico fundamental, *Escenas de pudor y liviandad*, la crítica se embarca en la tarea de demostrar que allí el 68 también aparece aunque de manera implícita.

La crónica de Carlos Monsiváis también ha sido estudiada atendiendo a la representación urbana. Los estudios más importantes al respecto son *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México* (Madrid: Iberoamericana 2002) de la investigadora venezolana Anadeli Bencomo y *La ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsiváis* (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León 2006) del escritor e investigador mexicano Jezreel Salazar.<sup>40</sup> Anadeli Bencomo, interesada en estudiar las representaciones urbanas sobre Ciudad de México modeladas en lo que denomina la “crónica periodístico-literaria”, encuentra en Monsiváis a uno de los máximos representantes junto a Elena Poniatowska y José Joaquín Blanco. Aborda entonces uno de los tópicos de la escritura de Monsiváis, el DF, en un “intelectual posmoderno” (2002: 20). A su entender, ellos cifran un momento de renovación literaria que se produce en el contexto de una sociedad postindustrial, que ya no está definida por el trabajo sino por la oferta en el área de servicios y finanzas. “La urbe desbordada invita a una rearticulación de sus voces al tiempo que ‘cancela opciones narrativas, tratamientos lineales’ popularizados por la prosa anterior” (2002: 116). Su obra retrata una inflexión en el modo de cronicar la megalópolis que se cifra, por ejemplo, en la aparición de un nuevo protagonista: “la multitud”. Este abordaje resulta una referencia insoslayable en torno al tópico de la ciudad por ello lo hemos referido aquí; sin embargo, no profundizamos en él porque lo rescataremos a continuación para pensar

---

40 El libro fue reconocido con el Premio Nacional de Ensayo “Alfonso Reyes” en 2004 otorgado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Consejo para la Cultura de Nuevo León, La Universidad Autónoma de Nuevo León y el Municipio de Monterrey.

específicamente el tema de la sociedad de masas que es el que nos interesa particularmente.

Jezreel Salazar también indaga la representación de la ciudad en la crónica de Monsiváis en un estudio de carácter ensayístico sobre el sentido que la crónica tiene en la reconfiguración del imaginario urbano. A diferencia del estudio de Anadeli Bencomo, Salazar se limita a analizar *Los rituales del caos*, obra que considera representativa de la visión que Monsiváis tiene de la urbe mexicana. Al revisar la tradición literaria de la representación urbana, recupera a Salvador Novo para contrastar las visiones sobre la ciudad: la representación crítica y realista de Carlos Monsiváis se distancia de la mitificación citadina de carácter nostálgico e idílica que divulgó Novo. Monsiváis representaría a los ojos de Salazar, el fin de la utopía urbana (43) al construir su representación en torno a la idea de desorden, irregularidad y caos. En este sentido, sus crónicas se diferenciarían también de la literatura del Boom, donde la ciudad es el espacio propicio para el mito.

Esta lectura coincide con la realizada por Bencomo en señalar que tanto la consolidación de México en megalópolis, producto del crecimiento poblacional, como la crisis del paradigma moderno basado en megarelatos totalizadores provocan nuevos modos de narrar la ciudad; sin embargo, mientras la crítica venezolana reflexiona sobre problemáticas culturales (cómo representar la nación o lo popular, por dar un ejemplo), Salazar analiza la repercusión que la experiencia urbana y los medios masivos tienen en la escritura de la crónica. En este sentido, destaca dos características: la fragmentación formal y la valoración de lo fugaz, en su caso cotidiano y anónimo. Si bien la crónica y la televisión coinciden en la fragmentación, la primera se opone al sentido homogenizador y superficial que delinear los medios masivos. El cronista respondería a la massmediatización al ocuparse de “lo otro” que es sujeto, tema y problema de su discurso: “Los sujetos que retrata Monsiváis son personajes que se encuentran en conflicto con la cultura dominante, con los valores y jerarquías simbólicas establecidos por ella” (121). Acordamos en el planteo general sobre la reivindicación de lo marginal que actualmente resulta indiscutible pero señalamos que no es ésta la única manera que Monsiváis encuentra para luchar contra los medios masivos. En las crónicas sobre ídolos masivos, objeto de esta tesis, se ocupa de personajes centrales de la vida pública y su intervención tiene lugar al desarmar dicha figura mediática.

Un aporte que destacamos de *La ciudad como texto* es la reflexión sobre la transformación de la mirada del cronista que Salazar cifra en el pasaje del *flâneur* al *voyeur* urbano ya que en la megalópolis contemporánea donde caminar resulta casi imposible “el paseante se ha convertido en pasajero” (147). Salazar apunta a conceptualizar el modo en que el cronista se apropia de lo público: observa que Monsiváis elige “caminar” ante la primacía del automóvil como una posición política para estar del lado de los desarraigados, de los que han perdido su espacio. Abarcar la totalidad no es posible, por ello el cronista “traza coordenadas imaginarias que permiten reunir los puntos dispersos en un espacio fracturado. Al caminar logra establecer puentes entre espacios desarticulados” (146). La masificación y expansión geográfica, entre otros cambios culturales, provocan la transformación del *flâneur* en *voyeur*, esto es, concebir al cronista como un compilador de imágenes que teatraliza o espectaculariza lo que ve.

El recorrido realizado hasta aquí permite visibilizar, por un lado, el perfil teórico-crítico de Monsiváis (Moraña y Sánchez Prado 2007, Szurmuk y Mckee Irwin 2009, Salazar 2009) así como su consolidación como cronista (Egan 2004 [2001], Bencomo 2002, Salazar 2006), caracterizaciones sobre las que existe consenso crítico. Quisiéramos detenernos, a continuación, en estudios críticos que han empezado a señalar otro aspecto de Monsiváis: sus vínculos y reflexiones sobre la sociedad de masas. La primera en introducirse en la temática es la investigadora María Eugenia Mudrovcic en el artículo “Cultura nacionalista vs. cultura nacional: Carlos Monsiváis ante la sociedad de masas” (2007 [1998]).<sup>41</sup> Allí, ordena la producción de Carlos Monsiváis de acuerdo a las variaciones en la relación entre nación, masas y consumo. El punto de partida de la reflexión radica en la distinción que el propio escritor establece entre “cultura nacionalista”, entendida como monoidentidad impuesta desde arriba, y “cultura nacional”, multi-identidades defendidas desde abajo. Mudrovcic divide entonces la obra en dos épocas: la primera gira en torno a *Días de guardar* (1970) y se caracteriza por el ataque de las expresiones de la cultura nacionalista. Allí, Monsiváis

---

41 Este artículo fue publicado originalmente en la revista *Hispanérica*, nº 79, 1998, pp. 27-39. Luego, antologado en el libro *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica* (México: Era/Universidad Nacional Autónoma de México, 2007) compilado por Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado. Y, finalmente, en 2010, forma parte de *Nombres en litigio. Las guerras culturales en América Latina: del happening desarrollista a la posguerra fría* (Rosario: Beatriz Viterbo) de María Eugenia Mudrovcic bajo el título “Carlos Monsiváis o cómo pensar la nación en tiempos neoliberales”.



aborda el culto a México como nación unívoca y homogénea con el objetivo de revisar la cultura oficialista. El gesto crítico del cronista supondría oponerse

a la ideología oficial que rechaza la frivolidad y elige eufemizar el cuerpo de la nación mexicana disfrazándolo con los fastos dudosos de lo solemne, Monsiváis revela el fraude, destruye los símbolos glorificados y se ríe de las falsas pretensiones que alientan este discurso estilizado de la patria (Mudrovcic 2007 153).

Sintéticamente, explicita que se trata de volver *camp* símbolos como la revolución mexicana con el fin de dar batalla al discurso estatal. Al visibilizar la mentira y reírse de ella, “politiza la mirada trivializante” (153). En este sentido, el *camp* le sirve al cronista para desenmascarar el vacío que esconde el repertorio nacional. Esta lectura es posible a partir del trágico año 1968 cuando el Estado pierde poder cohesionador y la industria cultural, sujeta a los medios masivos, lo reemplaza en la tarea de representar la nación. El cambio en la perspectiva teórica para abordar la cultura popular se manifiesta, para María Eugenia Mudrovcic, desde *Escenas de pudor y liviandad* dando comienzo a la segunda etapa: ya no se trata de concebirla privilegiando determinaciones desde arriba o desde abajo sino como espacio de resistencia y, al mismo tiempo, de reproducción de hábitos condicionados. Este segundo momento se caracteriza, a diferencia del anterior, por visibilizar manifestaciones culturales de resistencia.

A pesar de de las embestidas del estado y los medios, Monsiváis reconoce que el sentimiento nacional sobrevive, aunque transformado y degradado, en el seno de “colectividades sin poder político ni representación social [que] asimilan los ofrecimientos a su alcance, sexualizan[do] el melodrama, divirt[iéndose y conmov[iéndose pero] sin modificarse ideológicamente” (“Notas sobre el Estado” 42) (155)

La periodización de la obra de Monsiváis realizada por la crítica argentina, puede sintetizarse como el pasaje de una producción centrada en el *camp* en el primer momento a “una política de subsistencia basada en el *kitsch*” (156) en la segunda etapa. Se trata de distintas estrategias del cronista para aproximarse al tema de lo nacional que se corresponde con un cambio en la mirada: del foco en lo hegemónico en el primer caso, a una mirada atrapada en las manifestaciones contrahegemónicas. En este sentido, María Eugenia Mudrovcic sostiene en consonancia con la lectura realizada por Sara Sefchovich (1988)<sup>42</sup> que es Monsiváis quien logra cambiar la difundida concepción del

---

42 Sara Sefchovich, en “La crónica al día” (1988), una reseña publicada en la revista mexicana *Nexos* a partir de la publicación de *Entrada libre y Escenas de pudor y liviandad*, plantea que es Monsiváis quien impone que la mexicanidad radica en el melodrama y el *camp*.

mexicano machista y con complejo de inferioridad, difundida por Octavio Paz, al identificar lo mexicano con el melodrama y la vocación *kitsch*.

Destacamos el lugar relevante que cobra *Escenas de pudor y liviandad* en la interpretación mencionada, ya que, sin dejar de observar la diferencia que esta obra establece con los otros libros de crónicas que, a simple vista, parecen más comprometidos políticamente, Mudrovcic le otorga visibilidad al valorizar el trabajo con la estética *kitsch*. Recordemos que se trata de una obra que ha recibido poca atención por parte de la crítica literaria centrada en iluminar el perfil político del escritor: por dar dos ejemplos, Linda Egan (2004 [2001]) se focaliza en *Días de guardar* por considerarla la obra más comprometida y Anadeli Bencomo (2002) prioriza *Entrada libre* por la misma razón. En estos casos, observamos la marginación del libro por omisión y debemos recordar que algunos análisis que abordan *Escenas de pudor y liviandad* lo asocian a la frivolidad. Contemporáneamente a la lectura de la investigadora argentina, Christopher Domínguez Michael, en el breve artículo “Carlos Monsiváis, el patricio laico” (2007 [1998]),<sup>43</sup> que escribe a raíz de la aparición simultánea de *Escenas de pudor y liviandad* y *Entrada Libre*, identifica dos registros que lo llevan a definir, al primero, como “libro frívolo” (283) y, al segundo, como obra comprometida. Una lectura similar realiza Néstor García Canclini en “Narrar la multiculturalidad” (1995): “Es significativo, por ejemplo, que Monsiváis haya publicado libros de crónicas más o menos frívolas, como *Escenas de pudor y liviandad*, y otros relatos críticos sobre los movimientos urbanos, como *Entrada Libre. Crónica de una sociedad que se organiza*” (16).

En oposición a estas interpretaciones, Mudrovcic recupera el trabajo de Sara Sefchovich (1988), quien lee la publicación simultánea de *Entrada libre* y *Escenas de pudor y liviandad* como complementarios ya que el primero narra cómo la gente lucha y se organiza, es decir, son crónicas que atienden la vida diurna; mientras que *Escenas de pudor y liviandad* relata cómo esa misma gente vive y se divierte, esto es, retrata el mundo nocturno. Rescatamos esta interpretación ya que si bien el *corpus* de esta tesis no está compuesto por los libros de Carlos Monsiváis sino por las crónicas publicadas en revistas de actualidad, éstas fueron compiladas mayormente en *Escenas de pudor y*

---

43 Este artículo publicado originalmente en el libro *Servidumbre y grandeza de la vida literaria* (México: Joaquín Mortíz); en 2007 vuelve a ponerse en circulación cuando Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado lo antologan en *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica* (México: Era /Universidad Nacional Autónoma de México).

*liviandad*. No sólo pretendemos rescatar este perfil marginado sino advertir que su interés por el espectáculo ya estaba presente en sus crónicas sobre ídolos de masas de los años setenta, hecho que hasta ahora no ha sido marcado a pesar de la gran cantidad de críticos que han considerado su vasta obra.

Otra indagación sobre la sociedad de masas la encontramos en la lectura crítica de Bencomo en el referido libro *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México* (2002) Este estudio presenta un valor particular para nuestra tesis porque ubica a Carlos Monsiváis como un “cronista de la muchedumbre defeña” (119) que describe el fenómeno de la “sociedad de masas en su era massmediática” (119). Una de las cuestiones que rescatamos es que Bencomo señala que Carlos Monsiváis se ha convertido en el paradigma de un nuevo tipo de intelectual diferenciado del modelo erudito de Octavio Paz:

Frente al hábito sancionador y catedrático de los letrados tradicionales, Monsiváis se asoma con la curiosidad del comentarista de ocasión. Monsiváis no dicta lecciones desde el púlpito de la consagración académica, sino que busca –una y otra vez– sumergirse en la masa urbana y trata de entender la fuente de las motivaciones gregarias y las articulaciones de la cultura de los medios masivos (20).

Este singular modo de ejercer la intelectualidad deja una huella en la manera de cronocar que constituye su marca de autor: la adquisición de los conocimientos *in situ*. Este cronista sabe por haber estado ahí, es decir, por haber puesto el cuerpo ante una multitud, ese nuevo protagonista de las crónicas urbanas. Hacia la década del setenta, México abandona el modelo de metrópolis de cuño moderno para consolidarse como megalópolis por la explosión demográfica (de un millón y medio de habitantes en 1940 pasa a diez millones en 1970), la mediatización de las sociedades urbanas que remodela la experiencia colectiva y la emergencia de la posmodernidad, entre los principales fenómenos. Ello provoca la transformación del pueblo, esa masa urbana que históricamente ocupaba un lugar marginal, en público definido por su condición de espectador. La investigadora ilustra ese devenir público del pueblo en la crónica “Raphael en dos tiempos y una posdata”. En el relato de los recitales brindados por el cantante español en México, observa un conjunto de “estímulos y respuestas gregarias que se desentendían del rol tutelar del Estado como órgano capaz de monopolizar la formación de identidades” (127). Esta “ciudadanía del espectáculo” (125) es, en

palabras de Carlos Monsiváis, “una garganta múltiple manejada por la admiración o el reflejo condicionado” (1970: 51).

Anadelí Bencomo pone el foco en la organización social orquestada por los medios masivos, es decir, en una sociedad de masas en la era massmediática que supone el debilitamiento de los relatos cohesionadores en torno a la nación o el estado. En este sentido, continúa con el planteo de María Eugenia Mudrovic (1998), quien sostiene que a partir del 68 tiene lugar el desplazamiento de los viejos núcleos de integración y legitimación social como son la familia, la religión y la patria por parte de la industria cultural que toma a su cargo la tarea de representar la nación (154-155). *Voces y voceros de la megalópolis* profundiza el vínculo entre lo social, lo mediático y lo masivo al entender que, en la obra de Monsiváis, la representación de lo “popular urbano”

se encuentra ligada a la noción de sociedad de masas que caracteriza el perfil contemporáneo de las poblaciones urbanas. Al mismo tiempo, este concepto de sociedad de masas se vincula con los mecanismos culturales de la industria de los medios masivos de información y entretenimiento (125).

Identificar la imbricación de lo popular con el público masivo le permite a la investigadora señalar que el referente popular de la representación hace posible pensar en la filiación de estas crónicas con la tradición de la crónica costumbrista; sin embargo, Monsiváis traspasa dicho modelo al construir “arqueologías de la cultura urbana” (123), donde la revisión de lo popular no pierde de vista la perspectiva crítica. Bencomo constata la insistencia sobre dicho tópico pero, al mismo tiempo, visibiliza una reconfiguración de esta noción. Rescatamos esta lectura del pueblo como un público masivo para reflexionar en particular sobre las crónicas dedicadas a ídolos, divas y estrellas, una escritura que opera con la imaginación mediática. El objeto “popular urbano” con el que trabaja Bencomo se encuentra íntimamente imbricado al concepto de lo nacional. Este cronista no busca esencias ni espiritualidades colectivas sino construcciones que se renuevan casi cotidianamente. En este sentido, la investigadora recupera el análisis de María Eugenia Mudrovic sobre la presencia del *camp* cuando en *Días de guardar y Amor perdido* reflexiona sobre la cultura nacionalista y el *kitsch* cuando aborda la cultura nacional; aunque la crítica venezolana sostiene que esta lectura no es progresiva sino circular:

Si bien *Días de guardar*, marca el punto de partida de una trayectoria con referencia a la temática de la identidad nacional, el último libro que reúne

las crónicas más recientes, *Los rituales del caos*, regresa a una idea ya esbozada en el prólogo a la compilación de 1970 (138).

En relación con el *kitsch*, Bencomo aclara que para Monsiváis éste no es un fenómeno posmoderno sino que está ligado a las tradiciones nacionales. Su vinculación con el consumo sí es una innovación del *kitsch* en el México de fines del siglo XX. La investigadora refiere entonces al “nacionalismo pop” (134) fuertemente marcado por lo publicitario para pensar el advenimiento del *kitsch* en las crónicas de Carlos Monsiváis. Esta norma cultural denuncia una sensibilidad vicaria.

Otro artículo de Sebastiaan Faber, “El estilo como ideología: de la *Rebelión* de Ortega a *Los rituales* de Monsiváis” (2007), estudia la relación del intelectual con las masas, revisando cómo se ha concebido esa relación. Advierte que, cuando las masas aparecen a fines del siglo XIX, el intelectual se constituye como tal al distanciarse de ellas. Faber revisa especialmente el desdén y la resistencia de uno de los grandes teóricos sobre el tema como fue José Ortega y Gasset para iluminar que

la postura que adopta Monsiváis ante la masificación de la vida urbana a mediados de los años noventa en la Ciudad de México es radicalmente opuesta. Donde Ortega se resiste a toda costa, Monsiváis abre los brazos y la mente. Donde el español, preso del pánico, se retrae en un elitismo reaccionario, el mexicano celebra y admira el dinamismo y la creatividad de las masas. (2007: 82)

El aporte de Faber radica en iluminar no sólo la proximidad sino también la apertura ideológica que Monsiváis manifiesta hacia las masas en los años noventa al considerar *Los rituales del caos* (1995). Debemos advertir que, como demostraremos en esta tesis, el interés por los fenómenos de masas que Faber nota de manera clara en los años noventa, ya se pone de manifiesto en los años setenta. El crítico señala que Monsiváis celebra, admira, festeja y valora al México de masas. Señala, particularmente, que así como opuestas son las posiciones ideológicas de Ortega y Monsiváis así de opuesto es el estilo de cada uno: “curiosamente, sin embargo, aquí la oposición parece invertirse: estilísticamente, el populista es Ortega –el campeón de la palabra clara– y el elitista, Monsiváis” (83). Faber busca visibilizar la complejidad del cronista mexicano, manifiesta en el uso de la ironía, el humor y el relajo, que constituyen estrategias para acercarse a la cultura de masas.

Para cerrar el estado de los estudios sobre Carlos Monsiváis, consideramos importante resaltar que, como hemos tratado de mostrar en la primera parte de este

apartado, se lo ha reivindicado como el abanderado de lo popular, de las luchas de las minorías, esto es, se ha iluminado su notable participación en las luchas sociales. Perfil que reconocemos y valoramos, sin embargo, entendemos que ello ha opacado otras zonas en las que el cronista ha demostrado tener un sostenido interés. Referimos a su vasta producción dedicada a ídolos de la cultura de masas que ha quedado marginada y sin estudiar. Por ello, nos hemos enfocado en la última parte de este apartado, en destacar a aquellos investigadores que han empezado a llamar la atención sobre la importancia que la sociedad de masas tiene en la obra del autor. Mónica Szurmuk y Roberto Mckee Irwin (2009) destacan el lugar que la industria cultural ha tenido en su obra cronística:

Monsiváis reconoció desde temprano el peso de la industria cultural y los ritos comunitarios en la esfera pública mexicana, tomándolos en serio en su crítica desde los años setenta en tales obras como *Escenas de pudor y liviandad* de 1988 y *Los rituales del caos* de 1995, en las que con un formato de crónicas concisas y sagaces, trata temas eclécticos” (2009: 22)

Parecería que el llamado de atención se hace necesario porque justamente esta valiosa producción ha quedado relegada. Debemos advertir que María Eugenia Mudrovcic y Sebastiaan Faber se focalizan en la sociedad de masas; mientras que Anadeli Bencomo empieza a abordar el fenómeno de la cultura de masas que entendemos se torna central en las crónicas que son objeto de esta tesis.

### **Estudios críticos sobre la obra de María Moreno**

La obra de María Moreno comenzó a ser estudiada por la crítica académica recién durante las primeras décadas del siglo XXI. Los primeros reconocimientos que la autora recibe provienen del campo de los escritores, quienes valoran el hallazgo de una voz singular en notas y reseñas que se publican en periódicos argentinos. Podemos comenzar por la lectura reivindicatoria de Daniel Link, quien destaca el singular estilo barroco que despliega María Moreno el diario *Tiempo Argentino*. En la reseña titulada “Onda Góngora” (2001), publicada en la sección “Radar libros” del diario *Página/12*, con motivo de la aparición de la primera antología de crónicas titulada *A tontas y a locas* (Buenos Aires: Sudamericana, 2001), el crítico brinda una serie de enumeraciones con las que busca captar el estilo de esta “escritora mayúscula” (s/n): la primera serie

con la que se aproxima es “nunca a ciegas, pero siempre excesivo, apresurado, enredado, asistemático, precipitado” (s/n). Interesante escucha del tiempo de la sintaxis de María Moreno, de esa prosa acelerada y desbordante que es posible observar, como sostiene Link, en aquella columna de mediados de los años ochenta pero también en crónicas anteriores como las publicadas en la revista *Siete días*. La segunda serie que propone Daniel Link apunta a visibilizar otro aspecto central de su estilo que es la parodia: “un estilo artificioso, gongorino (digámoslo: travesti), pero a la vez filoso como un cuchillo de hielo” (s/n). Esa marca barroca evidencia un alto grado de conciencia crítica que se materializa, por lo general, en las extensas proposiciones adjetivas o en el tratamiento desacralizador al que la autora recurre habitualmente.

Por otro lado, el escritor Alan Pauls también destaca la construcción de “una de las prosas más escritas –es decir: más visibles y carnosas– de la literatura argentina contemporánea” (2003 s/n) en la reseña “Radical libre”, publicada el 5 de enero de 2003 en la sección “Radar libros” de *Página/12*, a raíz de la publicación de la segunda antología de crónicas *El fin del sexo y otras mentiras* (Buenos Aires: Sudamericana, 2002). En su lectura, Pauls identifica dos sellos de fábrica que singularizan a Moreno: el desafío y la compulsión a la bastardilla. Ello se evidencia principalmente en la actitud de una escritora que se reivindica periodista,<sup>44</sup> que se zambulle en el populismo para nadar en él sin ahogarse, que se identifica con la zozobra, el desaliño, el fuera de registro. Por su parte, el crítico Alberto Giordano sostiene que la obra de María Moreno, es decir, de una escritora que se presume sin obra, supone la invención de una lengua:

la invención de una lengua que al mismo tiempo que sirve para comunicar las visiones de un punto de vista oblicuo y facilitar la irrupción de lo inesperado en el curso de una conversación apacible, puede dejarnos prendidos de la evidencia corporal de una expresión o un giro infrecuentes por la fuerza con que esa presencia extraña impacta en nuestra sensibilidad (2008: 56).

En este sentido, se trata de “la identificación de su nombre con un uso diferenciado de las lenguas de la comunicación masiva, un uso proclive a las mezclas de registros y temporalidades que saborea con la misma fruición un tecnicismo de la jerga lacaniana como una expresión anacrónica (ganapán, palurdo, panoplia) de procedencia

---

44 Alan Pauls refiere a que María Moreno, en “Preliminares”, el prólogo a *El fin del sexo y otras mentiras*, declara: “Escribo sobre lo que no sé. Si lo supiera ¿para qué lo escribiría? La escritura *inventa*, lejos de la vanagloria de responder a una suerte de acopio de conocimientos que una autoridad en ausencia y esfinge le ha dado venia de echar a rodar. En suma, soy periodista ...” (7, las cursivas son del original).

imprecisa” (56). Desde el andamiaje teórico que Roland Barthes (*El grado cero de la escritura*), interpretamos entonces que Daniel Link concibe la producción de María Moreno como un estilo, esto es, como una “metáfora, es decir ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal del autor” (2006 [1972]: 20), donde imágenes, elocuciones y léxico surgen del cuerpo y del pasado del escritor; mientras que Alan Pauls refiere a la obra de Moreno como una escritura, es decir, la forma comprometida con la palabra, la relación del escritor con la sociedad, que como sostiene Barthes, se forja entre la lengua y el estilo. Pauls concibe a la autora como una radical libre cuyo blanco no es el sentido común común sino el sentido común progresista. Por su parte, Alberto Giordano piensa en la triada barthesiana completa estilo-lengua-escritura. Este crítico destaca la hibridez del estilo –como podríamos calificarlo para hacernos eco de las teorías sobre la crónica– que proviene de su participación en la prensa periódica y enfatiza que, “la escritura de Moreno piensa la realidad de las cosas de la cultura argentina con calculada irresponsabilidad teórica, un fervor político que sabe conservarse alegre y, sobre todo, o en principio, con voluptuosidad” (56).

Uno de los primeros intereses que despierta la obra de María Moreno en la crítica académica es el estudio de su sostenida participación en el campo del periodismo cultural. Quienes se abocan a ello destacan específicamente sus colaboraciones para suplementos y revistas feministas. Francine Masiello, en el artículo “Conocimiento suplementario: queering el eje norte/sur” (2004), publicado en la *Revista Iberoamericana*, analiza el rol protagónico que la autora tuvo en el “periodismo cultural para mujeres” (1031) como es el caso de la sección “Las/12” del diario argentino *Página/12*. Esta sagaz feminista –como la define Masiello– es “una de las críticas más sorprendentes de Argentina, (...) una disidente en el campo cultural” (1032), ya que logra deconstruir el sentido común en torno a lo femenino al tiempo que se resiste al academicismo de las teorías habituales de género. La crítica estadounidense enfatiza entonces el aporte de estas intervenciones dirigidas a un público masivo, donde la autora piensa las construcciones de género de una manera radical: “ha ofrecido la posibilidad de analizar las crisis nacionales desde la perspectiva de género” (1032), concluye Masiello. En la misma perspectiva teórica, Lucía De Leone (2011) analiza los modos de autofiguración que María Moreno realiza en dos publicaciones feministas que dirigió,



*Alfonsina*<sup>45</sup> y la sección “La mujer” del diario *Tiempo Argentino*, e identifica el constante borramiento y/o multiplicación de la identidad autoral que tiene lugar por medio del uso de variados seudónimos y heterónimos.<sup>46</sup> Esta estrategia de corrosión del nombre propio, donde la escritora firma con un nombre y al mismo tiempo evidencia su doblamiento resulta, para De Leone, fundante del estilo de la autora. En este sentido, *Alfonsina* y “La mujer” constituyen lo que la crítica denomina “los comienzos de María Moreno” que se proyectan, por ejemplo, en el libro *El Affaire Skeffington* (1992) y en la crónica “El loro de Forero”, incluida en *Banco a la sombra* (2007). Resulta insoslayable no sólo la presencia sino también la constancia de dichas transacciones autorales o autofiguras múltiples en la escritura de Moreno; sin embargo, no acordamos en que dicha producción cifre su proyecto de escritura. Por un lado, porque el seudónimo María Moreno, actualmente su nombre de autor, no surge en el contexto político de la democracia ni para participar de revistas culturales, que serían los dos rasgos más sobresalientes del momento estudiado por De Leone, sino al contrario, durante los últimos años de la dictadura cívico-militar y para colaborar en semanarios masivos de actualidad. Por otro lado, en estas colaboraciones anteriores, ya observamos la estrategia de firmar con seudónimo pero dejarse ver en una fotografía (uno de los modos, señalados por De Leone, en que se multiplica la autofiguración autoral). Una crónica ilustrativa de ello es “Las confesiones de un obispo prohibido”, publicada el 9 de septiembre de 1980 en *Siete días*, firmada por Moreno y acompañada por una foto en la que aparecen la cronista con su grabador en la mano junto al entrevistado Monseñor Marcel Lefebvre. Como argumentamos en los capítulos siguientes, el nombre de María Moreno surge como tal en sus crónicas sobre cultos efímeros, es decir, a partir de sus colaboraciones para revistas de actualidad a fines de los años setenta y principios de los ochenta.

Otro análisis que también evidencia el compromiso de la escritora con las luchas feministas aunque desde una perspectiva más amplia es el abordaje que Luz Rodríguez Carranza (2011) realiza de la columna “La mujer pública” que María Moreno tuvo en *Babel. Revista de libros*.<sup>47</sup> Esta columna dedicada a escritoras que se caracterizan por

---

45 *Alfonsina* fue un periódico quincenal, autodesignado como “primer periódico para mujeres”, dirigido por María Moreno, que sale a la luz en diciembre de 1983 hasta junio de 1984.

46 De Leone, Lucía: “Una poética del nombre: “Los comienzos” de María Moreno hacia mediados de los 80 en el contexto cultural argentino”. *Cadernos Pagu* (Campinas), n.º 36, Jan./June 2011.

47 Rodríguez Carranza, Luz: “La invención de la asimetría: las columnas de María Moreno en *Babel. Revista de libros* (1988-1989)”. *Mora* (Buenos Aires), vol. 17, n.º 2, Set. 2011.

haber traspasado los límites “del cuarto propio” (s/n), esos que les impone el ser mujer, evidencia la “invención de la asimetría” (s/n), es decir, Moreno crea un fuera de lugar respecto al lugar de la mujer. Con esta observación, Luz Rodríguez Carranza reconoce que, si bien la escritora se especializó en dicho tema (en el diario *Tiempo argentino*, se encargó de “La mujer”; en la revista *El porteño*, colabora en “La porteña”; en *Fin de siglo*, estuvo a cargo de “La cautiva”; en *Página/12*, “Las 12”; en *Babel*, “La mujer publica”), la construcción de la femineidad es más compleja que como la que entienden los estudios de género: esta escritura se apropia al mismo tiempo del “psicoanálisis, del bar y de la literatura comparada” (s/n) y presenta influencias literarias más vastas que las de la tradición feminista. Moreno encarna, según concluye Rodríguez Carranza, la diferencia absoluta: la “... paradoja *-para-doxa-* es que el lugar de la mujer que Moreno inventa, está en otra dimensión” (s/n).

Como puede observarse en las lecturas de Francine Masiello (2004), Lucía De Leone (2011) y Luz Rodríguez Carranza (2011), la crítica ha estudiado hasta el momento la participación de María Moreno en revistas y suplementos culturales (“Las/12”, *Tiempo Argentino*, *Alfonsina* y *Babel*, *revista de libros*, entre otras) dejando en el olvido sus colaboraciones para semanarios y mensuarios de actualidad como *Status*, *Vogue* y *Siete días*, que, como demostraremos en esta tesis, cifran el comienzo de María Moreno como cronista. Además, en estas primeras colaboraciones, la escritora se ocupa de entrevistar a bandas de música, boxeadores y conductores de televisión, en las que aborda una serie de temáticas que exceden las problemáticas de género.

Otro aspecto estudiado de la obra de Moreno es el componente autobiográfico de su escritura, tema abordado por especialistas en el área de la literatura argentina. Referimos a los trabajos de Alberto Giordano y Nora Avaro, publicados en *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual* (Buenos Aires: Mansalva, 2008), donde Giordano observa que alrededor del año 2006 tiene lugar la proliferación de escrituras autobiográficas, esto es, escrituras íntimas (diarios, cartas y confesiones) así como relatos, poemas y ensayos críticos que presentan una frontera difusa entre literatura y vida real. Esta tendencia identificada con el recurso de la primera persona y la rememoración o registro de vivencias personales presenta como máximos exponentes a Raúl Escari, Daniel Link, Elvio Gandolfo y la propia María Moreno, los denominados “dandis de la época de la cultura de masas” (14). En el capítulo “María Moreno: La

entrada a la cultura”, dedicado exclusivamente a esta “cronista perspicaz” (55), Alberto Giordano señala que, a pesar de que lo haga indirectamente, toda su escritura se encuentra atravesada por elementos o situaciones que provienen de la vida de la propia escritora. Los ejemplos son variados: en el caso de *Vida de vivos*, sostiene que éste puede ser leído no solamente como un libro de entrevistas sino también como “unas memorias o una ‘autobiografía a través de los otros’” (60) ya que se trata del derrotero de los aprendizajes de la propia periodista. Además, señala que la entrevista realizada a Juana Bigozzi (compilada allí), donde se la representa como una ogra encantadora, está escrita bajo el signo de la identificación. En el caso de *Banco a la sombra*, Giordano afirma que la referencia a las fobias y los temores de la viajera son rasgos autobiográficos verdaderos.

*El giro autobiográfico en la literatura argentina actual* cuenta con dos apéndices a cargo de Nora Avaro: el primero, dedicado a Alan Pauls y el segundo a María Moreno. En este último titulado “El camello: Sobre *Banco a la sombra* de María Moreno”<sup>48</sup>, estudia la singularidad de este relato de viaje escrito en la tensión genérica entre la novela de iniciación, el relato de viaje, la crónica y la sátira de costumbres, la memoria y la confesión. Lejos del narrador observador “sin densidad intimista” (85), propio del clásico relato de viaje, Moreno exhibe a la viajera avasallada constantemente por dilemas. Además es una viajera que vacila y la experiencia, en su caso, está del lado del experimento. En este sentido, se trata de una antiheroína. En definitiva, concluye Avaro, Moreno inventa los viajes subvirtiendo así el principio básico del *in situ* ya que dice estar en Venecia a pesar de que nunca viajó allí. Estas interpretaciones críticas, las de Alberto Giordano y Nora Avaro, advierten que, si bien la cronista argentina no escribe en formas genéricas propias de las escrituras íntimas como puede ser la carta o el diario, su escritura se encuentra minada de sutiles referencias que provienen de su vida.

Actualmente, María Moreno es considerada sin dudas uno de los máximos exponentes de la crónica latinoamericana. Ello se evidencia en la incorporación de sus textos en antologías editadas a principios del siglo XXI: en 2006, se compila la crónica “No, mi ama” en *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana* (Rosario: Beatriz Viterbo), volumen a cargo de María Sonia Cristoff,<sup>49</sup> en 2011, “La pérdida del

---

48 Este artículo ha sido recientemente compilado en Avaro, Nora (2016): *La enumeración. Narradores, poetas, diaristas y autobiógrafos*. Rosario: Nube Negra Ediciones.

49 El libro reúne quince crónicas de escritores latinoamericanos reconocidos como Sergio Chejfec, Diamela Eltit y Carlos Monsiváis, entre otros. A excepción de la estadounidense Anna Kazumi Sthal y del

reino” en *Cielo Dandi. Escrituras y poéticas de estilo en América Latina* (Buenos Aires: Eterna Cadencia), con selección y prólogo de Juan Pablo Sutherland;<sup>50</sup> en 2012 se compilan las crónicas “Crónica raabiosa” y “Carlos Gardel o la educación sentimental” en *Antología de crónica latinoamericana actual*<sup>51</sup> (Buenos Aires: Alfaguara), que cuenta con edición y prólogo a cargo de Darío Jaramillo Agudelo y “En familia” en *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*<sup>52</sup> (Barcelona: Anagrama) a cargo de Jorge Carrión. En estas antologías, el nombre de María Moreno aparece junto al de Juan Villoro, Martín Caparrós, Pedro Lemebel, Leila Guerriero, Fabrizio Mejía Madrid, Edgardo Cozarinsky, Edgardo Rodríguez Juliá, Sergio Chejfec y Carlos Monsiváis, entre otros. La participación de la escritora en estas compilaciones evidencia no sólo la valorización que sus pares realizan de su obra sino también que se trata de uno de los exponentes del auge que el género crónica ha tenido en el último tiempo.

María Moreno no sólo colabora como escritora en las principales antologías de crónica publicadas en los últimos años sino que dirige un proyecto editorial que promueve el género: nos referimos a que ella dirige desde 2010 “Nuestra América”, la colección de antologías de la editorial argentina Eterna Cadencia que lleva publicados hasta la fecha cinco libros: *Mapa callejero. Crónicas sobre lo gay desde América Latina* con selección y prólogo a cargo de José Quiroga; *¡Arriba las manos! Crónicas de crímenes, ‘filo misho’ y otros cuentos del tío* con selección y prólogo a cargo de Ariela Schnimajer, *Cosmópolis. Del flâneur al globe trotter* a cargo de Beatriz Colombi, *Cielo dandi: escrituras y poéticas de estilo em América Latina* compilado por Juan Pablo Sutherland y *Charlatanes. Crónicas de remedios incurables* compilada por Irina Podgorny. Este proyecto pone de manifiesto su interés por la promoción y difusión del género. En 2010, cuando se publican los primeros libros, Moreno comenta que la idea surgió de una charla informal que tuvo con los escritores chilenos, Juan Pablo

---

español Jorge Carrión.

50 La antología *Cielo dandi* recopila “escenas de dandis y dandismo en *Nuestra América*” (2011: 15) escritas por cronistas del período modernista como Enrique Gómez Carrillo, Julián del Casal, Rubén Darío y Julio Herrera y Reissig, entre otros, pero también incluye a escritores contemporáneos como Soledad Vallejos, Enrique Raab y María Moreno.

51 Este libro presenta se estructura en dos partes: la primera titulada “Los cronistas escriben crónicas”, compuesta por 53 textos, es la más extensa y está dedicada exclusivamente a la literatura; la segunda parte, “Los cronistas escriben sobre la crónica”, de carácter más ensayístico, contiene ocho textos que reflexionan sobre distintos aspectos que hacen al oficio de cronista.

52 Este libro compila veintiuna crónicas escritas en español de los representantes de la “no ficción de la literatura hispanoamericana contemporánea” (2012: 11). La selección realizada no pretende ser exhaustiva sino brindar un mapeo de la multiplicidad de propuestas, según explicita el editor.

Sutherland y Luis Cárcamo Huechante, quienes ante la propuesta de nombrar “sus raros” tomaron conciencia de que todos era cronistas: “estábamos inventando un canon torcido” (2010), sostiene la escritora en la presentación de la colección.<sup>53</sup> De allí, surge entonces la idea de armar “un rompecabezas de capas sucesivas de las ciudades de Sudamérica y el Caribe y, al mismo tiempo, a través de los prólogos, fuera dejando un trabajo crítico” (2010 s/n). Destacamos de esta presentación del proyecto el doble interés que la escritora visibiliza en relación con el género: un interés literario y también reflexivo.

Además de este reconocimiento, María Moreno ha sido abordada como cronista desde el campo de la crítica literaria. En el prólogo a *Idea crónica* (2006), Mónica Bernabé plantea que, en el caso de Moreno, la escritora se apropia del género a partir de la práctica de la entrevista, una de sus formas preferidas. Esta apreciación da cuenta de una concepción de la crónica que asumimos en esta tesis. Cuando la investigadora Bernabé sostiene que la crónica se apropia de la entrevista establece una jerarquía entre los géneros, es decir, María Moreno apela a la entrevista como en otras ocasiones lo hará con el género epistolar, por dar un ejemplo. “No, mi ama”, el texto antologado en *Idea crónica*, es una crónica y no una entrevista, entre otras cuestiones, por la fuerte presencia de un yo ordenador del relato, la priorización de la narración por sobre la información y el tratamiento estético del lenguaje. Bernabé observa entonces que con esa operación textual de apelar a la forma de la entrevista, Moreno “activa y, en cierta medida, da continuidad a un momento fundacional de la crónica moderna: la presentación de los raros decadentes con los que Rubén Darío cautivó al público porteño desde las páginas de *La Nación*” (21). Así, vincula esta particular producción de Moreno con ese prolífico género finisecular como son las siluetas de escritores. Como

---

53 En la página web oficial de la editorial, encontramos la entrevista “Nuestra América” realizada a raíz de la presentación de la colección. Allí Moreno cuenta: “La colección surgió como, muchas cosas, en una noche de alcohol y asociación libre. Estaba con dos escritores, los chilenos Juan Pablo Sutherland y Luis Cárcamo Huechante tomando whiskie en un bar y de pronto empezó una especie de torneo sobre quien conocía más “raros”, a la manera de Darío. Tirando nombres y textos, casi armamos un borrador de extravagario latinoamericano; casi todos eran cronistas o personajes de crónicas. Estábamos inventando un canon torcido justo en un lugar que se llama *La academia*. Nos divertimos. La crónica que me interesa es la que, con la consolidación de los estados nacionales latinoamericanos y la modernización, proliferó en los periódicos durante los siglos XIX y XX, a manos de escritores como Amado Nervo, Rubén Darío o Cesar Vallejo y que construyen la ciudad moderna a través de dos movimientos; contar lo propio (Carlos Monsiváis habla de “describir lo cotidiano elevándolo al rango de lo idiosincrático”) y, al mismo tiempo, lo que pone en un contexto cosmopolita (“Seamos los EEUU” dice Sarmiento). Como quien junta un diálogo entre carreros y una velada en el Colón, el barrio de las ranas y Harrods” (28 de mayo de 2010 s/n). Disponible en: <https://www.eteracadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/nuestra-america.html>.

ya hemos mencionado, las crónicas modernistas, por centrarse en figuras antes que en acontecimientos, constituyen un antecedente de nuestro *corpus*.

En un estudio reciente, “Bloody Mary (María Moreno)” (2017), Mónica Bernabé vuelve sobre la figura de cronista como la de quien escribe en diarios pero plantea que al hacerlo no hace periodismo sino “algo más”. *El affair Skeffington* (1992), esa obra vanguardista compuesta por un largo ensayo introductorio y un conjunto de poemas condensa aspectos de la poética de Moreno que se caracterizaría, entre otras cuestiones, por la ironía, la cita, la falta de seriedad y el “plebeyismo de la escritura” (119). Nos interesa este último aspecto, en el que la crítica no profundiza. En esta tesis sostenemos que esa marca del grupo Literal de los años setenta que Bernabé advierte en el libro de 1992 surge en sus crónicas de los primeros años ochenta. Nos interesa rescatar ese plus literario que Bernabé señala pero sobre todo la idea de que “de las hojas sueltas del periódico, nacen los libros de Moreno” (112). Adscribimos e insistimos en ello en la introducción de esta tesis pero nos interesa destacar que, aunque Bernabé visualiza la sustancia de la escritura de Moreno está esencialmente en la escritura en el diario, sin considerar las revistas de actualidad como un elemento constitutivo del estilo de la escritora.

Por su parte, la investigadora francesa Teresa Orecchia Havas destaca el carácter cultural de la crónica que forja María Moreno al articular “una línea más o menos continua de intervención feminista y de defensa de la diversidad sexual, así como una inserción cada vez más evidente en el análisis de las ideologías de la cultura, de las políticas lingüísticas y de problemas discutidos por la crítica literaria argentina” (2015: 30-31). La investigadora recupera el amplio espectro de intereses de la cronista argentina que comprende desde la cultura popular y la sociedad, abordados en notas de vida cotidiana, hasta la literatura y los escritores en reseñas de libros y artículos de crítica. Al inscribir la práctica de Moreno en la tradición de la crónica, identifica y sistematiza una serie de estrategias propias de lo que denomina “crónica cultural”.

En el artículo “Crónica y tiempo contemporáneo. Los textos de María Moreno” (2015), compilado en el volumen crítico colectivo *Los meridianos de la globalización. Ensayos sobre el tiempo en la literatura latinoamericana contemporánea* (Bélgica: Presses Universitaires de Louvain), Orecchia Havas plantea que, a partir de la enunciación en primera persona, esta escritora construye un sujeto artista que pone en

jaque el tradicional narrador observador, basado en las expresiones “he visto” y “he oído” sacrificado por la verdad y la justicia. La autofiguración de María Moreno como mujer dandy –sujeto inclasificable capaz de crear su propio tiempo– que señala la crítica francesa tiene lugar en innumerables escenas de lectura así como en relatos de formación (en los bares, en el conventillo de su niñez, etc.).<sup>54</sup> Como consecuencia de ello, observa la priorización de la creación por sobre la investigación así como constantes desplazamientos del tiempo presente. Sin embargo, Teresa Orecchia Havas manifiesta que este sujeto artista se encuentra en tensión con la disolución de la voz del sujeto como operación progresiva que se visualiza, de manera particular, en las “crónicas-entrevistas” (33). Si bien no desarrolla la cuestión, explicita que se trata de que, en estos casos, la entrevistadora tiende a desaparecer, a borrar su huella. Estrategia que liga a la técnica del montaje (Walsh) y de selección (Puig) de las voces de los otros. Sin embargo en las crónicas de nuestro *corpus* basadas en entrevistas, esta operación no es exactamente así. En lugar de borramiento, hay una presencia de la autora que se vale de distintos recursos como demostraremos en el capítulo correspondiente.

Indudablemente en las crónicas que toman la forma de la entrevista la voz se vuelve un elemento central de la misma y, como señala Orecchia Havas, el proyecto de escritura de Moreno encuentra dos antecedentes insoslayables como son Rodolfo Walsh y Manuel Puig, ya que coinciden en que la literatura debe ser el portavoz de la voces de los otros. Acordamos con esta interpretación aunque nos distanciamos de la idea de que cuando Moreno perfecciona la técnica disimula su propia voz. “Son reportajes en los que ella toma partido sin excepción, pero situándose siempre en el sitio donde la voz de los otros emerge frente al borrado de la suya –delimitando una suerte de sujeto ausente que recuerda el caso de las escrituras de no ficción–” (2016: s/n), aclara respecto a esta cuestión en otro artículo que trataremos a continuación. Nosotros consideramos que las entrevistas son crónicas pero nuestro concepto de ella propone otro desvío que consideramos productivo en la medida en que los objetos del cronista hacen posible un diálogo cuyo eje vertebrador es siempre la cronista. María Moreno dialoga, entrevista, conversa, deja hablar, ironiza pero no pierde nunca el hilo de la subjetividad en tanto cronista. Desde ese timón, Moreno puede inculcar a la forma crónica sus propias

---

54 El escritor chileno Juan Pablo Sutherland, quien antologa *Cielo dandi. Escrituras y poéticas de estilo en América Latina* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011), ya vincula a María Moreno con el dandismo al incluir la crónica “La pérdida del reino”, donde la escritora retrata a Arturito Álvarez, “excelso dandi que se pasea por sus recuerdos de galas pasadas” (28).

innovaciones, sus singulares inflexiones. Si nos remitimos a sus colaboraciones recientes (ya que la crítica entiende que el borramiento se daría con la perfección de la técnica) como, por ejemplo, “Una diosita de la calle”, publicada el 10 de julio de 2016 en el diario *Página/12*, donde Moreno entrevista a Fernanda Laguna, observamos que no sólo la entrevistadora no se ausenta sino que, como en sus primeras crónicas (las de 1980 para *Siete días*), cobra un lugar preponderante, por ejemplo, en las caracterización del personaje: “una diosita de la calle, accionada por fernet y una bondad al paso, heredada de su secundaria en el colegio de monjas” (20), expresa Moreno antes de darle voz a Fernanda Laguna. Otro ejemplo ilustrativo de que la entrevistadora no pierde presencia es el comienzo de “Pequeño daisy ilustrado”, publicada el 9 de agosto de 2015 en el mismo medio periodístico, donde comienza con una anécdota personal que retrata tanto a la entrevistada como a la entrevistadora. Citamos el fragmento inicial:

La primera vez que visité a Diana Aisenberg me regaló tres diamantes. Eran de un cotillón fino que los hacía sospechosos de ser reales si no fuera por su liviandad y una diminuta cicatriz en uno de sus vértices. Ofrenda de una trinidad y regalo de “chica a chica”, yo ignoraba que se trataba de una señal y no la supe leer. (16)

En el artículo “Crónica de crónicas: teoría y práctica del género en los textos de María Moreno” (2016), publicado en la revista académica *América*, Teresa Orecchia Havas retoma esas operaciones de desvío del género tan propias de la escritura de Moreno a partir del análisis de *Banco a la sombra* (2007). Este libro fue escrito contra el modelo de la crónica de viaje ya que subvierte al menos tres principios básicos: 1) la supuesta verdad de la experiencia, 2) la movilidad del sujeto de la enunciación y 3) la posición exterior del *flâneur*. La crítica observa que la singularidad, entonces, de la crónica de Moreno es que a pesar de que se trata de un libro de viaje no narra un error sino recuerdos y sus paisajes pueden ser apócrifos. Detecta allí otra estrategia operativa que, al igual que la autofiguración como cronista dandy, se opone al cronista observador: “la práctica de la inserción ficcional en marcos que en principio la excluirían, como la escritura de viaje o la entrevista” (2016: s/n). De esta lectura crítica focalizada en el género, se vuelve evidente que la escritura de María Moreno produce una vuelta de tuerca sobre la crónica ya que la tensión constante de los principios constitutivos del género, permiten inscribirla en dicha tradición (la crónica de viaje) y, al mismo tiempo, entender que el viaje es principalmente una experiencia retórica, un efecto literario. En “Solía [Plaza Dorrego]”, que cierra *Banco a la sombra*, la cronista



explicita el artificio: “no se puede contar si no se han tenido los libros (...). Escribí lo que se me pasaba por la cabeza” (Moreno 2007: 149) y, más adelante, continúa “no importa si se las ha experimentado o no, no se describe, se escribe” (151).

En relación con los estudios críticos dedicados a analizar la crónica de María Moreno, María José Sabo realiza una lectura exhaustiva a partir de la teoría filosófica del archivo, planteada por Jacques Derrida. En su tesis doctoral titulada “Crítica y archivo. Las crónicas de Pedro Lemebel y María Moreno” (2016), cuando se aboca a la escritora argentina, analiza las antologías de su trabajo publicado en diarios y revistas, es decir, desde *A tontas y a locas* (2001) hasta la reedición de *El Affaire Skeffington* [2013 (1992)]. Con la mirada en la función de antologadora que la propia cronista asume a la hora de publicar un libro, estudia la operación archivística que manifiesta una “poética del resto” (368). Poética que se constituye como tal –como lúcidamente observa Sabo– al oponerse a las modernas categorías de “obra” y “libro”, propias del campo literario y de la cultura letrada. Esta observación resulta central para comprender su escritura ya que, a pesar de que María José Sabo analiza los libros de Moreno, no pierde de vista el origen de dicha producción, es decir, que se trata de textos escritos para medios masivos.

La crónica le permite operar transacciones diversas entre esos múltiples espacios sin ocupar exclusivamente ninguno: entre la academia y el periódico; entre la exigencia de producir “obra” –volcarse en la realización plena de un proyecto escritural– y la permanencia en la práctica archivística como una forma de dilatación de aquel momento y de no entrega cabal a la serie literaria (388)

Frente a la obra que todo escritor posee para configurarse como tal, Moreno con sus antologías propone una serie inestable, abierta y provisoria, susceptible de publicarse muchos años después en otro formato e incluso para un nuevo público. La técnica cartonera de reciclaje, es una constante que opera en *A tontas y a locas* (2001), compilación de su columna en el diario *Tiempo argentino* a mediados de los años ochenta, como en *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001* (2011), proyecto que empieza en esa fecha crucial para Argentina pero es publicado diez años después.<sup>55</sup> María José Sabo cifra allí el comienzo del trabajo de exhumación del archivo y, por ello, sostiene que la crónica se vincula con el grito, con la escritura a la intemperie.

---

55 María José Sabo desarrolla parte de esta lectura en el artículo “‘Porque no habrá obra’. El archivo en la escritura de María Moreno” (2015), *Orbis Tertius*, vol. XX, n.º 22.

Rescatamos esta invitación a leer en la frontera, a pensar a Moreno sin su procedencia del campo literario sino, al contrario, de la contaminación con la cultura de masas, entre la lectura académica y la charla de bar. Sin embargo, y esto es importante destacar, al comenzar su lectura de *A tontas y a locas*, Sabo sostiene que la recuperación del género crónica se encuentra estrechamente vinculado a la reapropiación que realiza de la escritura femenina: Sabo plantea que Moreno entra a la escritura a partir de “pases” de género, es decir, de hacerse la loca o la nena, para remitirnos a caso de su trabajo para *Tiempo argentino*.

En este punto, establecemos una distancia ya que esta periodización, compartida por las investigadoras especializadas en estudios de género como, por ejemplo, la de Lucía De Leone (que desarrollamos a continuación), ubica en un lugar central las reflexiones sobre el feminismo de mediados de los años ochenta y excluye sus colaboraciones anteriores para medios gráficos como *Vogue* y *Siete días*, crónicas dedicadas a figuras públicas del ámbito del espectáculo que desbordan dicha área temática. Si bien es posible observar poses como, por ejemplo, la de cronista frívola (como le gusta señalar a Moreno), no consideramos que esas máscaras o transacciones se definan exclusivamente en términos de género como lo hará buena parte de su producción hacia 1983 y 1984.

El auge de estudios críticos dedicados a la escritora evidencia el progresivo reconocimiento que ha logrado en los últimos años, al menos, desde la segunda década del siglo XXI. Un ejemplo, por fuera de los ya señalados, del lugar destacado que Moreno ha adquirido en el campo literario argentino lo constituye la inclusión de su nombre en el libro *La ficción y sus hacedores* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2011), donde Silvia Hopenhayn compila una serie de entrevistas a reconocidos escritores argentinos como Héctor Tizón, Diana Bellessi y Abelardo Castillo e incluye a María Moreno. En relación con el reconocimiento crítico, referimos al creciente número de ponencias en congresos nacionales e internacionales dedicadas a su obra (De Leone 2008, Arro 2010, Biancotto 2010, Pozzi 2011, Sabo 2015), la publicación de Tesis de doctorado (Sabo 2016) y, especialmente, a la aparición del primer volumen crítico colectivo *El affair Moreno* a punto de salir al mercado editorial, coordinado por Claudia Darrigrandi, Viviane Mahieux y Mariela Méndez, dedicado exclusivamente a María Moreno. Para finalizar, destacamos que los recientes estudios de Mónica Bernabé

(2006, 2017), Teresa Orecchia Havas (2015, 2016) y María José Sabo (2016) ya reseñados, destacan la condición indiscutible de cronista; sin embargo, ninguno aborda el comienzo de la escritora. Estudian las colaboraciones de María Moreno para revistas, diarios y suplementos culturales sin atender a ese laboratorio de escritura que fueron sus publicaciones para revistas de actualidades de principios de los años ochenta y que sientan las bases de esa cronista cultural.

**RETÓRICAS DE LA DISTINCIÓN EN LA  
CRÓNICA LATINOAMERICANA DE FINES DEL  
SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX**

## El divismo en la crónica modernista

Lo bello o simplemente lo raro, lo exquisito, lo lujoso, combinaba la concupiscencia material del tiempo y la búsqueda del refinamiento que nacía del rechazo a la vulgaridad ambiente.

Angel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*

La crónica forjada por los modernistas a fines del siglo XIX en el seno de la prensa periódica visibiliza la tajante y jerárquica estructuración del campo artístico que divide la alta cultura de las expresiones del vulgo que, para la época, no revestían carácter artístico. La insistencia en la distinción categórica entre lo sublime y lo vulgar o –lo que actualmente denominamos– lo culto y lo popular se manifiesta, de manera clara, en la omisión de la representación de expresiones del mundo cotidiano. Esta lógica diferenciadora de prácticas y saberes se evidencia en distintos niveles del campo cultural: la circulación de la literatura reproduce esa segmentación ya que, como explicita Ángel Rama para el caso argentino, “la lectura de los cultos era *La Nación* y las novedades extranjeras; la del pueblo las ilustraciones y los breves textos del primer ejemplo exitoso de revista masiva moderna, *Caras y caretas*” (1986: XXIV). Por un lado, circulaban crónicas complejas de notable extensión elaboradas para un público selecto y, por otro, crónicas breves e ilustradas para el pueblo. Esta división repercute, a su vez, sobre la oferta cultural: mientras que los sectores pudientes de la sociedad finisecular asistían a la ópera, los sectores populares consumían actos circenses y obras de teatro montadas en plazas. Señalamos, por último, la incidencia de la jerarquización cultural a nivel textual, esto es, en las autofiguras de los escritores, donde la distancia con lo vulgar, que obedece al incipiente proceso de autonomización del campo artístico, aparece construida discursivamente. Estas enunciaciones en primera persona del singular buscan individualizar al artista frente a las masas.

Destacadas figuras femeninas del teatro europeo comienzan a brindar giras artísticas por América Latina desde las últimas décadas del siglo XIX. Nombres como Eleonora Duse, María Guerrero, Sarah Bernhardt, Adelina Patti y María Tubau comienzan a escucharse en ciudades como Distrito Federal, Buenos Aires, Montevideo y Santiago de Chile. La presencia de estas personalidades distinguidas de la ópera y el teatro constituyen eventos culturales fundamentales para esas sociedades finiseculares en vías de modernización. El recibimiento chileno a Sarah Bernhardt ilustra las solemnes bienvenidas brindadas a las artistas de talla internacional: “la actriz fue

recibida en Lota con gran iluminación, banda de músicos, ovaciones, y se le brindó acogida en los edificios del Parque” (Saavedra Molina 1941: 19). Estos programas culturales de primer orden fueron registrados por los escritores modernistas.

Resulta notable la proliferación de siluetas, estampas, necrológicas y medallones, escrituras que evidencian un interés particular por las historias de vida y el retrato de personalidades. Referimos a *Los raros* (1896) de Rubén Darío, *Croquis y siluetas militares* (1886) de Eduardo Gutiérrez, *Almas y cerebros* (1898) de Enrique Gómez Carrillo, *Cien hombres célebres* (1909) de Juan José de Soiza Reilly y *Los que pasaban* (1919) de Paul Groussac, entre otros. En este contexto, Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera dedican especial atención a divas de la ópera y del teatro como Sarah Bernhardt, Adelina Patti y Eleonora Duse y, de esta manera, forjan un imaginario que ensalza la belleza, la armonía y la exclusividad. Advertimos que si bien las crónicas sobre divas pueden considerarse parte del auge de los relatos biográficos, como hemos señalado, no podemos dejar de considerar el papel que juega en dicha elección el valor que los modernistas le otorgaron a lo nuevo. Sabemos que, en América Latina, lo nuevo se constituye en un parámetro de legitimación cultural –como afirma Víctor Goldgel (2013)– en la primera mitad del siglo XIX y continúa vigente hasta las vanguardias latinoamericanas de principios del siglo XX. Sin embargo, en el contexto finisecular de modernización social y cultural, lo nuevo cobra un valor particular en su imbricación con el fenómeno de la moda. Ocuparse de personalidades famosas (nombres que están de moda) deviene un tema acorde a las aspiraciones de los escritores de la época. Para el modernismo que se caracterizó por absorberlo todo (lo antiguo, lo medieval y lo contemporáneo) con voracidad y con afán de novedad, las divas constituyen una temática novedosa, actual y, en este sentido, moderna.

La moda como emblema del cambio se constituye no sólo en el corazón mismo de la modernidad sino también del modernismo latinoamericano. A mediados del siglo XIX, Charles Baudelaire sostiene, en el famoso ensayo “El pintor de la vida moderna” (1863), que el encuentro entre la moda y la modernidad se produce cuando el arte logra una sensibilidad hacia lo transitorio y lo fugaz. Allí, el poeta francés define a la modernidad como “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (2013 [1863]). Este escrito programático de la modernidad literaria que abre nuevas perspectivas en relación con la escritura, el afán de

novedad, la búsqueda de originalidad y particularmente valora a la moda como tema para la literatura, resulta un punto de partida insoslayable para reflexionar sobre la consolidación de una retórica de la distinción que emerge en las crónicas sobre personalidades célebres que publican, entre otros, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Enrique Gómez Carrillo y Juan José de Soiza Reilly.

El interés de los modernistas por la representación de divas puede explicarse en buena medida si consideramos dichas figuras femeninas como expresión de lo nuevo, lo cosmopolita, lo contemporáneo, en definitiva, como representaciones de escenas propias de la modernización en acto. Ello provoca –aquí se cifra nuestra hipótesis de lectura– la emergencia del divismo: un relato focalizado en la figura de la diva que desplaza y, en este sentido, pospone la centralidad del tratamiento y las referencias a la obra interpretada. De esta manera, surgen una serie de crónicas que forjan el imaginario de mujeres célebres, esto es, de figuras legitimadas por el talento, la belleza, la fama y el glamour. Así se consolida una galería de retratos de sublimes representantes del arte escénico.

Las crónicas que Rubén Darío publica a fines del siglo XIX en Chile resultan un punto de partida insoslayable para reflexionar sobre la aparición, en Latinoamérica, de mujeres deseadas y admiradas por sociedades enteras. Referimos a esas figuras que logran consagrarse con auras casi míticas y que la industria cinematográfica, especialmente la hollywoodense, explotará incansablemente a lo largo del siglo XX. A meses de haber llegado al país y con apenas diecinueve años, el diario *La Época* de Santiago de Chile le encarga a Darío que cubra las presentaciones de una de las mayores actrices trágicas del siglo XIX que por primera vez se presentaba en el país. Entre octubre y noviembre de 1886, Darío publica bajo el seudónimo Ramadés diez crónicas dedicadas a Sarah Bernhardt.<sup>56</sup> Motivado por el afán de novedad, de actualidad, por ese fuerte deseo modernista de conocer lo que se estaba produciendo contemporáneamente en el mundo y especialmente en Francia, Darío escribe singulares retratos de aquella mujer admirada por personalidades que van desde Oscar Wilde a Sigmund Freud. En el “Prólogo” a la segunda edición de *Los raros*, fechado en enero de 1905 en París, el escritor afirma que “restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las

---

56 Esta famosa producción, escasamente estudiada por la crítica literaria, permaneció dispersa por décadas hasta que, en 1941, fue recuperada por el crítico chileno Julio Saavedra Molina. Aunque debemos destacar que no se publicaron hasta 1988. El crítico nicaragüense Ricardo Llopesa relata los avatares de la publicación de las crónicas en el “Prólogo” (1993) a *Teatros. Prosas desconocidas de Rubén Darío*.

jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza” (Darío, 2011: 37). Esta serie de valores y principios que afirmaba sostener desde hacía nueve años (aludiendo a la primera edición del libro de 1896) ya aparecía en sus tempranas crónicas chilenas. Ello permite observar la vigencia de núcleos vertebrales que este cronista defendió con profunda convicción a lo largo de su vida: la pasión por el arte, la jerarquización intelectual, el desprecio hacia lo vulgar y el culto a la belleza. Recuperamos estos principios porque, a nuestro modo de ver, estructuran la retórica de la distinción que el cronista forja en sus crónicas sobre la diva Sarah Bernhardt.<sup>57</sup>

Además de la fama que acompaña su figura, Sarah Bernhardt (París 1844-1923) presenta un atractivo doble: por ser una artista extranjera pero sobre todo –y considerando lo que ello representa en el imaginario modernista– por tratarse de una artista francesa. La presencia de esta estrella de renombre internacional en las capitales latinoamericanas en vías de modernización se convierte en un hecho de gran envergadura y es por ello que Sarah Bernhardt ha sido objeto de incontables notas en los principales diarios capitalinos.<sup>58</sup> Si bien las presentaciones de la actriz fueron noticia y,

---

57 Para definir la noción de distinción, retomamos la diferenciación que el reconocido sociólogo francés Pierre Bourdieu (1997 [1994]) establece entre capital económico, capital cultural, capital social y capital simbólico, tomando como punto de partida el tipo de *capital* que funciona en los campos sociales. Por eso el capital económico daría origen a un campo específico, el campo económico, y otro capital a otro campo y así sucesivamente. De allí, que pueda ser definida la noción de campo a partir de esa propiedad de distribuir su propio capital específico. La definición de *capital* deviene entonces el conjunto de bienes acumulados que se producen, se distribuyen, se consumen, se invierten o se pierden. A través de ella se deduce que Bourdieu extiende la noción de capital a todo tipo de bien que pueda ser acumulado, liberándolo de su estricta significación económica. El campo social es, por ende, considerado como un mercado de capitales específicos. Expuesta una somera contextualización de las nociones sociológicas de Bourdieu, pasamos a definir los tipos de capitales siguiendo la lectura de Alicia Gutiérrez en su libro *Las prácticas sociales: Una introducción a Pierre Bourdieu* (2005 [1995]). El *capital cultural* ligado a la ciencia y el arte y a todo tipo de conocimientos en general (la escuela, las instituciones, los *habitus*, las habilidades, los valores, los bienes culturales). El *capital social* remite a toda “la red durable de relaciones”, desde la pertenencia a un grupo a las propiedades comunes como honorabilidad y respetabilidad que procuran beneficios materiales o simbólicos. Y el *capital simbólico* ha tenido en la obra de Bourdieu muchas definiciones: a) capital simbólico como acumulación de bienes no económicos (honor, conocimientos, fe, prestigio, relaciones); b) el capital simbólico como una suerte de reconocimiento de consagración; c) capital simbólico como una forma particular de capital como el honor o la reputación que se funda sobre el conocimiento y el reconocimiento; d) el capital simbólico como otro nombre de la *distinción* que no es más que el capital de cualquier tipo siempre y cuando sea percibido por un agente dotado de categorías de percepción, vale decir, cuando es conocido y reconocido; e) el capital simbólico como la forma en que el capital económico, social o cultural se reviste cuando “es percibida a través de categorías de percepción que reconocen la lógica específica o, si usted prefiere, que desconocen lo arbitrario de su posesión y de su acumulación”. Alicia Gutiérrez sintetiza el concepto de *capital simbólico* de este modo: “Se trataría de una especie de *capital* que juega como sobreañadido de prestigio legitimidad, autoridad, reconocimiento, a los otros capitales. O sea principios de distinción y diferenciación que se ponen en juego frente a los demás agentes del campo, que se agregarían a la posición que se tiene por el manejo del capital específico que se disputa en ese campo”. (40)

58 El crítico argentino especializado en historia teatral Jorge Dubatti señala, en “El teatro francés en la Argentina (1880-1900)”, la singular repercusión que una actriz internacional como Sarah Bernhardt tuvo



en ese sentido, motivo suficiente para convertirse en objeto de las crónicas, señalamos que, como observa Julio Saavedra Molina para el caso chileno, “hubo, empero, un diario que ni entonces ni después comentó el arribo de Sarah, ni sus representaciones, absteniéndose deliberadamente hasta de mencionar su nombre: *El Estandarte Católico*, publicación de la curia” (1941: 23). Esta omisión se vincula, según el propio Saavedra Molina, a los preceptos católicos que el periódico asumía y que censuraban las obras teatrales profanas.<sup>59</sup> Este dato proporcionado por el crítico chileno evidencia que ocuparse de este tipo de personajes supone una elección valorativa, una apertura temática y estrategias de legitimación y, en este sentido, abre una serie de interrogantes: ¿Por qué este tipo de figuras despierta el interés de los modernistas? ¿Qué sentido cobra Sarah Bernhardt en estas crónicas? ¿Qué representa Sarah Bernhardt para Rubén Darío?

La serie de crónicas darianas se abre con *El estreno de Sarah Bernhardt*, publicada el 10 de octubre (al día siguiente de la presentación), que constituye una ferviente bienvenida para celebrar su llegada.<sup>60</sup> Ramadés, seudónimo con el que se publican estas crónicas, se declara admirador “de la insigne artista” (29)<sup>61</sup> y, en esa operación, explicita que abandona su deber de crítico –allí se cifra una de las claves de lectura–. Ello provoca la primacía de la mirada del poeta que, a diferencia del crítico, no analiza el espectáculo sino que relata la seducción que experimenta. En el contexto de la división social del trabajo y su repercusión en la construcción de campos y saberes disciplinares autónomos, la escritura de Rubén Darío se diferencia de la de Paul Groussac, quien meses antes cubre, para el diario *La Nación* de Buenos Aires, la presentación de Sarah Bernhardt en dicha ciudad pero con la particularidad de posicionarse desde la perspectiva del crítico teatral. En este sentido, se vuelve relevante la declaración de Rubén Darío donde asume su condición de admirador ya que permite singularizar esta producción. La expresa devoción hacia Sarah Bernhardt se manifiesta estéticamente a partir de la sugestión, la insinuación y la evocación, principios sostenidos por el simbolismo francés, con los que Darío construye la imagen de la diva.

---

para el diario *La Nación* de Buenos Aires, donde no sólo se publican notas sobre la compañía teatral de la que formaba parte, de su repertorio y sus trajes, de diversos aspectos de la vida personal de la actriz sino también información sobre sus actividades en Europa y en otros países latinoamericanos (1993: 15).

<sup>59</sup> Para profundizar en los motivos de la omisión, véase Saavedra Molina, Julio (1941).

<sup>60</sup> Para profundizar en la cobertura que el diario *La Epoca* realizó de Sarah Bernhardt, véase Ballón Aguirre, José (2012).

<sup>61</sup> Las citas realizadas en este capítulo corresponden a Darío, Rubén (1993). *Teatros. Prosas desconocidas sobre Sarah Bernhardt* (edición de Ricardo Llopesa), Altea: Aitana.

Pospuesta la función crítica asociada históricamente a la figura del letrado, Darío se sumerge en el espectáculo inaugural a través de la narración de sus impresiones: el frenesí que observa en la selecta y numerosa concurrencia, la admiración que despierta tan excelsa artista así como las irradiaciones de su portentoso ingenio que el público recibe. El cronista habla en nombre de los espectadores y desde esa colectividad forja la imagen célebre. Observamos, en este punto, dos particularidades de la crónica dariana: si bien se refiere a la actriz, las escenas de la obra y el talento —elementos clásicos de la crítica teatral—, éstos aparecen de manera indirecta a través de la respuesta del auditorio. A su vez, resulta notable que el público adquiere el protagonismo que tradicionalmente le corresponde a la prestigiosa voz del especialista.<sup>62</sup>

La estelaridad que rodea a Sarah la individualiza: “su talento soberano, ha conseguido eclipsar la nombradía de la Ristori, la Pezzana, la Dussei, la Tessero, la Rossi, Savini y Calvo, es decir, la de los más egregios representantes del arte” (1993: 29). La belleza, la exclusividad y la excentricidad que el joven escritor destaca ubican a esta mujer en esa posición distinguida como puede verse hacia el final de la crónica:

Y para concluir.

¿Quién es Sarah?

No sabemos decirlo.

La palabra no existe.

Sarah es lo que impele, lo que arrastra, lo que aborrece, lo que adora, lo que llora y lo que ríe.

Es mujer estatua, esfinge; es la maldad, la virtud, la firmeza indomable, la pasión que gime y se revuelve; es la soberana absoluta del arte en su más alta significación: la vida real. (31)

El cronista lo explicita diciendo que no hay palabras suficientes. No resulta posible nombrar el objeto (lección aprendida de S. Mallarmé) aunque sí evocarlo a través de sensaciones. Por medio de esta estética, arriba a la imagen de una mujer sensible y seductora que pretende definir como la encarnación misma de la síntesis del arte con la vida. La diva se convierte —y allí radica la singularidad de esta escritura— en

---

62 Paul Groussac encarna indiscutiblemente, a fines del siglo XIX, el papel de crítico cultural. Paola Suárez Urtubey, en el “Estudio preliminar” a *Crítica sobre música* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007), antología de crónicas de Paul Groussac escritas para *La Nación* y *Sud América*, destaca el valor social otorgado a fines del siglo XIX al especialista. Suárez Urtubey ejemplifica esta cuestión con un fragmento de la nota donde *La Nación* anuncia su ingreso como colaborador dedicado exclusivamente a la ópera y al teatro. Reproducimos a continuación dicho fragmento porque resulta iluminador del lugar de autoridad que el escritor francoargentino construyó respecto al campo cultural: “La Nación cuenta desde hoy con la colaboración literaria del Sr. P. Groussac, a cuyo cargo estará especialmente en nuestro diario la crítica teatral, que, en sus manos, asumirá la importancia que hace de ella en la prensa europea un alto y delicado ministerio” (2007: 27).

el motor de arranque de la crónica y, al mismo tiempo, en el punto de llegada. Si bien esta se vuelve una característica común a la producción dedicada a Sarah Bernhardt, destacamos la atmósfera pasional y embriagante que tiñe especialmente este texto inaugural, donde la devoción se manifiesta estéticamente a partir de la sugestión, la insinuación y la evocación, principios sostenidos por el simbolismo francés, a los que Darío apela –como veremos más adelante– para construir la imagen de la diva.

Antes de continuar con el análisis, realizamos unas breves consideraciones sobre el escrito *La acción teatral. A propósito de Sarah Bernhardt* de Paul Groussac, a quien el nicaragüense considera uno de sus maestros, publicado para el diario *La Nación* el 5 de septiembre de 1886. La notable extensión del mismo, al tiempo que lo diferencia de la producción dariana, evidencia que se trata de una crónica que deviene crítica teatral. En este sentido, resulta relevante considerar que ha sido antologada en *Viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte I* (1904), libro que aborda temas variados producto de la curiosidad del autor que tienen en común la sinceridad y el carácter informativo, como se explicita en el *Prefacio*. Estos principios con los que el viajero francoargentino caracteriza su escritura adelantan la posición de intelectual asumida por el crítico teatral. En la primera parte del texto, compuesto por comentarios de representaciones, puestas en escena y actuaciones, Paul Groussac construye un discurso riguroso, preciso y analítico que visibiliza la erudición que posee en el campo de la dramaturgia. La primacía de este registro intelectual conlleva, para ser más precisos, la censura de juicios subjetivos que sólo en contadas ocasiones deja deslizar. El contraste respecto del relato de sensaciones que Sarah despierta en Darío se vuelve aún más visible ya que Groussac abunda en comentarios y reflexiones teóricas. Al señalar el talento de la actriz, destaca que representa “obras maestras del teatro francés” (1904: 278). Elogio que evidencia el parámetro eurocéntrico que ha caracterizado al ilustre director de *La Biblioteca*. La crónica avanza a través de disquisiciones sobre los actores, el tipo representado o la facultad innata o adquirida, entre otras cuestiones. Por momentos, recupera algún fragmento escénico, como por ejemplo, el final del cuarto acto de *Las damas de las camelias* para reflexionar sobre la convención teatral. De este modo Groussac recién hacia la mitad de la crónica produce una inflexión para focalizarse en Sarah:

tiene, pues, las dotes de una verdadera comedianta: se muestra dueña absoluta de sí propia y de sus efectos escénicos. Pero no mucho más que

la coqueta mundana que engaña en la misma noche a diez adoradores, o nuestro amigo Don Juan, al fingir admirablemente su momentánea pasión, pues la *hipocresía*, es decir la acción cómica, es una aptitud natural que casi todos poseemos. Procuremos, pues, analizar en pocas palabras ese talento de gran hipócrita. (1904: 285, las cursivas son del original)

Esta autotfiguración como especialista, dotado de facultades intelectuales que lo individualizan frente al público, le permite asumir el papel de juez cultural. Con esa “conciencia de aristos” (Rama 1985: 39), propia de los escritores finiseculares, Groussac se ocupa de destacar su capacidad para analizar el hecho artístico e instaura una distancia crítica para legitimar su análisis. Más clara aún resulta la afirmación “creo que esa noche era yo el único profano en el santuario” (285). Además de la construcción de esa voz narrativa, nos interesa el singular retrato que realiza de Sarah Bernhardt a partir de una descripción fisiológica que por su minuciosidad así como por la precisión terminológica presenta reminiscencias lombrosianas que se combinan con expresiones poéticas:

La cabeza no es regularmente hermosa, si bien toda ella modelada en fracciones expresivas, que forman un conjunto de extraña seducción. La fisonomía está hecha de relieves y *méplats*: ninguna redondez. La curva netamente hebraica del perfil se interrumpe de golpe sobre el duro relieve del labio corto, desdeñoso, con los surcos de la ironía marcadísimos. Las alas de la nariz se dilatan fácilmente en los momentos de pasión; durante los raptos de ira, el músculo piramidal se hincha agresivo, entre las cejas fruncidas. El párpado espeso cubre los admirables ojos de agua marina o turquesa, pues su color parece mutable como el del mar .... (1904: 286, las cursivas son del original)

Este retrato evidencia una tensión entre la descripción de la fisonomía, marcada por la precisión nominativa que le otorga científicidad al discurso, y las expresiones metafóricas que distienden la densa enumeración anterior. Focalizado en la actriz, Groussac destaca que posee “uno de los más perfectos instrumentos vocales que en el teatro haya resonado” (1904: 288) aunque presenta debilidades en la destreza gestual: “Muchos otros detalles, criticables por su audacia o repetición, podrían señalarse; pero me limitaré al más grave y general, que consiste en la monotonía del tipo representado” (290). La crónica concluye –no podía ser de otra manera– con un juicio crítico: “Sarah Bernhardt no logró nunca realizar a la perfección las primeras figuras; pero nadie supo como ella prestar a las segundas color intenso y relieve eficaz” (290).

Esta breve referencia a Paul Groussac ilumina la distancia que media entre el estudio riguroso de éste y la primacía de la impresión subjetiva en Rubén Darío. Aunque motivado por el mismo tema, el nicaragüense asume una perspectiva distinta que le permite centrarse en el entusiasmo y la seducción despertados por un ser tan sublime. La mayor diferencia entre estos escritores radica en el modo de representar a la protagonista: Rubén Darío forja la imagen de la diva, mientras que Paul Groussac trabaja con la actriz. Edgar Morin, en el clásico libro *Las estrellas del cine*, señala que la estrella posee un plus respecto de la actriz ya que aquella trasciende a ésta: “La estrella es el actor o la actriz que absorbe una parte de la sustancia heroica –es decir, divinizada y mítica– de los héroes de cine, y que, recíprocamente, enriquece esta sustancia mediante un aporte que le es propio” (1966: 45). Este análisis resulta operativo para reflexionar sobre el proceso de divinización capaz de convertir a una actriz en una diosa y, por ende, se vuelve pertinente para abordar a la Sarah dariana, quien deviene ese ser mixto producto de la imposibilidad de discernir entre la actriz y su personaje. Cuando ella representa *Adriana Lecouvreur*, Darío afirma: “Nosotros no hemos visto a la actriz esa, para quien fue escrita *Adriana*; pero estamos seguros, y abonados por criterios bien fundados, de que Sarah en las tablas de cualquier teatro del mundo, interpreta, ilumina, mejora, la creación de Scribe y Legouvé” (1993: 41, las cursivas son del original).

Una característica de Sarah Bernhardt que Rubén Darío recupera constantemente es su singular belleza. Si atendemos a los adjetivos que emplea para nombrarla, observamos que representan principalmente refinamiento y excelencia: es la “soberana absoluta del arte” (37), “mujer sensible y seductora” (31) de un “temperamento excepcional” (35). Aclaramos que la belleza presenta un doble sentido: además de referir a las cualidades físicas de la diva, supone la encarnación del ideal artístico y, en este sentido, vehiculiza una crítica a la sociedad materialista finisecular.<sup>63</sup> Darío ratifica que se trata de un ser extraordinario y, de este modo, visibiliza otro rasgo de la diva que es la exclusividad: “ella es todo” (31), “Sarah es única” (30), expresa hiperbólicamente

---

63 El crítico argentino Enrique Foffani desarrolla el sentido que la belleza tuvo para los modernistas en tanto categoría secular: “La *belleza* en tanto que territorio estético de la fantasía poética en un sentido amplio y no sólo en el estricto del género, opera en el modernismo hispanoamericano como una presencia disidente que debe enfrentar los valores impuestos y, por ende, defendidos por una modernidad rastacuera y servil (...). Contra el baño de utilitarismo del que ya no pueden sustraerse todas las cosas, la *belleza* es el ámbito por antonomasia de la resistencia del artista en su intento por sobrevivir al tiempo presente percibido como una crisis histórica radical, preñada de angustia y de un sentimiento amargo de la existencia. La *belleza* repudia la moral filisteá del capitalismo y contrapone la moral sublime del arte” (2007: 14, las cursivas son del original).

el cronista. Si bien por momentos refiere a la actuación, como explicita en reiteradas ocasiones, decide posponer los comentarios sobre la obra para abocarse a la diva como vemos en el comienzo de *Adriana Lecouvreur*: “No queremos hablar de la obra antes de referirnos nuevamente a esa mujer: Sarah, para la cual se han hecho dramas como vestidos” (39). En síntesis, allí se forja una retórica reivindicativa, exuberante y profusamente elogiosa.

La apropiación de la figura de la diva y sus representaciones “en un exquisito francés” (Ballón Aguirre, 2012: 414) visibiliza la singular apertura que Rubén Darío tuvo respecto a las novedades así como de las expresiones cosmopolitas. El cronista destaca y, por tanto, valora a Sarah Bernhardt en tanto mujer ilustre, célebre, insigne y sublime. Aunque podríamos afirmar que lo que más admira es que “todos los vicios y las virtudes, todas las debilidades del alma, todos los arranques generosos de un corazón hidalgo, tienen en el semblante, la voz y la actitud de Sarah sus medios más apropiados de expresión” (1993: 36). En definitiva, observa a Sarah como una mujer que va más allá del sujeto moderno, un ser pasional gobernado por sus sentimientos. En ese gesto ciframos el rechazo que el modernismo manifiesta hacia la modernidad entendida como realización del proyecto normativo de la Ilustración especialmente en tres factores: el desarrollo de la ciencia, la moralidad y el arte de acuerdo a sus lógicas internas y de manera autónoma. Se trata del proceso de racionalización que moldea la subjetividad bajo los imperativos económicos y administrativos.<sup>64</sup>

Otro caso ejemplar para visualizar la aparición de las divas en el campo cultural latinoamericano lo constituyen las crónicas que Manuel Gutiérrez Nájera publica para dos de los diarios más importantes de México, *El Universal* y *El partido liberal*, dedicadas a la soprano italiana Adelina Patti (Madrid 1843- Craig-y-Nos Castle 1919).<sup>65</sup>

---

64 Jürgen Habermas sostiene que “el proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistió en sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde a su lógica interna” (1983: 28). La búsqueda de institucionalización que se corresponde con la creación de un discurso científico así como de teorías sobre la moralidad, la jurisprudencia y las creaciones artísticas estaría bajo el dominio de expertos o especialistas. Estas reflexiones sobre el arte y la cultura europea resultan iluminadoras para reflexionar sobre el modernismo latinoamericano ya que, como ha explicitado el crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot (2004), si bien no resulta posible hablar de la existencia de una clase burguesa en América Latina sí podemos encontrar en la sociedad finisecular una mentalidad burguesa basada en principios racionales y capitalistas.

65 Las reflexiones que presentamos en este apartado son producto no sólo de la lectura de las crónicas dedicadas a Adelina Patti sino de un conjunto más amplio de crónicas sobre el teatro entre las que se encuentran: *Espectáculos populares, Adelina Patti, Sarah Bernhardt. Carta a Justo Sierra*, en *La música y el instante. Crónicas* (2003); *Una cita y El viejo invierno*, en *Narraciones (antología)* (2005); *Oír a la Patti, A la señora Adelina Patti y Ya no canta la Patti*, en *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro, V*

A diferencia del caso anterior, la retórica de la distinción se singulariza, en este caso, por la construcción de un discurso que escenifica la distancia. Mientras que el escritor nicaragüense se limita a representar exclusivamente a la diva, el cronista mexicano pone en escena y, de este modo, resalta las diferencias entre el arte culto de la soprano y las expresiones populares. Antes de abocarnos al análisis de estas producciones, recuperamos caracterizaciones que el propio Gutiérrez Nájera brinda sobre distintas manifestaciones culturales para observar tensiones que operan a fines del siglo XIX sobre las prácticas artísticas. En la crónica *Espectáculos populares*, aborda lo que considera diversiones vulgares: por un lado, refiere a los “teatritos sucitamente improvisados en las plazas” (2003: 108) a los que asisten principalmente “mujeres desvergonzadas” (109). Se trata de espectáculos de gran concurrencia pero que dan “a la ciudad el aspecto de un villorio en día de feria” (108). Por otro lado, alude a las corridas de toros, ese espacio donde “el hijo lanza la palabra más soez junto a su padre, sin que éste dé el menor signo de enojo” (109). Gutiérrez Nájera, como puede deducirse, observa allí sólo expresiones de atraso y decadencia, uno de los extremos de la oferta cultural, que se opone a ese acontecimiento aristocrático que es el teatro donde el público asiste vestido de etiqueta. La representación de esta otra escena la encontramos justamente en el escrito titulado *Adelina Patti*, donde el cronista asiste a la función de ópera y al sentarse en la luneta, observa: “No hay asiento que no esté ocupado, y ocupado por un frac o por un traje de seda. La pobreza, refunfuñando, quedó afuera. Aquí están todos los diamantes, todas las camelias” (2003: 112). De ambas caracterizaciones, queda claro que la muchedumbre se divierte en las plazas mientras que el público selecto (“grandes señoras, banqueros, aristócratas” 2003: 112) asiste al teatro. Estas críticas cargadas de valoraciones sociales que aparecen representadas en las crónicas iluminan la concepción que los escritores modernistas tuvieron del teatro. El crítico peruano José Ballón Aguirre destaca el carácter antipopular del mismo: “en el siglo XIX latinoamericano el teatro era de por sí un evento cultural caracterizado por su elitismo y su poder de exclusión social” (2012: 440) ya que resultaba accesible para un público restringido no sólo por el alto costo sino también porque las obras se representaban en su idioma original. La tensión entre lo culto y lo popular se manifiesta, más allá de las posibilidades económicas, en el conocimiento de lenguas extranjeras.

---

(1890-1892) (1990).

Cuando la soprano italiana visita por primera vez México, Gutiérrez Nájera escribe *Adelina Patti*, donde festeja que se haya podido efectivizar el concierto ya que, como menciona al comienzo, a fines del año anterior los mexicanos fueron estafados porque se les vendieron boletos falsos. Al recuperar esta anécdota, Gutiérrez Nájera describe la entrada triunfal de la artista: “Todos los cuellos se alargan, todos los anteojos se dirigen al escenario entre un murmullos como de palmas que se agitan alrededor del carro de la joven vencedora. ¡Ahí está Adelina!” (2003: 113). Esta “divina maestra de ruseñores” (111) ha logrado conmover al público y al cronista de singular manera:

Ahora sólo pensamos, los admiradores de Adelina, en batirnos *à outrance* con el que no aplauda, con el que no se ponga de pie esta noche cuando ella salga al escenario. Las ideas salen de mi cerebro atropellándose, gritando hurras, como salimos anoche del teatro. Miro, reflejado en el papel, el rostro de Sofía Scalchi y creo que su bronca me pregunta: ¿Y yo? Pero, ¡Imposible apartar la vista de Adelina! Nos ha puesto de rodillas y no podemos levantarnos (113).

Este fragmento interesa porque el cronista individualiza a la estrella pero, además, debido a que pone en escena la urgencia del pensamiento, la aceleración del tiempo, esto es, la intensidad con que se experimenta la modernidad. Ello nos recuerda al José Martí de *Versos libres* (1878-1882) asediado por imágenes que le salen a borbotones de la herida. Se cifran allí dos percepciones modernas: la urgencia propia de la crónica, es decir, de la escritura para la prensa periódica y, al mismo tiempo, la intensidad y el fervor ante esa experiencia cosmopolita que supone asistir al concierto de la soprano italiana. Este fragmento produce un corte en la crónica al dar comienzo a una larga serie de halagos expresados enfáticamente sobre la hermosura de sus ojos y, principalmente, de su voz así como de su juventud. El lenguaje se carga de figuras retóricas y abandona la intención informativa:

Imaginaos un perfume que se oye. Yo jamás lo había imaginado, pero lo he sentido. Imaginaos una evasión de mariposas de cristal que chocan sus alitas en el aire, que rozan nuestros oídos, que se detienen en nuestros labios, que se ríen, que se quejan, y que no extinguen, ¡que no mueren, que se van! Al oírla, se desearía tener a mano una de esas redes con que los niños cazan mariposas (...) Esa voz hace frisos de la Alhambra con moléculas de aire. Es un encaje que canta (114-115).

Con estas expresiones poéticas, el escritor transita las últimas partes de la crónica y, hacia el final, explicita –podríamos pensar, simulando oír al editor o a los reporteros–: “No me habléis de sus joyas, son notas que ella ha cuajado y convertido en collares, en



aderezos, en *rivières*. De alhajas y de trajes hablaremos otra vez” (116, las cursivas son del original). La priorización de la expresión literaria ante la palabra facticia del periodismo, rasgo común a los autores modernistas, visibiliza la posición del escritor frente al pragmatismo reinante de la sociedad materialista finisecular y, en este sentido, la crónica ilustra el papel que los modernistas asumieron como guardianes del ideal y de la belleza.

La crónica *A la señora Adelina Patti*, publicada en *El Partido Liberal* el 24 de enero de 1890 bajo el aristocrático seudónimo El duque Job, resulta representativa de esa posición intermedia que asume Gutiérrez Nájera entre el crítico especializado y el admirador. La particularidad es que se trata de un texto escrito ante el recital brindado por la soprano el 22 de enero a beneficio del Hospicio de Pobres, la Escuela Industrial de Huérfanos y la Casa Amiga de la Obrera. Es una respuesta a la nota titulada *Al público* que salió el día anterior en el diario *El Universal*, donde la artista explicita los motivos de su actuación: la generosidad y el cariño del público.<sup>66</sup> Este contexto que da origen a la crónica permite entender, en primer lugar, el punto de vista desde el cual está escrita (el cronista habla en primera persona, como lo hace generalmente, pero en nombre –y esto es lo singular– de los humildes); en segundo lugar, la forma epistolar que asume y que impone un tono íntimo y confesional; por último, el valor de la beneficencia como motor de la escritura. Estos rasgos la diferencian notablemente del resto de las crónicas que Gutiérrez Nájera dedica a Adelina Patti. Detengámonos en el comienzo: “Esas manitas que todavía no saben aplaudir, son, señora, las que mejor os han aplaudido. Esas lágrimas que la gratitud arranca a las pupilas de las pobres madres, son, señora, vuestros diamantes más valiosos. Nos parecís ahora más hermosa. Antes habíais cantado como ruiseñor. Anoche habéis cantado como ángel” (1990: 10). Esta crónica asume el rol de mediadora entre la artista (la “señora”) y los beneficiados por el show, incapaces de valorar un espectáculo culto como es la ópera (“esas manitas que todavía no saben aplaudir”). El duque Job, que confiesa no haber asistido a la función pero que retiene la voz en su memoria, convierte a Patti en un ángel, ángel que pronto será “una hada muy bella y muy buena” (11) con un canto dulce y suave. Allí, se visibiliza que la verdadera protagonista de la crónica es la voz de este ser mágico y

---

66 Elvira López Aparicio reproduce parte de la nota que Adelina Patti hizo publicar: “cedo gustosa la parte que como artista me corresponde en esta noche, según mi contrato con la empresa. Corta será la dádiva, pero grande la voluntad y el afecto con que la agradece en testimonio de amor a México, quien agradece y nunca olvida la benevolencia de este ilustrado público” (1988:10).

armónico. Por supuesto, no olvidamos sino que destacamos el valor supremo que la armonía tuvo para el modernismo. La artista italiana es representada por su sensibilidad, delicadeza, dulzura y elegancia: “esa voz que despierta ternuras en el alma; que va abriendo, con besos, los ojitos de todos nuestros amores dormidos; que vuela y que deslumbra, como colibrí; voz siempre fresca, siempre joven, siempre virgen” (10). Estos valores contrastan con los ausentes, aquellas personas hacia las que está dirigida la acción benéfica:

pero las perlas [la voz] caían, no en el mármol de los tocadores elegantes, no en las copas de cristal bohemio erguidas sobre la mesa del festín, no en la seda de los trajes ostentosos ni en el alabastrino cuello de las damas, sino en las cunas toscas de los niños indigentes, en los catres de los hospitales, en la mesa, sin mantel ni pan, de los menesterosos; y ¡cosa rara! Esas perlas sonaban mejor al caer sobre la estera del enfermo pobre (11).

Adelina Patti divinizada, en las distintas crónicas, por los ideales estéticos que representa, resulta un ser adorable no sólo por esa cualidad vocal inigualable sino también por ser un alma caritativa. La retórica (en sentido de adorno como de estructura discursiva lógica) se tensiona, como ilustra el fragmento, entre el lujo y la austeridad aunque al priorizar el acto de beneficencia, el cronista armoniza esa brecha que parecería ser insalvable: la riqueza cultural frente a la pobreza económica; la elegancia del artista frente a la indigencia social; esa voz noble frente a los incultos de cunas toscas. Tal vez podríamos sintetizarlo, desde la perspectiva que Gutiérrez Nájera presenta, como la voz frente a los que no tienen voz: “Señora, en nombre de los infelices –más infelices hoy porque ya no podrán oírlos nunca– ¡muchas gracias!” (12), concluye el texto. De esta manera, se visibiliza una doble función: el cronista como representante de los sectores de la alta sociedad le trasmite a la diva la gratitud de hombres y mujeres pobres que recibirán su ayuda y, al mismo tiempo, anuncia a la sociedad mexicana del acto de caridad.

Mientras que las crónicas de Rubén Darío construyen a Sarah Bernhardt como diva sin aludir a la nominación sino justamente por la construcción de retratos sugerentes que devuelven una imagen de un ser excepcional e inalcanzable, Manuel Gutiérrez Nájera refiere de manera directa a Adelina Patti como diva. Resulta notable que mientras aquél opera por omisión, esto es, sólo ve lo bello (una estrella y un público que se corresponden); el mexicano construye una retórica de la distinción a partir de

contrastes como analizamos, por ejemplo, en *A la señora Adelina Patti*. Estas crónicas publicadas para un lector culto valoran las expresiones artísticas de fama internacional y, en este sentido, cosmopolitas en detrimento de las representaciones locales y populares. Lo universal se asocia a la expresión por antonomasia de lo moderno y lo local a lo retrasado. Los modos de autorización del cronista también dan cuenta de la identificación de éste con el público al que se dirige: ambos asisten regularmente a la ópera y comparten “ideales artísticos” (46), conocimientos de literatura, de música y de teatro (“Releo a *Rafael* de Lamartine y aún me enternece. Oigo la *Serenata* de Schubert y me ha hechizado ...” 46). Si apelamos a la perspectiva simbolista de S. Mallarmé y considerando la distancia que establecen respecto al parnasianismo, podemos considerar que Rubén Darío responde más cabalmente al simbolismo ya que realiza una fuerte apuesta por el potencial visual del lenguaje, es decir, va rodeando el objeto (la diva) de modo que el lector adivine poco a poco la figura; en cambio, las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera se encuentran más próximas a los parnasianos porque toma el objeto por entero y lo expone sin más.

Mencionadas las diferencias sustanciales, rescatamos el punto en común más relevante: el divismo que aparece representado por los autores mencionados resulta contestatario a la concepción burguesa de la vida producto del incipiente régimen capitalista de las principales ciudades latinoamericanas. Este signo contestatario obedece, entre otras cuestiones, a los valores y principios enarbolados: el lugar central otorgado al arte como desafío a las prácticas utilitarias; la expresión sublime como bandera contra el materialismo reinante; lo excepcional de las representaciones artísticas frente a la vulgaridad de la realidad cotidiana; el ser pasional frente al *homo economicus*. Paradójicamente el divismo se sustenta en uno de los pilares de la cosmovisión burguesa como es el individualismo. Ambos exaltan al sujeto individual en detrimento de las nominaciones colectivas. Rafael Gutiérrez Girardot, en “El arte en la sociedad burguesa moderna”, sostiene que ésta se rige por “el egoísmo como principio general, las dependencias recíprocas, el interés propio y el principio de utilidad” (2004: 45). Así como la burguesía concibe a los ciudadanos como sujetos privados motivados por la realización de intereses particulares, el estrellato demanda a las divas la construcción de una firma, de un nombre propio capaz de designar a un sujeto inconfundible, inimitable y altamente singular.

## Transición del divismo a la celebridad

Las crónicas de Enrique Gómez Carrillo (Guatemala 1873-París 1927) responden a los mismos principios estéticos que observamos en Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera aunque sus crónicas dedicadas a mujeres amplían el repertorio circunscripto anteriormente a la figura de la diva ya que no sólo escribe sobre éstas sino también elige figuras menores –si las pensamos como fueron concebidas en aquel momento– como cantantes populares, bailadoras y geishas. Sabemos que el Modernismo valora singularmente el cosmopolitismo, principio que rige la selección realizada por el escritor en *El libro de las mujeres*. El apartado “Mis ídolas” está compuesto principalmente por crónicas dedicadas a actrices y cantantes francesas aunque también incluye una japonesa, una italiana, una estadounidense y una española.<sup>67</sup> La diversificación del repertorio permite concebir las crónicas de Enrique Gómez Carrillo como una escritura de transición entre el divismo modernista y la celebridad como será configurada por Juan José de Soiza Reilly.

Enrique Gómez Carrillo alterna entre crónicas dedicadas a estrellas con reconocimiento internacional como Gabriele Réjane, Marta Brandés y Eleonora Duse y otras ligadas al “arte menor” pero capaces de despertar el reconocimiento del círculo de escritores e intelectuales como Raquel Meller y Loie Fuller. Ello evidencia la doble condición que María Luisa Bastos detecta en el escritor, quien siendo un modernista, se

---

<sup>67</sup> Estas crónicas han sido publicadas entre la primera y la segunda década del siglo XX y recopiladas en *El libro de las mujeres* (Madrid: Mundo latino, 1919). A diferencia de los anteriores (las crónicas de Rubén Darío sobre Sarah Bernhardt y las de Manuel Gutiérrez Nájera sobre Adelina Patti), cuyas antologías constituyen un trabajo crítico de los investigadores y no de los propios autores; en el caso de Enrique Gómez Carrillo, la compilación referida fue una tarea realizada por el propio autor. Tanto la primera versión del libro (París: Garnier hermanos, 1909) como la segunda ampliada, la de 1919 publicada en Madrid, cuentan con dedicatorias a distinguidas personalidades hispanoamericanas con quienes el cronista mantuvo un vínculo laboral. En el primer caso, se trata del director del diario *La Nación*, el señor Don Emilio Mitre que fallece ese año y, en el segundo, de Manuel Allende mecenas de la revista *Cosmópolis* por él dirigida. Las autofiguras que aparecen en ambos libros resultan similares ya que en ellas Gómez Carrillo se identifica como un escritor preocupado por temas frívolos –para expresarlo con los términos utilizados en ellas–, “de cosas efímeras, de cosas ligeras, de cosas de sonrisas, y de matices, de cosas ondulantes, cambiantes” (1909: V). La imagen que este escritor ocupado en producir páginas bellas y musicales brinda de sí se encuentra en la vereda opuesta a la de sus destinatarios, hombres serios “que viven atormentados por las ideas” (1909: VI). Además de esta construcción de la figura autoral, destacamos otra cuestión que aparece en ambos casos: el cronista considera que estos hombres graves de espíritus serios son capaces de valorar “toda la armonía que hay en las rítmicas piruetas de una bailarina italiana y de admirar la fiebre que incendia los vientres de las bailadoras orientales” (1909: VII). De estas apreciaciones se deduce que, a pesar de las diferencias ya mencionadas, el cronista comparte con los hombres serios la posibilidad de disfrutar y de comprender las manifestaciones artísticas.

constituyó como “cónsul de productos intelectuales y de snob” (1989 [1982]: 57). En el artículo “La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad”, Bastos abre su estudio al llamar la atención sobre la singular recepción que el cronista tuvo en un amplio público y de manera sostenida en el tiempo a principios del siglo XX. La pregunta que mueve el estudio crítico es la siguiente: si las crónicas de Gómez Carrillo no presentan rasgos que las diferencien notablemente de la mayoría de los escritos modernistas, por qué fue un autor tan leído. Este problema la lleva a revisar el carácter trivial de las crónicas, que para Bastos no tiene una repercusión perjudicial sino al contrario constituye la causa de la buena recepción que ha tenido por parte del público. Reivindica entonces la trivialidad ya que sostiene que ésta permite rescatar “una imagen de la fugacidad del modernismo” (1989 [1982]: 64). El cronista guatemalteco vuelve accesible para un público no especializado asuntos complejos: “la mayoría de sus crónicas parecen reclamar 'participantes' poco habituados a la experiencia artística, que se satisfarán si se les proporciona un producto en el que se ha homologado diestramente, profesionalmente, lo estético y la moda” (57). Desde esta perspectiva, las crónicas de Enrique Gómez Carrillo empiezan a desafiar la división sobre la que se asienta el Modernismo entre arte elevado y cultura de masas. Justamente, en este apartado, nos interesa analizar esa articulación a partir de la figura del ídolo.

En la elección del título de la sección bajo análisis, Gómez Carrillo realiza una operación que lo diferencia de los escritores anteriores. Si bien escribe sobre divas decide llamarlas ídolas. En el marco del proceso de secularización llevado a cabo por los modernistas que supone la desacralización del ámbito religioso y la sacralización de sujetos y objetos mundanos<sup>68</sup>, la sustitución de divas por ídolas cobra un valor particular porque pone en primer plano la tensión sagrado/profano. Referimos a que etimológicamente el término ídolo remite a dioses bastardos. El filólogo Joan Corominas, en *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1987 [1961]), recupera el sentido bíblico de la palabra (“figura de una falsa deidad” 331) que remite a la prohibición de tener imágenes de ídolos o falsos dioses. Sentido que el propio Gómez

---

68 Enrique Foffani (2015) reflexiona sobre el proceso de secularización en el campo de la literatura y sostiene que “el Modernismo poético latinoamericano había secularizado dos grandes temas en el interior de su discurso: el erotismo y el culto a la patria, asuntos no sólo recurrentes de esta estética finisecular sino que, además, irrumpían con la fuerza nietzscheana de sustituir y elevar a lo absoluto el lugar vacante de la muerte de Dios. Tanto el erotismo como la patria aparecen en la poesía bajo el ritual del culto: ocupan el lugar vacío de Dios y lo sacralizan” (s/n).

Carrillo recupera en el *Diccionario ideológico para facilitar el trabajo literario y enriquecer el estilo*, confeccionado conjuntamente con Alfonso de Sola, donde encontramos para la entrada “ídolo” la siguiente enumeración: “falsa divinidad, fetiche, idólatra, pagano, infiel, iconolatra, idolatría, gentilidad, paganismo, fetichismo, iconolatría” (382). La elección de dicho término para nombrar la devoción personal que Gómez Carrillo manifiesta hacia una serie de mujeres contemporáneas evidencia, como plantea Enrique Foffani, el proceso de secularización literaria, esto es, “la incidencia del proceso de secularización en el discurso literario a través de la lengua y del imaginario social que atraviesa la dimensión simbólica e institucional de la experiencia del sujeto moderno” (2010: 15-16). Si en el título del famoso poemario dariano *Prosas profanas* la secularización se visibiliza por medio de la enunciación dicotómica, en el caso de Gómez Carrillo ésta aparece en la elección de un término que contiene internamente dicha tensión. Además de este rasgo secularizante, observamos en el título la filiación a la estética modernista en el valor otorgado a la originalidad, es decir, estas mujeres representadas son sus ídolas, las que él ha escogido personalmente.

La serie de ídolas aparece encabezada por la cantante española Raquel Meller (Tarazona 1888- Barcelona 1962),<sup>69</sup> representante de la canción popular, en la que nos detenemos para visibilizar el reordenamiento propuesto por el cronista. El gesto de empezar con una figura dedicada al “arte menor” y, en esa misma operación, posponer a las divas, resulta cuanto menos provocativo para una estética exquisita como la modernista. La crónica pone en escena dicha marginalidad de la artista en el campo finisecular para explicitar que la elección ha sido intencional: “Los que conocen la armonía impecable de su dicción y admiran la ciencia exacta de sus gestos, le aconsejan que abandone el ‘arte inferior’ que cultiva para consagrarse a la comedia. Yo, por el contrario, creo que no debe cambiar de género” (1919: 81). La representación de la discusión sobre si Raquel Meller debe dedicarse al “arte superior” o al “arte menor” pone de manifiesto que la cantante cuenta, en dicho momento, con el reconocimiento de artistas e intelectuales que consideran desafortunado que teniendo talento lo desaproveche.<sup>70</sup> Advertimos que Raquel Meller no posee todavía el renombre

---

69 Para ahondar en la vida de la artista, véase Rubio, José Luis (2012): “El mito trágico de Raquel Meller (1888-1962)”. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

70 Rafael Cansinos Assens publica en la revista *Cosmópolis*, dirigida por Gómez Carrillo, una nota dedicada a Raquel Meller donde destaca el valor artístico de la cantante. En ese breve texto, el crítico español vislumbra el mito que se forjará tiempo después sobre aquella mujer, una de las grandes estrellas de cine del período de entreguerras. En el artículo, destaca la originalidad y la innovación artística: “Lo

internacional que obtendrá, poco tiempo después, vinculado al éxito cinematográfico. Gómez Carrillo opera por medio de un doble movimiento, esto es, adelanta la crítica que se le hace a la intérprete (allí puede leerse el miedo a la contaminación que siente el arte culto respecto a las manifestaciones artísticas populares) y expone su opinión a favor de la elección realizada por la artista. De esa manera, el cronista marca una diferencia: nuestra hipótesis de lectura es que se permite detectar rasgos modernistas en expresiones, que en términos de dicha estética, deberíamos calificar de vulgares. Explicitamos, entonces, que la identificación de rasgos modernistas en la artista supone un acto de reconocimiento y valorización en tanto arte elevado y no en su condición popular. Ello queda ilustrado no sólo en las palabras inaugurales sino también en el apartado siguiente:

Yo la veo todas las noches. Y si no me equivoco, todas las noches la oigo cantar las mismas coplas a los acordes de las mismas musiquillas. Pero no sólo no encuentro nunca que se repita, sino que cada vez me parece asistir a una nueva creación, oír un nuevo acento, extasiarme ante una nueva belleza (82).

Si bien reconoce la pertenencia de Raquel Meller a ese género popular español que es el cuplé, la destaca por el tipo de interpretación que realiza de aquel arte monótono y repetitivo. Allí, observamos otra diferencia con Rubén Darío: mientras que éste apela a la hipérbole para representar a su musa Sarah Bernhardt, Gómez Carrillo recurre a la paradoja (una artista dedicada al arte popular que no se repite). Este retrato se tensiona constantemente entre lo viejo de la canción y lo nuevo de la interpretación, lo mismo y lo distinto, en definitiva, podríamos pensar –si se nos permite la expresión– en un producto popular modernista. Por supuesto que lo popular refiere a la recepción de un público amplio y no a la representación de lo vulgar. Con la expresión “producto popular modernista” pretendemos iluminar que, atendiendo al retrato brindado por el cronista, esta cantante resulta la encarnación de la estética modernista. En la “Dedicatoria” a Don Emilio Mitre, Gómez Carrillo explicita su deseo de que “no se

---

que sobre todo caracteriza ‘el arte incomparable’ de Raquel Meller, lo que constituye su aportación original al ara de los escenarios menores, es el haber dramatizado la canción popular, dotándola de complejidad y plenitud literarias. (...) Raquel hizo de la canción un poema dramático (...) Raquel lo dotó de un alma profunda y grave, lo cobijó con un pliegue de la antigua vestidura trágica...” (1919: 647). Dos cuestiones nos interesan de esta cita: por un lado, observamos la persistencia del discurso de la gran división ya que, al igual que en la crónica de Gómez Carrillo, aquí vuelve a aparecer la tensión entre su calidad equiparable al arte mayor pero en el marco del arte menor; y, por otro lado, visibiliza que si bien, en aquel momento, no constituía el mito que forjará tiempo después ligado a su trabajo cinematográfico, se trataba de un personaje de renombre para la época y que resultaba atractiva para la intelectualidad.

vulgaricen mucho” estos retratos dirigidos a hombres serios que presenta de “frágiles figuras que bailan, que ríen, que se pasman, que son inconscientes (...), que son muy caprichosas y muy bonitas y muy coquetas” (1909: VI). Esta complicidad entre hombres de letras, Emilio Mitre y Enrique Gómez Carrillo, respalda nuestra lectura de que el guatemalteco busca legitimar ciertas figuras desde y para el arte culto.

El espectáculo de Raquel Meller resulta representativo de la estética modernista, por ejemplo, en que además de ser original, ella resulta, a los ojos del cronista, auténtica:

siendo altiva y humilde, perversa y sencilla, suave y traviesa, ferviente y ligera; siendo una gran dama y una modistilla, una parisina y una andaluza; siendo buena y mala, cruel y piadosa; siendo múltiple e inexplicable, en suma, es siempre ella misma y no es más que ella (85).

La elección de esta artista singular visibiliza una posición hacia las expresiones que atraen a un público más amplio más abierta de la que observamos, por ejemplo, en Manuel Gutiérrez Nájera. Sin embargo, no olvidamos que esa mirada benevolente hacia el “arte menor” –para decirlo con los términos empleados por el propio cronista– responde a que reconoce en la intérprete las cualidades propias del arte mayor. Con ello, simplemente señalamos que Gómez Carrillo valora a Raquel Meller no por lo que presenta de popular sino al contrario por sus inigualables cualidades artísticas.

Distinto es el caso de la crónica *Réjane en la intimidad*, dedicada a la vida personal de la ilustre actriz francesa, donde al tratarse de una crónica que toma la forma de la entrevista, el autor manifiesta su pertenencia al selecto círculo del arte. Diferencia que se visibiliza también a nivel del título: éste se singulariza dentro de la sección por ser el único que no enuncia el nombre y el apellido completo de la protagonista sino que aprovechando que se trata de una firma reconocida enfatiza que indagará su intimidad. En este caso, donde la condición ilustre del personaje no es puesta en cuestión (como vimos en la crónica sobre Raquel Meller), el escritor pasa a un segundo plano, no asume el rol protagónico que tuvo en la anterior y, de esta manera, la voz de la diva domina el relato. Sin realizar un análisis pormenorizado de la misma, señalamos la complicidad que el cronista-narrador busca con el público culto que tuvo la oportunidad de verla en el teatro. Recordemos que, a partir de 1905, la actriz se presentó en distintos países de América del Sur. Además, al comienzo, observamos un guiño a los escritores modernistas cuando dice: “¿Es bonita? No; en realidad no es bonita. Es algo mejor, algo



más *raro*, algo más admirable” (1919: 86, las cursivas son nuestras). La elección del término “raro” no pudo haber pasado desapercibido para los artistas de la época después de la publicación del libro dariano que despertó fuertes polémicas. Esta referencia mínima a la crónica sobre Gabrielle Réjane tiene como objetivo ilustrar la alternancia entre estrellas y figuras menores; sin embargo, nos interesa detenernos en aquellas que, como la primera marcan algún desvío en la serie de las divas.

La otra crónica de la sección que reviste especial interés por la tensión que se produce entre la estética modernista y las expresiones artísticas vulgares es la dedicada a la bailarina estadounidense Loie Fuller (Illinois 1862-París 1928), titulada con dicho nombre propio. Esta crónica se encuentra motivada por la aparición del libro de memorias de la artista *Quinze ans de ma vie*, publicado en francés en 1908. Presenta una serie de rasgos comunes a la de Raquel Meller que permiten observar el modo en que Enrique Gómez Carrillo opera ante lo que dimos en llamar productos populares modernistas: la conversión, por medio de la crónica, de figuras originalmente ambiguas en representaciones modernistas con el objetivo de legitimar su apropiación por parte de los lectores cultos. La primera similitud se presenta en el tratamiento así como en la perspectiva de abordaje del objeto de escritura: “por lo mismo que es un hada, su arte escapa a todo análisis. Uno ve, se asombra, y luego no conserva sino una visión trémula de milagros. ¿Poner en palabras esa visión? Muchos han querido hacerlo. Las grandes dificultades tientan a los grandes artistas” (103). El cronista marca los límites que el discurso técnico presenta para dar cuenta de este tipo de expresiones artísticas y, por lo tanto, apuesta por la literatura: “Lo mejor, tal vez, para dar una idea aproximada de las invenciones de esta mágica prodigiosa, sería renunciar a todo esfuerzo verbal y contentarse con decir, como dicen los cuentos orientales: ‘Era un hada ...’” (103). Y apuesta especialmente por las palabras de la propia creadora: “Pero en verdad, quien mejor ha hablado de esas maravillas escénicas en las cuales la luz y el ritmo se unen, es la misma creadora del género” (103).

Otro punto de contacto entre las crónicas *Raquel Meller* y *Loie Fuller* radica en la representación de la protagonista: se explicita que la artista no pertenece al arte culto y, en seguida, se la sacraliza al reconocerle cualidades artísticas. La bailarina estadounidense representada por Gómez Carrillo deviene un hada armonía (que recuerda “Era un aire suave” de Rubén Darío):

Es hada; es hada de ritmos luminosos, hada tan poderosa, que respira en el éter inflamado cual si fuera una princesa metamorfoseada en salamandra; es hada que palpita entre las llamas acariciadoras, y que sonríe; es hada sutil que ha hecho melodías de fuego, melodías de luz, melodías de iris. Es el hada Armonía de que hablan los poetas (103)

Loie Fuller resulta de esta descripción una verdadera artista, una artista que se destaca por la capacidad de manejar el ritmo (ese ritmo que Gómez Carrillo nos trasmite en la aliteración de la palabra hada), la armonía, los matices, los tonos, las luces y los colores. La danza serpentina que ella crea hacia 1890 significó una verdadera revolución para el arte de la época por la gran cantidad de técnicos requeridos así como por la tecnología empleada en el espectáculo. La presentación del mismo tuvo lugar en el cabaret parisino Folies-Bergère, donde se ofrecían números de ballets, operetas, pantomimas y números circenses y, en referencia a ello, María Luisa Bastos sostiene que “Loie Fuller no bailaba en cenáculos frecuentados sólo por artistas, su fama fue una fama del gran público” (1989 [1982]: 66). La fascinación que la artista despierta no sólo para el público popular sino también para los artistas puede dimensionarse, por ejemplo, por el hecho de haber sido filmada por los hermanos Lumière en 1897.<sup>71</sup> Gómez Carrillo encuentra en ella a una “divina sacerdotisa” (1919: 101), quien ha comprendido que su arte “es superior a la danza y superior al teatro mismo” (1919: 100). La idealización que permite la sacralización radica en que “ha creado la ‘danza absoluta’, la danza integral, es decir, la danza que no se aprende en los conservatorios, la danza que es la expresión verdadera de la vida pasional” (1919: 104). Allí vuelven a visibilizarse principios modernistas como la actitud antiacadémica, la valorización de lo instintivo por sobre lo instituido así como la idea de la analogía universal. Por supuesto no dejamos de observar que la hipérbole se manifiesta en todo su esplendor: “ha creado la danza absoluta”, afirma Gómez Carrillo.

Hemos analizado en este apartado tanto a la intérprete española así como a la bailarina estadounidense porque constituyen las ídolas de Gómez Carrillo más singulares. Continúan en la serie la actriz oriental Sada Yacco, quien a principios del siglo XX deslumbra al público europeo por su exquisitez y espiritualidad. La crónica aborda a este ícono del exotismo: “la divina *geisha*, camina de triunfo en triunfo. Hoy tienen veintitrés años y su fama es ya universal” (111, las cursivas son del original). Al

---

<sup>71</sup> Aludimos a *Danse Serpentine II (Danza Sinuosa II)* (1897), grabación de cuarenta segundos, realizada por Auguste Lumière y Loius Lumière, en blanco y negro coloreada a mano que registra el espectáculo de la artista.

igual que Rubén Darío, esto es, desde la perspectiva del admirador, dedica otra de las crónicas a la cantante francesa Georgette Leblanc: “la pasión que canta, es la pasión que se mueve, es la pasión que vive” (118) y otra a la ilustre Marta Brandés, aplaudida por París con “frenético entusiasmo” (123). También le sigue una crónica a la internacional Suzane Després de quien destaca su cosmopolitismo. Ello sin referir a las célebre Emma Calvé o la inigualable Eleonora Duse, “la artista que todos conocemos y que todos adoramos” (135). Lo raro, lo selecto y lo exquisito, cualidades artísticas compartidas por estas mujeres referidas, las vuelve personajes aristocráticos. En definitiva, la producción cronística de Enrique Gómez Carrillo, especialmente los casos paradigmáticos de *Raquel Meller* y *Loie Fuller*, cifra un momento de quiebre del miedo modernista a la contaminación por expresiones artísticas menores. Si bien no abandona las grandes figuras femeninas del momento, también encontramos crónicas dedicadas a artistas populares. En este sentido, sostenemos que el divismo adquiere aquí otro modo de expresión: las protagonistas supeditan el espectáculo a su figura aunque, a diferencia de las crónicas darianas, el cronista juega un rol activo en la sacralización de estas figuras bivalentes entre lo culto y lo popular.

El divismo así concebido –referimos a los tres casos abordados hasta el momento– supone una consagración socio-cultural en términos de prestigio artístico. En este sentido, diva refiere a una persona elegante, fina y sublime y, principalmente, refiere a la “aristocracia del talento” (2006: 39) como observa Mónica Bernabé en Rubén Darío. La sacralización del sujeto femenino tiene lugar a partir refinamiento o la belleza, por dar un ejemplo. La singularización de determinada figura depende de la sensibilidad, los valores espirituales y los principios artísticos que ésta manifieste. La cultura presenta, a fines del siglo XIX, un carácter notablemente selectivo: sólo actividades como leer, escuchar música y gozar de un cuadro adquieren estatuto cultural. En síntesis, el divismo refiere a un fenómeno artístico de calidad, asociado a la expresión de lo bello, al gozo desinteresado y alejado de la utilidad. Las divas en tanto expresiones de la “alta cultura” –nombre que tradicionalmente han recibido– ponen el acento en la excelencia artística y conllevan la idea del cultivo de la mente y el espíritu. A pesar de los desvíos observados en la obra de Enrique Gómez Carrillo, para el modernismo, lo célebre –bajo el signo del divismo– y lo culto resultan indisociables.

## La celebridad consagrada en la crónica

Mi corazón me impide ser modesto. Tampoco quise serlo. Y, aunque quisiera serlo, no podría... Hace muchos años que vivo en el ambiente de los hombres célebres. En los tiempos actuales, soy el escritor que ha visto más de cerca la mayor cantidad de hombres ilustres.

Juan José de Soiza Reilly, "Palabras interiores"

A principios del siglo XX, el divismo en tanto retórica de la distinción es reemplazado por una retórica de la fama, propia de las representaciones de celebridades. Juan José de Soiza Reilly (1880-1959)<sup>72</sup> se consagra, en dicho momento, como el entrevistador de personalidades célebres inaugurando así uno de los géneros que el periodismo explotará con mayor fuerza a lo largo del siglo. Paradójicamente, se convierte en una figura olvidada, para la historia de la literatura latinoamericana. No nos detendremos en ese aspecto señalado, entre otros, por Josefina Ludmer (2011 [1999]) y Juan Terranova (2006), sólo señalamos que Soiza Reilly es definido por Ludmer como "el no leído que sirve para leer a los muy leídos". (2011 [1999] 168)<sup>73</sup> Pareciera que el resplandor que emitían las celebridades a las que les dedicó su carrera periodística, lo dejaron en la sombra. De todas maneras, ese olvido o borramiento posterior no se corresponde con el masivo alcance que sus entrevistas tuvieron en aquella época:

Soiza Reilly se hizo famoso [señala Josefina Ludmer] con sus crónicas-entrevistas de celebridades internacionales que aparecían seriadas en *Caras y Caretas* en los años 1907 y 1908, y que reunió en 1909 en un libro titulado *Cien hombre célebres* y subtulado *Confesiones literarias*, que fue un best-seller (y este es nuestro segundo best-seller, después de Pot-Pourri). (196)

Justamente las crónicas reunidas en *Cien hombres célebres* (al respecto nombramos sólo algunos de las celebridades que componen el volumen: el rey de

---

<sup>72</sup> Periodista, corresponsal y colaborador de diversos periódicos, es considerado el primer cronista internacional argentino, nacido en Entre Ríos. Entra a trabajar en *Caras y caretas* en 1903 y en 1907 por encargo de este medio de prensa se instala como corresponsal en París donde conoce y entabla amistad con escritores como Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Juan Pablo Echagüe y Julio Piquet entre otros. Allí, hace entrevistas a figuras importantes de la política, el arte y la ciencia que constituirán la base de su libro más exitoso *Cien hombres célebres*. *Confesiones literarias*, una suerte de best-seller que llegó a vender más de 20.000 ejemplares. Fue corresponsal de la Primera Guerra Mundial para el diario *La Nación* y enviaba sus despachos desde el frente. Aparte de escribir novelas y cuentos, mantuvo durante años un programa de charlas radiofónicas que lo hicieron una figura muy popular. Adhirió al peronismo y fue nombrado director de las Bibliotecas Populares de la provincia de Buenos Aires. El escritor argentino Juan Terranova sostiene que fue el maestro de Roberto Arlt, quien fue a verlo y a contarle su afición a la escritura. En 1919, Juan José de Soiza Reilly le publicó como director de la *Revista Popular*, el primer cuento a Roberto Arlt llamado "Jehová".

<sup>73</sup> Para profundizar en ello, véase Ludmer, Josefina (2011 [1999]): "La frontera del delito", *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

España Alfonso XIII, César Lombroso, Max Nordau, Octave Mirbeau, Don Carlos de Borbón, el Papa Pío X, Zorrilla de San Martín, Grazia Deledda, Marcelino Menéndez Pelayo; el torero Mazzantini, Matilde Serao, la viuda de Emile Zola, Olavo Bilac, Camille Mauclair entre otros) permiten observar que Juan José de Soiza Reilly deja atrás el paradigma del divismo al instaurar representaciones de personajes célebres entendidos en términos más generales. El divismo no desaparece aunque queda subsumido como una parte entre otras de ese mundo. Tal vez, el punto de mayor transformación tenga que ver con que el campo de las celebridades aparece como un fenómeno de masas –como sostiene Josefina Ludmer– producto de la emergente cultura del consumo y vinculado a la profesionalización del periodista y la expansión del público lector; mientras que el divismo remite a representaciones de un selecto grupo artístico consumido, a su vez, por un restringido público. Ahora bien, resulta importante advertir que si la celebridad refiere, como lo entiende Ludmer, a la conformación del nombre propio en noticia, esto es, en mercancía de la prensa, ella emerge con el divismo en las crónicas modernistas y, en todo caso, se consolidaría con las crónicas sobre personajes célebres que Juan José de Soiza Reilly envía como corresponsal, principalmente desde Europa, al semanario argentino *Caras y Caretas*. Advertimos que Ludmer se focaliza exclusivamente en Soiza Reilly y olvida el insoslayable antecedente del divismo. El título de este capítulo, al que decidimos denominar “Retóricas de la distinción en la crónica latinoamericana de fines del siglo XIX y principios del XX”, pretende iluminar, por un lado, la continuidad del divismo en la celebridad al considerar que ambas retóricas se fundan en el discurso dicotómico que divide lo alto y lo bajo, lo culto y lo plebeyo; y, por otro, señalar aquellas diferencias que permiten sostener que se trata de un nuevo paradigma al que aludimos con el término retóricas enunciado en plural.

Las crónicas de Soiza Reilly se asientan sobre el discurso de la fama y, en este sentido, habilitan dos tipos de protagonistas: el que predomina en el libro que son sujetos distinguidos por la clase social a la que pertenecen (en este caso, nos encontramos con entrevistas a reyes, condesas y príncipes) o miembros del campo artístico (poetas, pintores, escultores o músicos); el otro tipo de protagonista, aunque se trata de un reducido número de crónicas, es el sujeto que, sin el reconocimiento público que presentan los casos mencionados, ha ganado dicha posición por algún suceso

extraordinario realizado (los títulos resultan ilustrativos: “La historia de un lustrabotas” o “El filósofo de los perros”). Este último tipo de personaje, que pareciera contradecir el concepto de “hombre célebre”, no hace más que confirmar la imbricación entre celebridad y fama sea esta última adquirida por la difusión extendida que se tiene de alguien o de algo.

La autofiguración de Soiza Reilly en *Cien hombres célebres*, que aparece en “Confesión inicial”, resulta similar a la de los escritores modernistas ya que resalta la individualidad del escritor legitimado a partir de los nobles valores del arte. Entre las más célebres, recordamos la sentencia de Rubén Darío en *Cantos de vida y esperanza* (1905): “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas” (1977: 243). Ecos de ella escuchamos en el autorretrato de Soiza Reilly:

... yo no formo parte de la muchedumbre. Alimento mis sueños con el producto de mi propia huerta. Tengo mis creencias. Quiero más *lo mío* que *lo tuyo*. No copio las modas del Petronio de enfrente. Camino siempre solo. Tengo mi sendero. Ando sin bastón. Sin maestro. Sin ayuda. Sin miedo” (1909: 9; las cursivas son del original).

Tanto Juan José de Soiza Reilly como Rubén Darío se conciben a sí mismos como hombres de letras en clara oposición a la multitud, esto es, plantean discursivamente su pertenencia al grupo de los artistas que supone la consecuente exclusión del vulgo. Ello sin olvidar que, particularmente, Soiza Reilly manifiesta encontrarse en un lugar desplazado respecto a los escritores, esto es, para decirlo con sus palabras, estar fuera de “la comunidad” (1909: 9). Esta declaración pone de manifiesto su condición de periodista que implica no contar con una obra por fuera del trabajo en la prensa. Recordemos que la mayoría de los escritores modernistas fueron poetas además de cronistas. Pero, destaquemos de la cita el sistema de valores que establece una diferencia tajante entre el arte refinado y el arte vulgar, el escritor y el reportero, el hombre célebre y el hombre común. Además, el principio de originalidad así como el valor otorgado a la creación y a lo subjetivo, donde resuenan las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, aquel poemario fundante del Modernismo, donde Rubén Darío al proclamar una estética acrática declara “mi literatura es mía en mí” (1986 [1896]: 179) y “la primera ley, creador: crear” (181). Ahora bien, lo interesante de la autofiguración modernista de Soiza Reilly es que paradójicamente aparece publicada en el primer

semanario ilustrado de tirada masiva de Buenos Aires (Szir 2013).<sup>74</sup> Ello permite observar la inflexión que estas crónicas establecen dentro del *corpus* modernista principalmente por tratarse del representante de las celebridades en la primera revista popular de tirada masiva.

Este cronista se identifica como el abanderado de los distinguidos. Por ello, en numerosas oportunidades, se autoriza discursivamente por su condición de testigo de los ilustres. En “Palabras anteriores”, umbral al libro *Crónicas de amor, de belleza y de sangre* (1911) declara ser el periodista de las celebridades, que ha visto de cerca y que ha vivido en el ambiente de los hombres célebres. Esa condición le permitiría legitimar su escritura en un saber que proviene de la experiencia, de aquel que cuenta porque ha vivido. Soiza Reilly pretende dar testimonio de primera mano. El cronista apela así a la tradicional figura del narrador-testigo característico de las crónicas de Indias donde el valor de veracidad resulta fundamental. Su pertenencia al grupo de los selectos le permite jactarse de una arrogancia que dice heredar y que le impide ser modesto como declara en el fragmento citado a modo de epígrafe.

La distancia que el cronista establece con sus lectores se observa, por ejemplo, en *Una bohemia de la aristocracia*, crónica dedicada a Gloria Laguna, la condesa de Requena, cuando explicita: “Es una artista. ¡Ah! Yo sé que muchos lectores acorchados de sentido común, y que no ven más allá del linotipo, sonreirán con desprecio. ¡Qué me importa! *Siempre es agradable saber que no se forma parte de la muchedumbre*” (1909: 15, las cursivas son nuestras). El cronista defiende a la condesa, establece una complicidad con ella, ya que comparte el valor artístico que encarna y, en ese movimiento, se diferencia de los lectores de *Caras y Caretas*, que según explicita, estarían interesados en el chisme de si se trata de un hombre o una mujer. La fuerte apuesta visual que evidencian las ilustraciones que acompañan las crónicas (tanto en el libro como en la revista), el hecho de que se trate de retratos producto de la visita a la persona, esto es, que no sea una crónica motivada por el arte de reseñar libros, así como también las constantes apelaciones al lector como un curioso de la vida de las personalidades, son algunos de los elementos que permiten observar un periodismo dirigido a un público popular. Aceptadas tales condiciones, el escritor no se priva de

---

74 Para profundizar en la relación entre la prensa y el régimen visual en el caso argentino, véase Szir, Sandra (2013): “Reportaje documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910)”, *Caiana*, n° 3, diciembre de 2013.

establecer complicidades con lectores cultos al señalar que él observa en Gloria Laguna a “una artista de su propia vida. Una artista que ha sabido moldearse una moral” (15). Allí observamos el guiño de valorarla a partir de un principio modernista como es la concepción de la vida como arte.

Justamente si hay un rasgo que prevalece en estas crónicas es la audacia y la osadía con que se aproxima a estos personajes. Recordemos que las crónicas son producto de encuentros y visitas que le permiten conocer en persona la intimidad de la fama.<sup>75</sup> La intimidad de la fama, expresión que recuperamos de Ludmer (2011 [1999]), refiere al objetivo de llegar a conocer el alma de los célebres antes que sus palabras. Esta conceptualización parte de una hipótesis que plantea el propio Soiza Reilly en distintos momentos, por ejemplo, cuando en la entrevista al abate Lorenzo Perosi declara:

No hay medio más eficaz para desnudar a un hombre célebre, que ponerlo frente al objetivo [de la cámara]. Nadie quiere pasar a la inmortalidad con las guías del bigote torcido o el gesto avinagrado. El esfuerzo que un sujeto hace para que la cámara oculte sus defectos, pone al descubierto sus debilidades (20).

El objetivo de divulgar la vida íntima del protagonista resulta claro y, más clara aún, aparece la conciencia del autor sobre el instrumento y el método que debe emplear para poder cumplir esa tarea: en este caso, refiere al poder de la cámara de foto para “desnudar” al elegido y, después, reflexionará sobre la importancia de la entrevista. Con respecto a esta última, alecciona: “Es necesario moverle su amor propio. Hacerle hablar. Calarle. Estudiar las ‘poses’ premeditadas que improvisa. Después, es necesario tocar en su espíritu ciertos resortes de sensibilidad para que hable. Pero es necesario hacerse en su presencia el pequeñito” (19). Estas metarreflexiones, que manifiestan el notable y agudo conocimiento del oficio de periodista que Soiza Reilly posee, iluminan la arquitectura que las entrevistas a celebridades presentan. El testimonio que forjan las crónicas no es producto de un curioso sino de un entrevistador profesional.

La osadía se torna así una marca autoral de las crónicas sobre celebridades ya que, en ellas, Soiza Reilly pone constantemente en escena las dificultades que debe sortear para conseguir las entrevistas. La figuración de periodista sacrificado que lo singulariza

---

<sup>75</sup> Aludimos al carácter de mercancía que presenta el relato de la intimidad de las celebridades ya que, por ejemplo, la entrevista a Gloria Laguna antologada bajo el título *Una bohemia de la aristocracia*, fue publicada en *Caras y Caretas* como “La vida íntima de la condesa de Requena” acompañada por ocho ilustraciones, dos de las cuales aparecen en el libro.



se vuelve un lugar común que provoca la homogeneización de la voz narrativa. Este periodista de *Caras y Caretas*, el confidente de personalidades prestigiosas, oficia de divulgador para el público americano. Su voz inconfundible forja un estilo que, en parte, se define por la audacia. Un ejemplo de ello es el comienzo de la crónica *Benito Pérez Galdós*:

-¿Quiere usted conocerlo?

-Sí.

-Pues tendrá usted que molestarse... Ver a Pérez Galdós no es cosa fácil. Concorre muy pocas veces a las cervecerías. A Fornos, no va nunca. En su casa no recibe más que a los amigos (...)

-No importa. Iré a su casa.

- No vaya. No lo recibirá...

- ¿Usted cree que no me recibirá? Pues entonces, iré... (94-95)

El autor consigue, en breves líneas, elaborar una imagen de periodista atrevido. La reiteración de esa autorrepresentación permite suponer que los lectores de Soiza Reilly posiblemente deben haberlo concebido como un periodista perseverante, un protopaparazzi curioso y entrometido que no espera la noticia sino que sale en su búsqueda. El relato de la insistencia para obtener lo deseado le sirve también para visibilizar la inaccesibilidad característica de los personajes célebres. En muchas ocasiones, Soiza Reilly empieza por recrear la escena de la entrevista, esto es, cómo consiguió ser atendido, dónde logró la entrevista, qué obstáculos superó para llegar a personalidades inalcanzables y así logra generar una fuerte presencia de la voz periodística, quien invita a los lectores a oír lo que dijo tal o cual personaje. Al ponerse constantemente en escena, el autor aparece en la representación y disputa el protagonismo. En consonancia con esta imagen de periodista, las crónicas sobre celebridades fueron concebidas por Soiza Reilly como una aventura: en *Una entrevista con S. M. el rey de España*, narra con gran maestría los protocolos que debe cumplir para acceder a un encuentro cara a cara con el rey después de anunciar al lector que éstos no reciben periodistas. Por supuesto que para este protopaparazzi ello no implica un impedimento sino por el contrario se vuelve una motivación. Además, como todo hábil escritor explicita el hecho porque sabe que engrandece la hazaña. Observemos cómo la crónica se construye principalmente a partir del relato de la odisea que libra para conseguir la audiencia:

En las puertas de entrada, la infantería, la caballería, los alabarderos, la policía... Después los porteros de pantalón corto, guante blanco y el

pecho lleno de medallas. Al pasar los alabarderos os miran y os detienen. Mostráis el permiso. La papeleta de la audiencia... Luego os hacen entrar a un salón granate. Después os llevan por un frío corredor. En seguida os van deteniendo más porteros, más lacayos, más mayordomos. Todos de guante blanco y el pecho lleno de medallas. Luego pasáis a otro salón (...) Un alabardero, de perita, os detiene. Mostráis la contraseña (...) Otro alabardero... (58)

Este largo y tedioso ingreso concluye cuando se concreta el encuentro con el rey: “creéis que os espera un ser supraterrrestre. (...) ¿Y qué veis? ¡Oh, sorpresa! (...) Vi un jovencito. Un Felipe IV sin vejez. Un muchacho alto, delgado sin ser flaco. Una cara pálida (...) (Aquel hombre que se ponía de pie ¿era un rey?)” (59). Al oponer los incontables protocolos propios de la realeza con la sencillez que encuentra en el personaje, Alfonso XIII, con quien dice entablar una charla de amigos, Soiza Reilly convierte la entrevista en una crónica, donde uno de los protagonistas es el rey y el otro, el propio Soiza Reilly. Destacamos que a partir del protagonismo que el autor se otorga a sí mismo en las crónicas al configurarse como el periodista de las celebridades, al ocupar ese espacio periodístico, logra que el fenómeno de la celebridad también lo incluya a él. Referimos a su condición de escritor best-seller y no a que haya pasado a la posteridad ya que sabemos que se trata de un cronista olvidado.

La representación de la celebridad en las crónicas bajo estudio exhibe como uno de los rasgos más sobresalientes la maestría de construir sujetos, sensaciones o situaciones superlativas. Señalamos que no se trata de una condición intrínseca al sujeto entrevistado sino a la capacidad discursiva puesta en juego para presentar esa condición. El retrato que abre la crónica *Con la viuda de Emilio Zola* resulta ejemplar al respecto:

-Necesito adjetivos. Pero suaves. Pero muy suaves. Os quiero pintar una emoción. Dádmelos:  
-¿Deliciosa?  
-No sirve.  
-¿Bella?  
-Tampoco.  
-¿Encantadora?  
-¡Oh! Algo más. Son pálidos. Son triviales. Dadme algo más... Pero, no. Ved. Ahí está. Miradla. ¿Veis esa mujer? Tal vez no la veáis. Es pequeñita. Es insignificante. No importa... Pues bien. En esa mujer encontré al fin la emoción nueva y rara que buscaba. Me dio la emoción que no pudieron darme los reyes con su cordialidad. Que no me dieron los hombres célebres con su orgullo dorado. Ni el Sumo Pontífice con sus ternuras de abuelito santo. Ni la tumba del ahora burgués señor Verlaine con su espantosa soledad de flores... ¡Nada ni nadie! Nadie ni nada pudo

darme la emoción que me acaba de dar esa mujer con su negra presencia de crespones (182).

Motivado por el afán de hallar peculiaridades, el cronista expone el pensamiento capaz de desarrollar una observación precisa: “En esa mujer encontré al fin la emoción nueva y rara que buscaba”. Su interés, como explícita, recae en dos valores claramente modernistas como son lo raro y lo nuevo. Si de experimentar sensaciones únicas e irrepetibles se trata, parecería que los hombres célebres son las individualidades indicadas para aproximarse a ellas: “me dio la emoción que no pudieron darme los reyes [...] el Sumo Pontífice [...]. Ni la tumba del burgués señor Verlaine”. A través de comparaciones con estos grandes nombres, vuelve incomparable a esta mujer y, de esa manera, convierte el encuentro en un momento único. Y con su prosa el escritor deja aclarado que una situación exclusiva no puede ser provocada sino por un ser también único: esta viejecita “tan grande en su pequeñez de ancianidad” (183), como expresa antitéticamente el cronista.

La celebridad entendida como fenómeno sociocultural se configura como tal al convertirse en símbolo de exclusividad y se forja como un símbolo de prestigio opuesto a lo vulgar. La crónica *Catulle Mendés, Remy de Gourmont y Augusto Rodin* enfatiza, por ejemplo, el discurso jerarquizante que diferencia el arte de las expresiones populares. Hallar a estos tres representantes de “la Belleza” en el teatro, lo motiva a escribir un “retrato literario para presentarlos al público de América”. Detengámonos en la presentación de Rodin:

Al pasar [Rodin], la plebe le arroja un grito, lleno de verde espuma:  
- ¡Loco! ¡Loco! ¡Loco!  
Pero Rodin pasa envuelto en el silencio de su orgullo de esfinge. El pisotón de sus botines rudos hace crujir los huesos de la salvaje muchedumbre, que cuando lo admira es, precisamente, cuando no lo comprende... (76).

La insalvable distancia que media entre el artista y la plebe impregna todo el relato. El pueblo al gritar se vuelve rústico y salvaje. El vulgo se configura así como una masa ignorante que no comprende ese “arte refinado”; mientras que el hombre de arte aparece como el hombre sabio, ubicado y moderado. La polarización se juega en una serie de tensiones: el alboroto y el sigilo, lo impulsivo y la prudencia, la incoherencia y la cordura, la ignorancia y la sabiduría. Soiza Reilly ilumina el vínculo próximo entre arte y sabiduría (Mendes, de Gourmont y Rodin son hombres de “espíritu elevado”)

como posibilidad de superar lo común, lo ordinario, el clisé. En *La vida artística de Gabriel D'Annunzio*, aparece un razonamiento similar: “Figuráos sentir en vuestras venas el encanto de un crimen. No de un crimen vulgar. No de un crimen sin arte... ¡Un crimen sabio!” (86). Si el modernismo –como observa Rafael Gutiérrez Girardot (2004 [1983])– convierte al artista en objeto novelable (54) –*De sobremesa* de José Asunción Silva resulta el ejemplo paradigmático–, la novedad de Soiza Reilly radica en incluirlos en el grupo de los hombres célebres. Allí, marca una diferencia con otros libros contemporáneos dedicados a escritores como pueden ser *Los raros* de Rubén Darío o *Almas y cerebros* de Enrique Gómez Carrillo, donde los escritores aparecen entre escritores o a lo sumo junto a otros representantes del campo artístico.

Juan José de Soiza Reilly instauro el concepto de “hombre célebre”, que incluye a hombres y mujeres con vidas singulares, al consolidar una retórica de la fama basada en lo superlativo, lo exclusivo y lo auténtico. Este último rasgo, se visibiliza de manera clara en *Una bohemia de la aristocracia*, crónica dedicada a Gloria Laguna, donde leemos: “Hace lo que hace, porque sí. No finge, No miente. No trata de seducir. Seduce... Si a los labios le asoma una palabra, la deja caer. Nada más” (15). La franqueza aparece así como un rasgo sobresaliente de esa mujer polémica para su época por haber hecho público su deseo sexual por las mujeres. Este es tan sólo uno de los principios que definen a las personalidades célebres. Explicitamos que la categoría no resulta sencilla de asir. Quizás el principal obstáculo radique en su amplitud. Sin embargo, a los fines de esclarecerla, aunque sin la pretensión de construir una taxonomía exhaustiva, puntualizamos algunos de los rasgos fundamentales que estos “grandes hombres” detentan: superioridad de clase (miembros de la realeza), autoridad moral (religiosos), refinamiento artístico (escritores, escultores, músicos) y sabiduría (personalidades académicas y políticas). Entre los hombres célebres encontramos aristócratas, artistas, escritores, eclesiásticos y hombres de ciencia, entre otros. En definitiva, se trata de notables e ilustres personalidades de la vida cultural, política y social del período finisecular.

Una cuestión importante de señalar aunque no sea la más representativa radica en la distinción, que se desprende de la lectura de las crónicas, entre hombres célebres con nombre propio (los que hemos tratado de clasificar en el párrafo anterior) y, por otro, personalidades célebres sin nombre propio. Josefina Ludmer había llamado la atención

al respecto: “los *antagonismos aparentes* que produce la cultura popular de la fama: *son encuentros con genios y talentos, y también con los marginales, bohemios, locos y criminales*” (2011 [1999]: 200, las cursivas son del original). Además de los nombres famosos referidos hasta aquí, Soiza Reilly incluye algunas crónicas sobre tipos sociales como, por ejemplo, el vagabundo de *El filósofo de los perros* o *La historia de un lustrabotas*, un argentino pobre que aprende a pintar que conoce lustrando botas en Turín. Un tercer ejemplo de este subgrupo lo constituye *Los martirios de un poeta aristócrata*, dedicada al uruguayo Julio Herrera y Reissig –que en este caso tiene nombre y apellido–. Más allá de reconocer que se trata de un poeta, Soiza Reilly apunta la crónica al chisme: el poeta vicioso que fuma opio. Las dos fotografías que acompañan el relato (la primera leyendo en la cama en un cuarto pobre y en cuya mesa de luz pueden verse muchas botellas; la segunda, se lo muestra en la cama también pero inyectándose morfina) evidencian que la noticia pasa por la curiosidad ya que muestra a un adicto. Como puede verse en los casos citados, resulta notable la diferencia que existe entre aquellos hombres de talento donde la celebridad se expresa por medio de una individualidad y, estos últimos tres, donde lo que prima es la idea de la celebridad como curiosidad ya que no se busca individualizar e identificar al protagonista –esto es convertir el nombre propio en noticia– sino que el interés está puesto en el dato de color. Destacamos entonces que el concepto de celebridad de Soiza Reilly incluye a personas distinguidas y comienza a incluir también a personajes vulgares.

Para concluir, advertimos una diferencia relevante con la concepción modernista de lo célebre debido a que, para Soiza Reilly, este último no refiere necesariamente a una condición personal (subjetiva) como podrían ser las cualidades artísticas sino que responde, en buena medida, al fenómeno de recepción, esto es, a la difusión que determinada figura o suceso tenga en la sociedad. La fama, entendida como aquello de lo que se tiene noticia, cobra un lugar preponderante y ocupa el lugar que tuvo lo culto en el divismo modernista. Podemos visualizar esta transformación como el pasaje del hombre cultivado (el hombre de arte) al hombre famoso. Un punto en común entre ambos paradigmas lo constituye la exclusión de vida modestas o vulgares, esas que ingresan en la crónica –como desarrollamos a continuación– de la mano de Roberto Arlt. Juan José de Soiza Reilly se dedica a registrar vidas excepcionales a partir de identificar y exhibir singularidades. A diferencia de las crónicas modernistas dedicadas a

escritores con las que se busca difundir obras, poéticas y valores artísticos (*Los raros* de Rubén Darío, por citar un ejemplo); Soiza Reilly apunta a la biografía, a las personalidades, y pone el foco en la intimidad. Por ello, en el corazón de estos relatos encontramos el chisme. No pensamos en la condición de rumor infundado al que muchas veces se lo vincula sino a la intromisión en temas personales. En “El relato indefendible”, estudio introductorio que Edgardo Cozarinsky escribe a su libro *Nuevo museo del chisme* (2013), se sostiene:

El chisme es, ante todo, relato transmitido. Se cuenta algo de alguien, y ese relato se transmite porque es excepcional el algo o el alguien: puede concebirse que se cuente una trivialidad de un alguien prestigioso, o un algo insólito de un sujeto oscuro; difícilmente, una trivialidad de un desconocido, y no es frecuente que coincidan personaje y proeza (Cozarinsky 21).

Esta reflexión resulta interesante para pensar en la obra de Juan José de Soiza Reilly por varios motivos: porque se trata de entrevistas, es decir, que en la base de sus crónicas aparece el componente de la transmisión oral a la que alude Cozarinsky; pero además nos interesa la condición de excepcionalidad como requisito para que el chisme se constituya como tal así como la posibilidad de que dicha condición refiera a una persona o a un hecho. Ambas cuestiones se encuentran, como hemos señalado, en la producción de Soiza Reilly. Más allá de señalar esta relación de proximidad entre la celebridad y el chisme, nos interesa plantear que *Cien hombres célebres* cifra el comienzo de las crónicas sobre celebridades en tanto consolida a personajes distinguidos (hemos advertido ya que si bien la distinción cifra la continuidad con el divismo, la ampliación de tal concepto contiene la diferencia) como objeto literario de la crónica latinoamericana.

### **La emergencia de lo plebeyo en la crónica**

Y el  
zanate clarinero, *Cassidix nicaragüensis* (es un pájaro  
nicaragüense) negroazulvioláceo vuela  
en octubre o noviembre sobre los pueblos nicaraguenses  
es un pájaro proletario –sin ningún adorno– anda siempre  
entre pobres.

Ernesto Cardenal, *Canto nacional*

Las aguafuertes de Roberto Arlt (Buenos Aires, 1900-1942) marcan un quiebre con el paradigma aristocrático tanto en la vertiente del divismo como en el de la celebridad. Las expresiones vulgares se imponen y eclipsan a las manifestaciones ilustres. Estas producciones literarias configurarían un tercer hito en la historia de la crónica latinoamericana en el recorrido que plantea nuestra tesis. La escritura de Roberto Arlt cifra la consolidación de lo plebeyo como objeto literario. Claro que no podemos dejar de señalar que esta reivindicación de lo popular se inscribe en un proceso artístico-cultural mayor que encabezan los movimientos vanguardistas latinoamericanos a mediados de los años veinte, que bregan por la ampliación de los temas literarios. Referimos, por dar un ejemplo, a la defensa de la incorporación a la poesía de temas propios de la realidad cotidiana como la favela o las “casuchas de azafrán”, realizada por Oswald de Andrade en “Manifiesto de Poesía Pau-Brasil” (1924). En el campo específico de la crónica, recién Roberto Arlt es quien posa la mirada sobre personajes anónimos, esos que no habían suscitado interés hasta el momento. Hemos aclarado ya que el interés de Juan José de Soiza Reilly por sujetos sin nombre reconocido sólo tiene lugar cuando la vida de estos se encuentra signada por algún suceso excepcional que le permite distinguirse, salir del anonimato, esto es, cuando estas personas tocadas por la singularidad se destacan de la serie de los anónimos. Por ello, sostenemos que Soiza Reilly no presenta una inclinación por este tipo de personaje.

La antología *Las muchachas de Buenos Aires* (1969), que reúne aguafuertes publicadas a finales de los años veinte, ilustra la renovación temática y formal a la que hacemos referencia y, en este sentido, visibiliza el quiebre con la retórica de la distinción de las crónicas sobre divas y hombres célebres del período anterior. La reivindicación de lo plebeyo realizada por Roberto Arlt no sólo tiene lugar a partir de la representación de las clases bajas porteñas sino también en la invención de un lenguaje que incorpora términos y palabras vulgares. En el epígrafe de este apartado, apelamos a los versos del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal para pensar la figura de Roberto Arlt, quien encarnaría –a nuestro modo de ver– a ese pájaro proletario mentado por el poeta ya que si algo lo singulariza es su fidelidad a las clases populares. Resulta iluminador al respecto la autorepresentación que el cronista brinda de sí mismo en *En el Rodolfo Aebi*<sup>76</sup>: “Hay dos formas de viajar. Una, en nave de recreo, realizando la

---

<sup>76</sup> Esta crónica ha sido compilada en *El país del río. Aguafuertes y crónicas* (2016), volumen que reúne producciones de Roberto Arlt y Rodolfo Walsh.

molesta vida social que imponen los cruceros de placer. Otra, la que he escogido yo, deliberadamente, conviviendo con gente que trabaja a bordo, imponiéndome sus costumbres, convirtiéndome en casi uno de ellos”. (2016: 9) Estos modos de viajar simbolizan modos de habitar el mundo y Arlt se muestra consciente de su decisión. Ha elegido “deliberadamente” conocer, escribir y, por lo tanto, divulgar la forma de vida de las clases populares. Es más, hasta tiene el objetivo de llegar a amalgamarse con ellos a pesar de que sabe que ello no es posible. Perseguir ese objetivo aún a sabiendas de su imposibilidad manifiesta claramente su posicionamiento y su programa literario.

Las aguafuertes de Roberto Arlt se constituyen como tales en el seno de la emergente prensa popular argentina. Publicadas en el diario *El mundo* entre 1928 y 1942, comienzan siendo una “nota costumbrista, una columna diaria, anónima o firmada con seudónimo y sin título” (Saítta 1994: 9) y, en pocos meses, la columna encuentra el nombre (Aguafuertes porteñas) y aparece firmada por Roberto Arlt. La reiteración del nombre propio del escritor en la columna convierte al cronista en un periodista estrella. Sylvia Saítta destaca que “traer en un periódico porteño de vasta circulación una sección firmada, era un lujo que pocos alcanzaban” (1994: 9). Sabemos que el periodismo de firmas y nombres propios es característico de los diarios dedicados a lectores cultos. De hecho, la ausencia de firmas en la prensa popular fue un rasgo que se sostuvo a lo largo del siglo XX. Rescatamos entonces esta reflexión sobre la singularidad de la firma del autor en un diario masivo de los años veinte, realizada por la crítica argentina, ya que permite observar la perseverancia de ciertas prácticas en el periodismo popular: en los años setenta, en el caso específico de María Moreno como veremos más adelante, también nos encontramos con que parte de sus crónicas para el semanario *Siete días* aparecieron sin firma. En la entrevista realizada a la autora (ver Anexo de la tesis pág. 101), ella sostiene que existe un periodismo de firma como puede ser, por ejemplo, el caso de *Página/12* y un periodismo masivo donde no se acostumbra o no importa la firma.

La aparición del diario *El mundo* constituye un momento importante en la historia de la prensa argentina que simboliza un momento de renovación del periodismo. Uno de los rasgos sobresalientes de esa transformación radica en la captación de una franja de público a la que no apuntaba *La Nación* ni *La Prensa*. Este matutino logra atraer a los nuevos sectores medios. *El mundo*



inaugura en la Argentina el tabloid (formato ideal para leer en subtes y colectivos) y se presenta a los lectores medios como un diario ágil y nuevo que, tanto por su tamaño como por el modo de presentar su material informativo, está acorde con las necesidades de los nuevos lectores: brevedad, información concisa y clara, material heterogéneo para cada miembro de la familia. Su rasgo distintivo es ser un diario que, además de informar, entretiene. (Saítta 1994: 8)

Roberto Arlt ocupa un lugar central en este proceso de renovación y consolidación de la prensa popular ya que su escritura se moldea al interior de *El mundo* o, para ser más precisos, según las demandas de los “nuevos lectores” de los que habla Saítta. La conciencia de ello se refleja, por ejemplo, en esa estrategia característica de las aguafuertes que es la representación de un vínculo fluido y próximo con los lectores, generado principalmente a partir de los distintos roles asumidos por el cronista. En *Las muchachas de Buenos Aires*, identificamos al menos dos: en las crónicas dedicadas al mundo femenino y amoroso, Arlt habla como un consejero que les indica lo que les conviene hacer; y, en las crónicas abocadas al tema del trabajo, se convierte en un defensor de esta minoría al denunciar las injusticias sociales que padecen. Probablemente, sea esto lo que haya permitido la identificación de los lectores y una rápida y manifiesta empatía. El cronista se pone al servicio de esa clase social y, de esa manera, se constituye en su representante en el campo periodístico.

Las protagonistas de sus crónicas y particularmente de las que fueron compiladas en *Las muchachas de Buenos Aires* representan mujeres sacrificadas y oprimidas familiar o laboralmente. Un ejemplo ilustrativo de ello lo constituye el comienzo de *La muchacha del atado*:

Todos los días, a las cinco de la tarde, tropiezo con muchachas que vienen de buscar costura.

Flacas, angustiadas, sufridas. El polvo de arroz no alcanza a cubrir las gargantas donde se marcan los tendones; y todas caminan con el cuerpo inclinado a un costado: la costumbre de llevar el atado siempre del brazo opuesto.

Y los bultos son macizos, pesados: dan la sensación de contener plomo: de tal manera tensionan la mano.

No se trata de hacer sentimentalismo barato. No. Pero más de una vez me he quedado pensando en estas vidas, casi absolutamente dedicadas al trabajo. (1969: 14)

Mujeres trabajadoras, vidas dedicadas exclusivamente al trabajo, constituyen escenas que este cronista ve a diario. En este caso, refiere al sacrificio de mujeres que de

niñas deben cuidar a sus hermanitos y que cuando crecen, se pasan las mañanas y las tardes sobre la máquina de coser. El cronista busca interpelar a sus lectores al referir a esa situación también conocida por ellos. Estas mujeres “de nuestro ambiente pobre” (15) nunca dejan de trabajar porque, cuando han terminado los encargos, empiezan las demandas de los hombres de la casa. El problema sobre el que insiste a lo largo de la crónica es la falta de dinero. La vida de la mujer pobre es una vida sacrificada. A este ejemplo, podemos agregarle *La empleada que hace guardia el domingo*<sup>77</sup>, donde se representa a una mujer que no cuenta ni con un día de descanso a la semana. *El gremio de las curanderas o santeras*<sup>78</sup> retrata a curanderas que reparten tarjetas en Villa Lugano o Villa Luro para sobrevivir. En *¿Existe la felicidad para la mujer que trabaja?*<sup>79</sup>, narra a modo de denuncia la vida de la mujer de oficina que se vuelve esclava de su trabajo. De esta manera, Roberto Arlt construye una galería de retratos de la clase femenina asalariada de las primeras décadas del siglo XX exponiendo las injusticias que deben soportar. Las mujeres sean éstas oficinistas, santeras, lavanderas, planchadoras o costureras son representadas en términos genéricos, esto es, sin nombre propio y sin la posibilidad de ser identificadas más que en su conjunto (las carboneras, las amas de casa, etc.); y, por supuesto, definidas a partir del tipo de trabajo que realizan. Este aspecto evidencia la configuración de un paradigma opuesto al de la celebridad, ese que se embarcaba en la tarea de retratar individualidades ya que, en este caso, los sujetos son concebidos en términos de clase y de manera colectiva.

Los títulos de las crónicas resultan iluminadores del *modus operandi* de una estética plebeya interesada en agrupar, en visibilizar aquello que permite armar un conjunto y no en destacar singularidades. A los títulos referidos anteriormente, podemos agregar: *La muchacha en el balcón solitario*<sup>80</sup> y *La mujer que juega a la quiniela*<sup>81</sup>. Si apelamos a la distinción gramatical entre sustantivo propio y sustantivo común, visualizaremos que el empleo de este último (la mujer, la muchacha) brinda la idea de indeterminación o generalidad que imposibilita identificar una individualidad. Estos ejemplos ponen de manifiesto el gran quiebre con la escritura sobre divas con nombre propio de las crónicas modernistas. Aun cuando Roberto Arlt apela a sustantivos propios

---

77 “La empleada que hace guardia el domingo” se publica el 24 de octubre de 1928.

78 “El gremio de las curanderas o santeras” se publica el 29 de julio de 1928.

79 “¿Existe la felicidad para la mujer que trabaja?” se publica el 23 de agosto de 1937.

80 “La muchacha en el balcón solitario” se publica el 28 de octubre de 1928.

81 “La mujer que juega a la quiniela” se publica el 9 de noviembre de 1928.

(“Angelita, María o Juana, la tarde del sábado trabajan para los hermanos” 1969: 15), los nombres pierden su poder individualizador al inscribirse en una enumeración que finaliza con el nexos coordinante disyuntivo que indica una opción entre otras y que aporta la idea de sustitución. En este sentido, es posible sostener que Roberto Arlt brinda representaciones de “tipos humanos”, no de individualidades.

La defensa de lo plebeyo que este autor realiza a lo largo de su obra manifiesta no sólo la conciencia que poseía de la importancia de visibilizar dicho objeto a nivel social sino también el sostenido interés que tuvo por ello. A nivel semántico, como hemos planteado, observamos el protagonismo de mujeres comunes y corrientes que se caracterizan por una doble marginalidad: por su condición femenina así como por su condición económica que se evidencia en las caracterizaciones de los personajes: la cocinera es esa mujer que puede dedicarse a sus temas personales sólo “cuando la patrona o las niñas me conceden algún tiempito” (1969: 68); la que juega a la quiniela es la mujer que “ocupa una pieza que no es propia, sino alquilada” (1969: 53); y la costurera es esa mujer que está todas “las mañanas y las tardes inclinadas sobre la Neumann o la Singer” (1969: 14). Esta elección temática tiene lugar en medio de debates y posicionamientos encontrados frente a cuáles son y cuáles deberían ser los temas literarios. En *El conventillo de nuestra literatura*<sup>82</sup>, el autor testimonia el enfrentamiento: “El señor Lugones encuentra bolcheviques a los escritores que, como Mariani, Barletta, Castelnuovo, Tuñón y yo, quizá, se han ocupado de la mugre que hace triste la vida de esta ciudad” (1994: 54). El posicionamiento asumido por Roberto Arlt respecto a la incorporación de formas lingüísticas propias del habla popular implicó, como representa en la cita, el rechazo, la crítica, la descalificación y el repudio de autores como Leopoldo Lugones, figura modelo del escritor argentino –sostenemos con Adolfo Prieto (1968)–, que ponderaron las formas refinadas de la lengua.<sup>83</sup> Destacamos que los cuestionamientos por parte de los escritores consagrados, no impidió el desarrollo de esta vertiente popular que estamos analizando.

---

82 “El conventillo de nuestra literatura” se publica el 21 de diciembre de 1928.

83 En *Diccionario básico de la literatura argentina*, Adolfo Prieto sostiene que Lugones representó la imagen por antonomasia del escritor argentino: “joven de veintidós años, con un verbo incendiario y una audacia que impresionaron a observadores nada vulgares como Darío y Groussac. Desde la etapa de iniciación, Lugones demostró un particular interés por dominar las posibilidades expresivas del idioma, junto con una capacidad de mimetismo que le permitía adoptar como propios estilos y maneras literarias diversas. Aquella preocupación y esa facilidad conducían al riesgo de recalar en la exterioridad del hecho literario, en la pura atención a la sonoridad y riqueza de los vocablos; y en el virtuosismo, esa actitud que reúne los temas como pretextos para la destreza formal”. (97)

Lo plebeyo en las crónicas de Roberto Arlt refiere a una clase social signada por la pobreza y la explotación; sin embargo, destacamos que éste no se limita a una cuestión temática. El posicionamiento del escritor frente al lenguaje, esto es, la elección de las palabras con las que escribe, visibiliza la construcción de una estética plebeya producto de la incorporación en su escritura del lunfardo así como de la oralidad barrial. No podemos dejar de señalar que esta elección busca diferenciarse de la selecta lengua poética así como del aristocrático vocabulario heredado del modernismo latinoamericano. Con una nueva concepción del escritor y de la lengua, Roberto Arlt elige para sus aguafuertes el lenguaje popular, el “léxico del pueblo”, como sostiene en la crónica *¿Cómo quieren que les escriba?*<sup>84</sup>:

Yo tengo esta debilidad: la de creer que el idioma de nuestra calle, el idioma en que conversamos usted y yo en el café, en la oficina, en nuestro trato íntimo, es el verdadero ¿Que yo hablando de cosas elevadas no debería emplear estos términos? ¿Y por qué no, compañero? Si yo no soy ningún académico. Yo soy un hombre de la calle, de barrio, como usted y como tantos otros que andan por ahí. (1994: 31)

Esta defensa del lenguaje corriente surge, según cuenta el escritor, de la diversidad de opiniones que recibe en las cartas que sus lectores le envían. Ante la queja de algunos de ellos por las expresiones empleadas, Arlt explicita su posicionamiento: escribe con el “lenguaje de la calle” (1994: 32). Justifica su elección en que se trata del idioma de sus destinatarios pero además en que constituye una forma cotidiana, natural y, por ello, comprensible para todos. El crítico Roberto Retamoso advierte respecto de la cita referida:

Independientemente del grado de veracidad que pueda representar la anécdota (tratándose de Arlt no sería descabellado suponer que sea, en realidad, ficticia), lo cierto y lo importante es que la situación relatada resulta absolutamente verosímil: se trata, notoriamente, de un relato creíble, porque en el contexto de las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires, las buenas maneras en materia de lenguaje resultaban absolutamente refractarias respecto de las formas populares, incluso lunfardas, utilizadas por el autor de *Los siete locos* para redactar esa columna diaria a la que seguían con apasionado interés los numerosos lectores de *El Mundo* (177).

Retamoso ilumina que el comentario del escritor resulta contestatario para la época ya que rompe con las formas socialmente aceptables para la escritura. Probablemente haya apelado a la anécdota para responderle a los escritores de la época.

---

84 “¿Cómo quieren que les escriba?” se publica en *El mundo* el 3 de septiembre de 1929.

Lo cierto, advierte el crítico, es que ello evidencia la conciencia que tuvo Roberto Arlt respecto del contexto cultural y del uso lingüístico elegido. De esta manera, se diferencia de las posiciones oficiales, legitimadas, y, al mismo tiempo, polemiza con ellas. Retomamos el argumento, planteado por Arlt, de la correspondencia entre el lenguaje y sus lectores para señalar que no resulta un dato menor ya que este cronista construye sus aguafuertes a partir de la escenificación del diálogo constante con sus lectores. De diversas maneras, pone en escena las palabras (la ficcionalización de esas palabras) que le hacen llegar por cartas o que escucha por ahí, esto es, Arlt cita, glosa y comenta, en sus crónicas, las opiniones del pueblo. En “La crónica nº 231”, afirma:

Escribo en un “idioma” que no es propiamente el castellano, sino el porteño. Sigo toda una tradición: Fray Mocho, Félix Lima, Last Reason... Y es acaso por exaltar el habla del pueblo, ágil, pintoresca y variable, que interesa a todas las sensibilidades. Este léxico, que yo llamo idioma, primará en nuestra literatura a pesar de la indignación de los puristas, a quienes no lee ni leerá nadie (1994: 29).

No sólo la elección léxica sino también la forma (la brevedad de los párrafos así como la segmentación por subtítulos a pesar de tratarse de textos cortos) constituyen indicios de la orientación popular de su escritura. Al analizar la crónica “El idioma de los argentinos”<sup>85</sup>, la investigadora argentina María Pía López (2015) observa que “su postulado idioma proviene del elogio de lo orillero y está escrito en prosa de combate” (28). En definitiva, lo plebeyo en Roberto Arlt supone la elección de una temática (las clases urbanas locales) al tiempo que la renovación del lenguaje periodístico a partir de la incrustación de expresiones del uso corriente de la lengua. Por ejemplo, a “los fifis” (21) expresiones de circulación oral utilizada para nombrar a la clase alta o apelar a la palabra mate en vez de cabeza. A su vez, la elección del término muchachas en el título de la antología, proveniente de la jerga tanguera, manifiesta esa predilección del autor por lo marginal. Para cerrar esta reflexión sobre la consagración de lo plebeyo en la producción de Roberto Arlt, destacamos que éste hace su ingreso al campo de la crónica en tanto que plebeyo, esto es, representado como expresión vulgar donde lo cotidiano se opone a lo elevado; como símbolo de lo socialmente deslegitimado por su condición de impureza pero capaz de cuestionar el saber académico; como una lengua en uso que fisura la gramática; una prosa de combate sin refinamiento; como el lenguaje coloquial

---

85 “El idioma de los argentinos” se publica el 17 de enero de 1930.

del pueblo que pone en jaque “el castellano” oficializado, para decirlo con palabras de Arlt. Lo plebeyo deviene una literatura entendida como un cross a la mandíbula.

**CRÓNICA, MODERNIDAD Y CULTURA DE  
MASAS: LA HIBRIDEZ CONSTITUTIVA DEL  
GÉNERO**

Más aún, habría que pensar el *límite* que representa el periodismo para la literatura –en el lugar conflictivo de la crónica– en términos de una doble función, en varios sentidos, paradójica: si bien el periodismo relativiza y subordina la autoridad del sujeto literario, el *límite* asimismo es una condición de posibilidad del “interior”, marcando la distancia entre el campo “propio” del sujeto literario y las funciones discursivas *otras*, ligadas al periodismo y a la emergente industria cultural urbana.

Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*



## Aproximaciones teóricas a la cultura de masas

Pensar los medios de comunicación en América Latina es, cada vez más, tarea de envergadura antropológica. Pues lo que ahí está en juego no son sólo desplazamientos del capital e innovaciones tecnológicas sino hondas transformaciones en la cultura cotidiana de las mayorías: cambios que movilizan imaginarios fragmentadores y deshistorizadores, al tiempo que sacan a flote estratos profundos de la memoria colectiva. Cambios que nos enfrentan a una acelerada desterritorialización de las demarcaciones culturales y a desconcertantes hibridaciones en las identidades. La cultura cotidiana de las mayorías, no sólo en las ciudades sino también en el campo, se halla cada día más moldeada por las propuestas, los modelos y las ofertas culturales de los medios masivos.

Jesús Martín-Barbero, “Medios de comunicación”

Hacia los años sesenta del siglo XX, América Latina ingresa en una nueva etapa de modernización socio-económica que repercute de manera singular en el campo cultural. Aunque el crecimiento y la diversificación de la industria y el mercado interno no hayan tenido igual desarrollo en el continente latinoamericano, investigadores y críticos literarios como Ángel Rama (1981), Adolfo Prieto (2015 [1983]), María Eugenia Mudrovic (1999) y Claudia Gilman (2012 [2003]), destacan el lugar que México y Argentina han tenido en dicho proceso gracias a su prosperidad económica.<sup>86</sup> En los sesenta, los países de América Latina para Gilman eran premodernos o modernos *sui generis* ya que la industria cultural se encontraba en estado incipiente a excepción de México y Argentina (2012 [2003]: 65).<sup>87</sup> Además de este avance económico sostenido sobre la producción industrial tecnológica, en dicho momento, tiene lugar la ampliación del consumo de bienes culturales. Ángel Rama (1981) estudia la singular expansión de la industria del libro así como, en el campo periodístico, de semanarios y magazines. Distrito Federal y Buenos Aires cuentan, para ese entonces, con una notable expansión del campo de la edición y comercialización de libros y revistas.<sup>88</sup> Además de las

---

86 Referimos a Rama, Ángel (1981): “El boom en perspectiva”; Prieto, Adolfo (2015 [1983]): “Los años sesenta”; Mudrovic, María Eugenia (1999): “El arma periodística y una literatura ‘necesaria’. El caso de *Primera Plana*”; Gilman, Claudia (2012 [2003]). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*.

87 Victoria Ruétalo, por su parte, destaca el desarrollo del cine en México y Argentina: En la entrada “industria cultural” del *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (2009), sostiene que “en Latinoamérica, la autoridad de Hollywood hace muy difícil llevar a cabo producciones locales. Aunque la llegada del sonido en 1927 instala el problema de la lengua y el de la popularidad de la radio que crea estrellas locales y provee un espacio para la música nacional y regional, ayudarán a convertir el cine en un negocio importante en Brasil, Argentina y México, aún más en el caso de los últimos dos por su capacidad de exportar a países vecinos” (155).

88 Ángel Rama lo sintetiza de la siguiente manera: “Postula la existencia previa de dichas sociedades [sociedades de consumo], tal como se percibió desde la posguerra en los enclaves urbanos más desarrollados de América Latina, donde ya se había producido el *boom* de los artículos de tocador y

cuestiones señaladas, la modernización supuso la aparición de nuevas tecnologías de la información y la comunicación como la televisión y los ya referidos semanarios. Esta breve introducción busca dar cuenta del protagonismo que los medios masivos conquistan a lo largo del siglo XX en esta región y apunta –como plantea el crítico colombiano Jesús Martín-Barbero en el epígrafe– a iluminar la imbricación que los medios de comunicación establecen con la cultura, esto es, sobre los imaginarios y los sujetos.

La cultura de masas es una categoría central para abordar las crónicas sobre íconos masivos que Carlos Monsiváis y María Moreno publicaban a mediados de los años setenta y principios de los ochenta en revistas de actualidad. Aunque no hemos registrado estudios con una lectura sistemática donde se rastree el nacimiento de la misma, existe consenso crítico (Martín-Barbero 1987, Ortiz 2004 [1996], Blanco 2002, García Liendo 2017)<sup>89</sup> respecto a que su ingreso al campo intelectual se produce hacia los años cuarenta del siglo XX con la publicación de *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (1944/1947) de Max Horkheimer y Theodor Adorno. El sociólogo brasileiro Renato Ortiz realiza una apreciación interesante respecto al contexto de surgimiento del interés por este objeto de estudio:

El hecho de que los estudios florecieran en los Estados Unidos es sintomático. Mientras que los países más industrializados de Europa se encontraban movilizadas por la guerra, en los Estados Unidos el debate intelectual tenía como referencia otra realidad: los filmes de Hollywood, el star-system, la radio, con desdoblamiento políticos (elección de Roosevelt), pero también culturales (soap-opera, programas de auditorio), la publicidad, etc. (2004: 94-95)

Los primeros abordajes teóricos de la cultura de masas surgen en el seno de aquel singular desarrollo técnico norteamericano. Recordemos que Max Horkheimer y Theodor Adorno producen la obra referida exiliados en Estados Unidos. Como puede observarse en la enumeración brindada por Renato Ortiz, cultura de masas es un término empleado para referir a productos que emergen de la industria cultural (telenovelas,

---

pronto se registraría el de las calculadoras y los electrodomésticos. La sorpresa fue su aplicación a una materia (los libros) que salvo algunas líneas de producción (los textos escolares) se encontraban al margen de dichos procesamientos, aunque con anterioridad al *boom* de la narrativa ya se había percibido el fenómeno de un material afín que contribuiría poderosamente a su desarrollo, como fue el de los ‘magazines’ de actualidad” (1981: 56, las cursivas son del original).

<sup>89</sup> Referimos a *De los medios a las mediaciones* (1987) de Jesús Martín-Barbero, “Cultura, comunicación y masa” (2004 [1996]) de Renato Ortiz, “Cultura de masas” (2002) de Alejandro Blanco y *El intelectual y la cultura de masas* (2017) de Javier García Liendo.

best-seller, espectáculos de revista, radioteatro y estrellas de cine, entre otros) así como también al medio de circulación de dichos materiales (el cine, la radio, la televisión, etc.). El investigador Javier García Liendo (2017), que se ha abocado a estudiar la relación del intelectual latinoamericano y la cultura de masas, identifica tres perspectivas dominantes en las que se enmarcan los estudios sobre este objeto: a) desde el punto de vista de la recepción, la cultura de masas es “aquella cultura que resulta de la exposición colectiva de amplias audiencias a un mismo conjunto de formas y contenidos culturales”; b) desde la perspectiva de la producción, refiere a la mercantilización e industrialización de la cultura, esto es, “procesos que remiten a la expansión del capitalismo industrial, por medio de la cual la cultura empieza a ser originada, producida y consumida como cualquier otra mercancía en el intercambio capitalista”; y c) desde la perspectiva de la comunicación, “es una forma de creación de comunidades culturales” (7). En muchas ocasiones, suele utilizarse el término cultura de masas de manera despectiva para visibilizar que se trata de una forma cultural producida masivamente con la exclusiva finalidad de obtener ganancias y, por ello, carente de calidad artística.<sup>90</sup> Esta connotación negativa –como especificaremos unos apartados más adelante– proviene, en mayor medida, de la lectura realizada por Adorno y Horkheimer.

Si desde una perspectiva sociológica podemos definir a la cultura como el campo de las producciones simbólicas, referir a la cultura de masas implica entonces considerar la constitución y circulación de esa cultura en tanto representaciones simbólicas masivas. La cultura en la época de la reproductibilidad técnica –para expresarlo con el célebre ensayo de Walter Benjamin<sup>91</sup> supone concebir que el avance tecnológico provoca un cambio en el concepto mismo del arte al transformar sus modos de producción, circulación y consumo. En la base de esta interpretación, se encuentra el tema de la posibilidad de reproducir una obra (este es el corazón mismo de la cultura de masas) y la consecuente muerte del aura. El pensador alemán vislumbra que ello despierta sospechas sobre la inautenticidad de la obra de arte, de modo que su ensayo busca demostrar que el fin del modo aurático de existencia de una obra artística con el

---

90 Alejandro Blanco refiere al uso despectivo de esta categoría: “Usada generalmente en términos peyorativos, la expresión designa un tipo de cultura de carácter superficial y mediocre, destinada a explotar los gustos más triviales del gran público” (2002: 42). “Cultura de masas” en *Términos críticos de la sociología de la cultura*, volumen dirigido por Carlos Altamirano.

91 Referimos a “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, *Conceptos de filosofía de la historia* (2007) Traducción de H. A. Murena y D. J. Vogelmann. Buenos Aires: Terramar.

valor de autenticidad que se sustenta en la posibilidad de rastrear una tradición, no significa el fin del arte sino un nuevo momento histórico al que se alude en el título del texto (“La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”). Ya no resulta posible la apropiación religiosa del arte entendida como el modo tradicional de recepción que le otorga un valor ritual y de culto; en las nuevas circunstancias, se trataría del valor de exhibición: “En el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la reproducción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política” (Benjamin 157). El nuevo modo de recepción (por supuesto, de carácter masivo) se basaría en la idea del acercamiento ya que las masas tendrían la posibilidad de usar y gozar lo que antes debía contemplarse.<sup>92</sup> La recepción del arte ya no es una instancia individual sino colectiva ya que los sujetos no se sumergirían en la obra con una actitud de recogimiento sino que la obra calaría en la masa como dispersión.

La categoría cultura de masas se encuentra íntimamente relacionada a la de cultura popular y, por ello, para aproximarnos críticamente a la primera, debemos despejar ciertas significaciones que la cultura popular ha recibido desde múltiples abordajes y teorizaciones.<sup>93</sup> Entre las lecturas clásicas, se destacan las reflexiones teóricas de Mijail Bajtin (1974) sobre François Rabelais, donde la cultura popular aparece como una cultura no oficial en oposición precisamente a una cultura oficial. El rasgo característico de este abordaje radica en la idea de una inversión de principios y valores que subyace a un pensamiento dicotómico: la cultura popular representa una segunda cultura o una baja cultura en relación a una alta cultura.<sup>94</sup> En el campo de los

92 Jesús Martín-Barbero sintetiza el posicionamiento enfrentado de Benjamin y Adorno de la siguiente manera: “Las masas, con ayuda de las técnicas, hasta las cosas más sagradas y más lejanas las sienten cerca. Y ese ‘sentir’, esa experiencia, tiene un contenido de exigencias igualitarias que son la energía presente en la masa. ¿No será una radical incompreensión de ese sentir y su energía lo que incapacitará a Adorno para entender el nuevo arte que nace con el cine o el jazz? Qué de extraño puede tener entonces que el cine constituya para Adorno el exponente máximo de la degradación cultural, mientras que para Benjamin ‘el cine corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe’” (1987: 58).

93 Esta íntima relación entre lo popular y la cultura de masas ha sido interpretada, en más de una ocasión, como lo sintetiza el sociólogo Jordi Busquet en *Lo sublime y lo vulgar. La cultura de masas o la pervivencia de un mito* (2008): “Los defensores del término cultura de masas vinculan la cultura a la ‘masa del pueblo’, auténtica protagonista de la cultura contemporánea. La cultura de masas se ha convertido, de hecho, en las formas características de consumo cultural en las sociedades avanzadas. Es una nueva forma de ‘cultura popular’” (154). Si bien no coincidimos con esta última afirmación que disuelve la cultura de masas en la cultura popular y, por ello, no atiende particularidades, el fragmento ilustra el punto de contacto entre ambas expresiones culturales.

94 En *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas* (2000), se sintetiza el planteo de la siguiente manera: “Bajtin considera que *Gargantúa y Pantagruel* es una obra perteneciente a

estudios sobre lo popular, cobra relevancia *La cultura popular en la Europa moderna* (1991 [1978]) de Peter Burke, obra que presenta una periodización descriptiva de dicho objeto. La investigación marca un quiebre dentro de los análisis históricos que tradicionalmente construyen el relato a partir del relevamiento de figuras destacadas como los reyes o las familias reales. Peter Burke recorre, por medio de un análisis comparativo, las relaciones entre las culturas populares europeas y la cultura letrada con un afán clasificatorio sin realizar una reflexión conceptual.<sup>95</sup> Estas breves menciones a obras teóricas clásicas buscan iluminar que las perspectivas en torno a dicha problemática en general se basan en la dicotomía alto/bajo, oficial/no oficial, letrado/iletrado, etc.<sup>96</sup> Estos planteos han sido superados, en parte, gracias a la categoría de hegemonía elaborada por Antonio Gramsci –como señalan Jesús Martín-Barbero (1987) y Ana María Zubieta (2000) al historizar el concepto–. El pensamiento gramsciano produce una inflexión sustantiva en los estudios, al desterrar la idea de la existencia de una alta y una baja cultura para proponer pensar en términos de clases dominantes y clases subalternas. Desde este punto de vista, la cultura popular supone un problema de “relaciones de clases sociales que constituye uno de los sitios para la producción de consenso, pero también de resistencia al consenso” (Zubieta 41).<sup>97</sup>

---

la cultura alta, pero que se construye con la lógica de la cultura baja. Las fuentes que utiliza Rabelais son colectivas y no escritas; Bajtin dirá que Rabelais ha recogido refranes, proverbios, etcétera., ‘de la boca de la gente’, según palabras de Michelet (historiador romántico no casualmente nombrado por Bajtin). Rabelais abreva en prácticas discursivas orales y adopta la visión de mundo y la lógica interna que implica la utilización de dichos materiales. En *Gargantúa y Pantagruel* se concentró esa cultura popular, pero también se hizo una interpretación de ella. Esta obra es la que le permite comprender esa cultura cómico-popular que de otra manera, al ser oral, no se hubiera conservado, de no ser por las técnicas de conservación escritas de la cultura alta de Occidente” (29).

95 “Burke llegará a la denominación de *cultura alta* y *cultura baja* indicando que lo que pasa de una a otra se lee desde arriba como ‘malentendido o distorsión’ y, desde abajo, como ‘adaptación a necesidades específicas’. Esta cuestión de las denominaciones tiene su corolario en las nociones de *productores activos* y *portadores*, ya que lo que roe o subyace permanentemente en el texto es la idea de que a las clases letradas (...) les corresponde un papel activo, preponderante y un efectivo poder de influencia (...) y que a las clases ‘populares-iletradas-subalternas-bajas’ les toca el papel de lo determinado” (Zubieta 35-36, las cursivas son del original).

96 Para un desarrollo en profundidad de los cambios en la noción de lo popular, véase: Martín-Barbero, Jesús (1987): “Redescubriendo al pueblo; la cultura como espacio de hegemonía”, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones G. Gili. S. A; Zubieta, Ana María (2000): “La cultura popular”, *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires, Paidós; Martín-Barbero, Jesús (2002): “Culturas populares”, *Términos críticos de sociología de la cultura*, Carlos Altamirano (dir.). Buenos Aires: Paidós.

97 En *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas* (Zubieta 2000), se sostiene que, a partir de la perspectiva de Gramsci, “las clases subalternas (y, por ende, la categoría de pueblo y lo popular) pueden ser tanto progresistas como reaccionarias y no pueden ser vistas como homogéneas, ni puede pensarse en algo así como una esencia de la cultura popular (y el pueblo), como son tan proclives a enunciar los pensamientos de corte nacionalista” (38).

En los estudios latinoamericanos, en 1987, surge un planteo teórico superador de las interpretaciones mencionadas sobre lo popular que, al mismo tiempo que reformula la categoría, provoca un cambio sobre el sentido de la cultura de masas. Referimos a la publicación de la obra *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987) de Jesús Martín-Barbero que brega por la búsqueda de una teoría que abreve en la categoría de hegemonía de Antonio Gramsci, entendida como un proceso de dominación que se constituye como tal en una lucha por la producción y apropiación del sentido, así como de la concepción de la historia, propuesta por Walter Benjamin, como modificaciones de la percepción y no como el relato de grandes acontecimientos. Esta investigación abre el enfoque sobre lo popular al entender que ya no es posible seguir pensando en términos dicotómicos e introduce una terceridad: la cultura de masas. Su objeto de estudio lo constituye lo popular en lo masivo y, de esta manera, Jesús Martín-Barbero amplía notablemente la conceptualización de lo popular que deja de referir al mundo rural o indígena para denominar complejos procesos de hibridaciones urbanas.

Esta perspectiva teórica resulta productiva para nuestra tesis debido al modo en que se conciben los vínculos entre la cultura masiva y las culturas populares: si lo popular resulta constitutivo de lo urbano, este último presenta un mestizaje con el imaginario de masas. El investigador propone entonces dejar de interpretar la cultura y la comunicación de masas en términos oposicionales para abordarla como imbricaciones. En “Culturas populares” (2002), sostiene que “más importante que seguir lamentándonos, al menos en América Latina, por la degradación que la cultura masiva efectúa sobre la cultura culta, es plantearnos lo que la cultura masiva ha hecho y hace con las culturas populares” (54). Desde esta perspectiva, lo masivo y lo popular constituyen expresiones culturales distintas aunque no autónomas y, por ello, las piensa en conjunto entendiendo que cada una brinda aportes diferenciales.

Jesús Martín-Barbero no ofrece una definición de la cultura de masas pero sus reflexiones (1987, 2002, 2009) permiten arribar a una conceptualización de la misma. Si retomamos el epígrafe de este apartado, podemos inferir un cambio de mirada sobre la cultura de masas, que lejos de las interpretaciones condenatorias de los representantes de la Escuela de Frankfurt, advierte la necesidad de estudiar las inscripciones de los medios masivos de comunicación sobre la vida cotidiana. En este sentido, no observa

medios técnicos sino álgidas instancias de construcción cultural no exentas de negociaciones sociales e identitarias. La cultura de masas corresponde, siguiendo este planteo, a “la cultura cotidiana de las mayorías (...) moldeada por las propuestas, los modelos y las ofertas culturales de los medios masivos” (2009: 169). Se trata de mediaciones (y no de medios, como insiste Martín-Barbero) producto de la intervención de industrias culturales como el cine, la radio y la televisión. Estas formas culturales presentan como rasgos característicos la reproducción en serie y el alcance masivo de las mismas aunque, destacamos que desde la perspectiva del investigador colombiano, la aparición de géneros y formas propias de la cultura audiovisual se diferencian de la cultura letrada. Para ejemplificar la existencia de lo popular urbano en la cultura de masas –y, de esta manera, cerrar la presentación teórica– podemos nombrar la telenovela entendida como un particular espacio de mestizaje cultural que supone “la transformación tecnoperceptiva que posibilita a los sectores populares urbanos apropiarse de la modernidad sin dejar su cultura oral” (2002: 58).

En 1989, Néstor García Canclini plantea el concepto de hibridez –en la misma línea de pensamiento de Jesús Martín-Barbero– para reflexionar sobre la complejidad constitutiva de los procesos culturales en el marco de la globalización a fines del siglo XX. García Canclini se focaliza en los procesos de negociación en los que ingresan las culturas, ya sea de elite o popular, cuando entran en contacto con la industria cultural y propone el concepto *culturas híbridas* para poder pensar la coexistencia de culturas étnicas y nuevas tecnologías y la reorganización del orden moderno que ello supone: “el desarrollo moderno intentó distribuir los objetos y los signos en lugares específicos: las mercancías para uso actual en las tiendas, lo objetos del pasado en museos de historia, los que pretenden valer por su sentido estético en museos de arte” (1990 [1989]: 280). Ello conlleva la organización espacial de los objetos en la ciudad: el arte en las galerías, la mercancía en las tiendas y los objetos históricos en los museos.

El planteo vertebrador de *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990 [1989]) sostiene la imposibilidad de continuar reflexionando a partir del ordenamiento tradicional que establece tres niveles: lo culto, lo popular y lo masivo. Esta clasificación funcional al proyecto moderno de constitución de bienes, saberes e instituciones autónomas como si se tratase de objetos puros no pone de manifiesto la complejidad que adquiere progresivamente el vínculo entre la tradición y la

modernidad. La modernización latinoamericana en tanto fenómeno contradictorio desafía esta estructuración del campo artístico<sup>98</sup>:

La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes. El trabajo del artista y el del artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado. Cada vez pueden sustraerse menos a la información y la iconografía modernas, al desencantamiento de sus mundos autocentrados y al reencantamiento que propicia la espectacularización de los medios. Lo que se desvanece no son tanto los bienes antes conocidos como cultos o populares, sino la pretensión de unos y otros de conformar universos autosuficientes... (1990 [1989] 18)

No se trata de hacer desaparecer de una vez y para siempre la clasificación sobre la que se asienta la modernidad (lo culto, lo popular y lo masivo) sino de repensar los lugares que tradicionalmente se les ha asignado como si constituyesen objetos autónomos. La cita apunta al desmontaje del pensamiento dicotómico que enfrenta lo tradicional a lo moderno. *Culturas híbridas* es una categoría que busca aprehender la especificidad del comportamiento cultural contemporáneo: la reorganización de bienes simbólicos históricamente divididos en grupos jerarquizados. Sin este planteo que nos advierte no sobre la desaparición de la división pero sí sobre la relocalización de los lugares que históricamente les fueron asignados, no habríamos podido concebir a los ídolos de masas como célebres plebeyos. Para pensar en un ejemplo concreto: la crónica *Juan Gabriel y aquel apoteósico y polémico concierto en Bellas Artes*, que Carlos Monsiváis dedica al “divo de Juárez”, el cantante y compositor Juan Gabriel. El cronista mexicano interviene en la polémica social que suscitó la presentación de este artista popular en la sala de conciertos del Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México. Allí, Monsiváis actúa como un mediador entre el ídolo de masas y la alta sociedad mexicana, ofendida por la presentación del músico en aquel reducto de la música clásica y la alta cultura. Como demostraremos en esta tesis, Monsiváis no sólo escribe sobre expresiones de la cultura de masas sino que también estaba produciendo interesantes reflexiones

---

98 Cuando Néstor García Canclini refiere a la modernización como fenómeno contradictorio en América Latina, hace alusión –aunque sin intención condenatoria, más bien, al contrario, es decir, para señalar la especificidad del continente– a que “no hemos tenido una industrialización sólida, ni una tecnificación extendida de la producción agraria, ni un ordenamiento sociopolítico basado en la racionalidad formal y material que, según leemos de Kant a Weber, se habría convertido en el sentido común de Occidente, el modelo del espacio público donde los ciudadanos convivirían democráticamente y participarían en la evolución social” (1990: 20)



teóricas sobre el tema. La posición vanguardista que tuvo al respecto se observa por ejemplo en “Literatura latinoamericana e industria cultural” (1989), escrito un año antes que la crónica referida, donde advierte: “la cultura de masas incluye y rebasa lo popular, de antes, que se va volviendo amplia referencia cultural”. (Monsiváis 1989: 22) La imbricación de ambos, de lo masivo y lo popular, se resuelve en algo distinto que el propio Monsiváis denominará cultura popular urbana. Néstor García Canclini, en consonancia con el escritor, nos invita a considerar que el uso de las tecnologías no supone el fin de las tradiciones sino el desvanecimiento de las jerarquías en tanto amarras del sentido, apropiaciones múltiples de patrimonios culturales que abren originales formas de comunicación.

El recorrido conceptual del término cultura de masas a su vez requiere atender a la historia de la constitución de lo masivo en América Latina. Jesús Martín-Barbero (1987) advierte sobre dicha inflexión al sostener que, en los años sesenta, los medios masivos abandonan la función política que cumplieron durante la primera mitad del siglo XX para priorizar la función económica. El investigador colombiano identifica dos momentos relevantes. La primera etapa, comprendida entre 1930 y 1950, se caracteriza por el rol central que especialmente la radio y el cine juegan como voceros del estado y de la prédica nacional. Martín-Barbero denomina a este período como populismo, esto es, “la *forma* de un Estado que dice fundar su legitimidad en la asunción de las aspiraciones populares y que, más que una estratagema *desde* el poder resulta ser una organización *del* poder que da forma al compromiso entre masa y Estado” (1987: 171, las cursivas son del original). En este caso, la masificación refiere a la integración de los sectores populares a la sociedad y, al mismo tiempo, a la aceptación de su derecho a bienes y servicios que hasta ese momento habían sido privilegios de unos pocos.<sup>99</sup> Con el auge del desarrollismo económico, la masificación ingresa en una nueva etapa –etapa que nos interesa especialmente debido a que se trata del momento de producción de las crónicas que son objeto de nuestro estudio:

A diferencia de lo que sucedió durante el populismo, en el que lo masivo designaba ante todo la presencia de las masas en la ciudad con su carga

---

99 Jesús Martín-Barbero sintetiza esta etapa de la siguiente manera: “el papel decisivo que los medios masivos juegan en ese período residió en su capacidad para hacerse voceros de la interpretación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación. Interpelación que venía del Estado pero que sólo fue eficaz en la medida en que las masas reconocieron en ella alguna de sus demandas más básicas y la presencia de sus modos de expresión” (179).

de ambigüedad política pero con su explosiva carga de realidad social, en los “años del desarrollo” lo masivo pasa a designar únicamente los medios de homogeneización y el control de las masas. (195)

Jesús Martín-Barbero observa que el auge de la modernización con su dinámica transnacionalizadora no sólo produce un cambio en el sentido de la masificación sino que conlleva una transformación de su función. La ideología, en esta segunda etapa, se vuelve, vertebradora de un “discurso de masa” (179) ya que los medios masivos estandarizan e igualan contenidos y hacen “soñar a los pobres el mismo sueño de los ricos” (179). Desde esta perspectiva, lo masivo designa, entre 1930 y 1950, a las masas urbanas y a partir de 1960, a los medios masivos. Se desprende de aquí una cuestión capital: las masas ingresan a la modernidad por medio de los formatos y géneros de los medios masivos. De esta manera, los mismos provocan la transformación de la “sensibilidad colectiva” (Martín-Barbero 2009: 169) que no proviene de la cultura ilustrada, forjada alrededor del valor de la escritura y del objeto libro, sino de las “culturas audiovisuales” (2009: 169). A partir de los años sesenta –esto queremos enfatizar–,

La propuesta cultural se torna seducción tecnológica e incitación al consumo, homogeneización de los estilos de vida deseables, arrumbamiento de lo nacional en “el limbo anterior al desarrollo tecnológico” e incorporación de los viejos contenidos sociales, culturales, religiosos, a la cultura del espectáculo (1987: 212).

Si bien analizaremos más adelante la incidencia que la cultura masiva provoca a nivel de las autofiguraciones de los cronistas, esta cita busca visibilizar el protagonismo inusitado que los medios masivos cobran a mediados del siglo XX y que conlleva no sólo un cambio de mirada sobre las sociedades contemporáneas sino que provoca, al mismo tiempo, una transformación en el modo de concebir la cultura. El desarrollo de los medios de comunicación en constante renovación pone en jaque el concepto ilustrado de cultura, entre otras cuestiones, porque transforma la manera en que los sujetos y las sociedades se incorporan a la modernidad. Desde mediados del siglo XX ya no lo haremos de la mano del libro –advierde Jesús Martín-Barbero (2009)-, sino a partir de los productos de la industria cultural con sus propios géneros, formatos y lenguajes. Entendemos que las crónicas que nos proponemos estudiar y analizar que dan cuenta de un verdadero programa de escritura concebido programáticamente en torno al

espectáculo puede explicarse, en parte, si lo pensamos inmerso en este proceso socio-cultural.

### **El entretenimiento como problema**

Ante los medios electrónicos, la derecha se rinde, la izquierda tradicional no rebasa las frases exorcizadoras *manipulación* y *enajenación* y el sector intelectual ve con mínima o máxima pavora la desproporción entre su ámbito de influencia y el estallido democrático.

Carlos Monsiváis, “El difícil matrimonio entre cultura y medios masivos”

El entretenimiento entendido en un sentido amplio, esto es, como espacio destinado a la diversión y al esparcimiento ha despertado interés de investigadores y críticos del campo de la cultura y de la comunicación a lo largo del siglo XX. En este apartado, retomaremos dos lecturas de este problema que cobraron difusión hacia los años sesenta y permiten reponer el contexto sociocultural de las crónicas sobre ídolos masivos. Referimos a las reflexiones que Horkheimer y Adorno realizan sobre la diversión en el ya mencionado estudio *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (1947) así como a las lecturas que Guy Debord realiza sobre el espectáculo en *La sociedad del espectáculo* (1967). Ambas aproximaciones comparten no sólo el punto de partida (los escritos tempranos de Karl Marx) sino también una mirada condenatoria hacia toda producción cultural procedente de los medios masivos. Si bien estas interpretaciones negativas circulan en un primer momento por el restringido campo intelectual, es posible identificar su diseminación en amplios sectores del imaginario colectivo e incluso alimentando el llamado sentido común.

En la primera reflexión sistemática sobre el arte en el seno de la sociedad de masas, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno acuñan el concepto de “industria cultural” con el objetivo de visibilizar que lo artístico se ha vuelto problemático en el marco de la reproducción industrial.<sup>100</sup> Los autores sostienen, desde la perspectiva de la Teoría Crítica, que la cultura en tanto sistema deviene un negocio regido por las leyes del mercado. De ello se deduce que, en el contexto de la reproducción técnica, la obra supondría la transposición del arte a la esfera del consumo.

---

100 Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno (1998 [1994]). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta. Introducción y traducción de Juan José Sánchez.

En “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”<sup>101</sup>, los autores plantean que ésta consiste en “presentarle [al consumidor] todas las necesidades como susceptibles de ser satisfechas por la industria cultural, pero, de otra parte, organizar con antelación esas mismas necesidades de tal forma que en ellas se experimente a sí mismo sólo como eterno consumidor” (186). Este doble movimiento, el de presentarse como respuesta a las necesidades y, al mismo tiempo, haber creado esas necesidades anteriormente, constituye uno de los rasgos destacado por los autores para vehicular su crítica ante un sistema artístico que juzgan alienante y manipulador. Los autores buscan visibilizar que, en la sociedad de masas, sería la tecnología la que domina al hombre y no al revés. De allí que las funciones básicas de la industria cultural serían dirigir y disciplinar las necesidades. Además, los sujetos serían concebidos como seres genéricos sin rasgos o cualidades particulares. Ello devendría una fuerza monopólica que regiría a la sociedad en su conjunto y de la que resultaría imposible escapar. Su imposición de la lógica de la cantidad (del número) y, por lo tanto, de la semejanza en la producción masificada es en buena medida la que desencadena esta interpretación radical y pesimista.

Un punto vertebral de esta teoría que despierta especial interés para nuestra tesis por tratarse de un aspecto con el que los cronistas interactúan constantemente radica en la reflexión sobre el entretenimiento. Horkheimer y Adorno plantean que la industria cultural se materializaría en una industria de la diversión. Inscriptos en la producción de la crítica marxista de las mercancías, entienden que la industria cultural en tanto productora de bienes simbólicos se comportaría como cualquier industria capitalista. De este modo, la obra al ingresar en la industria y convertirse en mercancía perdería su autonomía porque pasaría a responder a leyes comerciales y no a las propias. La diversión se encontraría en las antípodas del arte ya que mientras que éste resultaría esencialmente crítico, el entretenimiento devendría funcional al sistema capitalista. La fusión de la cultura con el entretenimiento, rasgo propio de toda sociedad de masas, supondría no sólo la perversión de la cultura sino, al mismo tiempo, la legitimación (la

---

101 La primera versión de este capítulo fue elaborada por Theodor Adorno y luego corregida por ambos para su incorporación en el libro: “Dicho texto, eco de una de las investigaciones preferidas que Adorno llevó a cabo en el Instituto, fue corregido por él mismo, dando lugar a un nuevo texto, conocido como ‘Segundo esbozo’, que llevó por subtítulo ‘El esquema de la cultura de masas’. Este nuevo texto fue sometido a una intensa lectura y a una minuciosa corrección por parte de ambos, y de aquí surgió el texto definitivo que entró a formar parte de los *Fragmentos*. Esta versión definitiva, a su vez, recogió sólo la mitad, aproximadamente, del texto original de Adorno”. (Sánchez 1998 [1994] 40).

“espiritualización” (188), para decirlo con palabras de los autores) de la diversión. Este procedimiento de legitimación en términos artísticos de aquello que no es más que un producto industrial indicaría que el único fin posible del entretenimiento consiste en la manipulación (“divertirse significa estar de acuerdo [...] significa que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor”. 189). Desde esta perspectiva, el entretenimiento es leído como sumisión, pasividad e imposibilidad de reacción. En definitiva, no habría para Adorno ni para Horkheimer en el entretenimiento ninguna posibilidad de resistencia.<sup>102</sup>

Una de las principales críticas realizadas a esta teoría que consideramos pertinente destacar radica en que el modo de producción cultural determina el valor cultural. De este modo, conlleva a la división dicotómica entre lo artístico y lo comercial ya que esta teoría constituye una denuncia del carácter comercial de la cultura en las sociedades industrializadas. Mercado y autonomía constituyen dos opuestos irreconciliables. “Homogénea, mediocre y vulgar, la cultura de masas es, también, en la perspectiva de esta crítica, una cultura conformista y/o conservadora” (2002: 42), sostiene el sociólogo argentino Alejandro Blanco al identificar los aspectos principales de esta conceptualización.

En 1967, el pensador y cineasta francés Guy Debord publica *La sociedad del espectáculo*<sup>103</sup>, donde teoriza sobre la relación entre el desarrollo técnico y la sociedad. Debord no sólo destaca el carácter visual del mundo contemporáneo sino que aborda dicha singularidad como un problema socio-cultural al entender que se trata de la espectacularización de las relaciones sociales: “toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa

---

102 Como se plantea en *Cultura popular y cultura de masas* (2000), el volumen colectivo dirigido por Ana María Zubietta, esta teoría “parte de considerar que cada civilización de masas en un sistema de economía concentrada es idéntica, e instala una racionalidad técnica que es la racionalidad del dominio mismo. Esta perspectiva teórica no le reconoce a la cultura masiva, resultante de este sistema, una apertura democratizadora, sino la capacidad de producir la masificación de la cultura a través de la manipulación y la suspensión de la reflexión crítica” (118). Esta cita pone de manifiesto una limitación de la teoría que Horkheimer y Adorno realizan de la cultura de masas y su vínculo con los medios masivos: ambos autores plantean la noción de pseudoindividualidad o el carácter ficticio del individuo al entender la estandarización de la producción en el campo cultural sólo como una premisa del sistema para poder ejercer el control.

103 Esta obra fue difundida rápidamente ya que, como el propio Guy Debord relata, en la “Advertencia a la tercera edición francesa” de 1992: “El libro *La sociedad del espectáculo* fue publicado por primera vez en noviembre de 1967 por la editorial Buchet-Chastel de París. Los disturbios de 1968 lo hicieron conocido. El libro, al que no le cambié una sola palabra, fue reeditado a partir de 1971 por la editorial Champ Libre, que tomó el nombre de Gérard Lebovici después del asesinato de editor en 1984. La serie de impresiones continuó con regularidad hasta 1991” (2012: 27).

acumulación de *espectáculos*” (2012: 1, las cursivas son del original). Esta rotunda y provocativa afirmación, que manifiesta un paralelismo con el inicio de *El capital* de K. Marx, abre las reflexiones sobre el devenir espectacular, esto es, devenir representación. Si comparamos ambos comienzos, podremos observar que el paralelismo le sirve al autor para entablar un diálogo con aquella obra clásica del pensamiento marxista pero, al mismo tiempo, reactualizarla al ubicar al espectáculo en ese lugar central ocupado por la mercancía. Marx comienza su teoría de la siguiente manera: “La riqueza de las sociedades en que domina el modo de producción capitalista se presenta como un ‘enorme cúmulo de mercancías’ y la mercancía individual como la forma elemental de esa riqueza” (2002: 43). El modo de producción capitalista que identifica Marx se basa en la mercancía; Guy Debord, que reflexiona sobre el mismo sistema de producción aunque en un estadio avanzado, observa una transformación en el modo de organización de esa producción: ya no se trata de mercancías sino de espectáculos<sup>104</sup> o, para ser más precisos, la mercancía se consumiría en el espectáculo. Si aquel primer momento de dominación estuvo caracterizado por la “degradación del ser en tener”, esta segunda etapa puede sintetizarse como el devenir del “tener en parecer” (2012: 17). Debord plantea que el régimen espectacular pasaría a regir la producción capitalista al someter a la sociedad a una constante puesta en escena. Este imperio de las imágenes (entendidas como autónomas) constituiría la sociedad del espectáculo y el espectáculo devendría así la lógica social dominante. Tal vez podemos recurrir a un término del campo de las ciencias naturales, la simbiosis, para pensarla como metáfora de la relación que el teórico situacionista concibe entre la realidad y el espectáculo. Esa fusión, ese sincretismo, esa “alienación recíproca” (8) –dice Guy Debord– constituiría la base de las sociedades capitalistas desarrolladas.

Las críticas que esta teoría ha recibido principalmente por su tono fatalista y radical así concebida, llevaría indefectiblemente a la determinación de la alienación social. No obstante debemos a este pensador la complejización de la noción de espectáculo tan cara a la cultura de masas. La noción de espectáculo planteada en la obra supera ampliamente la referencia a los medios de comunicación masiva que no serían más que su manifestación más superficial. La clave de este concepto está en

---

104 En la entrada 15, Debord afirma: “Como adorno indispensable de los objetos producidos en la actualidad, exponente general de la racionalidad del sistema y sector avanzado de la economía, que elabora directamente una multitud creciente de imágenes-objeto, el espectáculo es la *producción principal* de la sociedad actual” (15, las cursivas son del original).

entenderlo como mediación, esto es, de manera relacional y no como hechos materiales: “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizadas a través de imágenes” (2012: 4). Esta afirmación sostenida por Debord, entendida en un sentido radical, llevaría fatalmente a la alienación. Sin caer en ese extremo, podemos pensar que lo espectacular constituye una nueva lógica de control y planificación de la vida cotidiana. El sociólogo argentino Christian Ferrer, quien prologa la edición de la obra por la editorial La marca, rescata una cuestión que da cuenta de la esencia del planteo: “Debord ‘llama’ espectáculo al advenimiento de una nueva modalidad de disponer de lo verosímil y de lo incorrecto mediante la imposición de una separación fetichizada del mundo de índole tecnoestética” (2012: 10). En este sentido, el espectáculo conforma un nuevo modo de producción que instala, a su vez, una nueva lógica sobre la credibilidad social. Al crear un nuevo verosímil, posee la capacidad de determinar lo creíble, lo aceptable, lo posible. El espectáculo se vuelve así un regulador social.

Si rescatamos esta conceptualización, el planteo de Guy Debord permite identificar un momento singular en el desarrollo de la sociedad de masas: la sociedad de masas en la época de la massmediatización. La posterior historización de lo masivo realizada por Jesús Martín-Barbero (1987) también detecta un quiebre en el modo de intervención y funcionamiento de los medios masivos hacia esos años al considerar que la espectacularización supone el borramiento de lo político así como la reorganización de los mensajes y de la forma misma del discurso. Es esta sociedad programada masivamente la que Carlos Monsiváis y María Moreno registran, indagan y representan en las crónicas que nos disponemos a estudiar.

Ambas lecturas, la de Adorno y Horkheimer y la de Guy Debord, conciben al entretenimiento como un aspecto neurálgico de las sociedades que resulta perjudicial para ellas debido a la alienación que provoca. Estas cobran amplia difusión en los años sesenta como algunos estudiosos han planteado.<sup>105</sup> De modo que estas concepciones

<sup>105</sup> Respecto a *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, retomamos la aclaración de Juan José Sánchez, traductor de la obra para la editorial madrileña Trotta, quien explicita el derrotero de lecturas de la misma en “Introducción. Sentido y alcance de dialéctica de la ilustración” (1998): “*Dialéctica de la Ilustración* (DI) es un libro extraordinario y extraño a la vez. Extraordinario, por la densidad tanto de su contenido como de su expresión literaria; extraño, porque su relevancia e influjo en la historia política y cultural europea de la segunda mitad de este siglo está en proporción inversa al número de sus lectores. Publicado originalmente, bajo el título *Fragmentos filosóficos*, en 1944, en una edición fotocopiada de quinientos ejemplares, apareció como libro, ya con el título de *Dialéctica de la Ilustración*, tres años más tarde y de esta primera edición aún se hallaban ejemplares a la venta a finales de los años cincuenta. En 1966 apareció, sin mayores resonancias, la traducción italiana. Hasta 1969 no

negativas de la diversión calan en el sentido común y se imprimen en el imaginario colectivo. En un reciente artículo, el investigador argentino Eduardo Romano (2015), estudioso de la cultura de masas, construye un mapa de la vigencia que las reflexiones de Adorno y Horkheimer han tenido en América Latina para advertir, que hacia los años sesenta, comienzan a surgir en el continente perspectivas más comprensivas de la industria cultural. Si bien observa que desde principios de la década surgen respuestas en dicha dirección, concluye que será recién hacia finales de la misma (con Eliseo Verón y Oscar Masotta) que estas interpretaciones cobrarán relevancia. En la crónica *La hora de la identidad acumulativa ¿Qué foto tomaría usted en la ciudad interminable?*, compilada en *Los rituales del caos* (1995), Carlos Monsiváis registra que “todavía en 1960 o 1965 el término *masas* es sólo despreciativo, porque, según el mercado de valores semántico, *masas* es el sinónimo de los seres que carecen, entre otras cosas, de moral, de freno a los instintos, de educación, de vestuario apropiado” (1998 [1995] 22, las cursivas son del original). Sin embargo, destacamos que la difusión de las posturas desarrolladas en este apartado y los prejuicios que ello acarrea, no impiden a los cronistas de nuestro *corpus* discutir esas interpretaciones no desde intervenciones académicas sino a través de la práctica periodística. Carlos Monsiváis y María Moreno demuestran tener una posición más abierta a las posibilidades críticas que existen al operar en el campo del entretenimiento y, por ello, deciden intervenir en las páginas de sociales, esas secciones dedicadas al espectáculo, menores en términos de prestigio cultural aunque de alcance masivo. Con esto no planteamos que trabajar al interior de esos espacios haya resultado tarea sencilla, al contrario, entendemos que significó un gran desafío para el cual ambos escritores desarrollan múltiples estrategias y modos de legitimación. Cerramos este apartado con una reflexión de Carlos Monsiváis justamente sobre las dos categorías críticas que hemos revisado (la industria cultural y el espectáculo). Aunque esta reflexión reivindicadora de la democratización que favorecen los medios masivos haya sido plasmada casi al final de su vida, resulta representativa del posicionamiento que Monsiváis ha sostenido siempre. En “Advertencia preliminar” a *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina* (2006a [2000]) al explicitar la

---

fue reeditado en Alemania y, a pesar de haber sido escrito en Estados Unidos, no hubo traducción inglesa hasta 1972. Fue sólo a partir de esta fecha que su contenido caló, al fin, en la conciencia histórica a través del movimiento estudiantil...” (9).



tesis del libro (la cultura, en la segunda mitad del siglo XX, deja de ser lo que distingue y diferencia a la elite de las masas), sostiene:

el surgimiento de la gran industria cultural y del espectáculo modifica el panorama, con resultados de toda índole. (...) un sector enorme, antes carente de información mínima, hace uso de las ofertas de los clásicos de la literatura, de Bach y Beethoven y Mozart, de las exposiciones de Picasso o de Diego Rivera. Se lee más, se divulga la música clásica, y el arte clásico y el contemporáneo consiguen espectadores numerosos. Son vastos los sectores que, a su manera, disfrutan de obras maestras de Occidente y, con frecuencia creciente, de productos de otras culturas (12).

Esta cita da comienzo a un libro de ensayo que Carlos Monsiváis escribe sobre la relación entre la cultura y los medios masivos, que se publica en los primeros años del siglo XXI.<sup>106</sup> Allí, encontramos condensado su pensamiento sobre la idolatría, lo popular, las divas de Hollywood, el canon literario, el cine, la televisión, esto es, sobre la incidencia que los avances tecnológicos producen en las representaciones culturales. Traemos a colación esta reflexión porque pone el acento en el carácter democratizador que la industria cultural produce en la sociedad poniendo en tela de juicio aquellas clásicas lecturas condenatorias o, en todo caso, marcando otro costado de dicho fenómeno. Esta lectura sistematizada en el libro citado, ya se encontraba presente en sus crónicas de los años setenta.

### **La modernización en las revistas de actualidad**

Si el libro sigue siendo el fruto de la decantación de un proceso intelectual y creativo cuya morosidad aun los más cercanos al mercado no se atreven a desafiar en sus extremos, la revista –por el contrario– en su implícita conciencia de fugacidad, nos acerca más a la búsqueda de los impulsos de un cambio cultural, de su nervio por un futuro a todas luces inminente y por un presente que deja de serlo por imperio de una escritura que sentencia su agotamiento. No hay modo de indagar un imaginario cultural moderno sin recurrir a esas “antenas” de lo nuevo.

Roxana Patiño, “Revistas literarias y culturales argentinas...”

Para introducirnos en el contexto en el que se gestan las crónicas de Carlos Monsiváis y María Moreno en estudio, apelamos a la cita de la investigadora Roxana Patiño (2006) en tanto ilumina el potencial de las revistas como objeto de estudio.

---

<sup>106</sup> *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina* ha recibido el XXVIII Premio Anagrama de Ensayo en el año 2000. El jurado estuvo compuesto por Salvador Clotas, Ramón Gubern, Xavier Rubert de Ventós, Fernando Savater, Vicente Verdú y el editor Jorge Herralde.

Íntimamente vinculadas a la esfera pública, estas “antenas de lo nuevo”, sirven para pensar representaciones, ideas, valores, imaginarios, campos simbólicos, en definitiva, épocas. Recuperamos dicha conceptualización de las revistas y atendemos, especialmente, a las crónicas publicadas en revistas de actualidad como productos simbólicos cruciales de la vida social y cultural que permiten, entre otras cuestiones, acercarnos a “los impulsos de un cambio cultural”. Pensamos en un cambio de mirada sobre las figuras del espectáculo masivo que nuestro *corpus* pone de manifiesto como demostraremos en los capítulos siguientes.

Ahora bien, vamos a detenernos en la publicidad que, entendida como promoción de un producto pero principalmente como una discursividad orientada a la venta que concibe a su destinatario como un consumidor, cobra un lugar preponderante en revistas, semanarios y mensuarios en el marco de la modernización periodística de los años sesenta. Los semanarios de actualidad, de noticias o de interés general se forjan como tales en relación con la industria cultural, esto es, en la difusión y expansión del consumo cultural (Mudrovic 1999). No perdemos de vista que, a su vez, ello tuvo lugar en el seno de la transformación de las sociedades latinoamericanas en sociedades de consumo, caracterizadas por el filósofo francés Gilles Lipovetsky a partir de una notable mejora del nivel de vida,

...abundancia de artículos y servicios, culto a objetos y diversiones, moral hedonista y materialista, etc... Pero, *estructuralmente*, lo que la define en propiedad es la generalización del proceso de la moda. Una sociedad centrada en la expansión de las necesidades es ante todo aquella que reordena la producción y el consumo de masas bajo la ley de la *obsolescencia*, de la *seducción* y de la *diversificación*. (2012 [1987] 179, las cursivas son del original).

El periodismo ingresa en este proceso cultural que Gilles Lipovetsky identifica con el cambio constante, la transformación y lo efímero –como rasgos generales– y especialmente destaca como columna vertebral de estas nuevas sociedades centradas en el consumo, la obsolescencia (esto es, la condición de caducidad como única forma de existencia de objetos y experiencias), la seducción (el encantamiento de las mercancías podríamos decir desde el pensamiento marxista) y la diversificación (la ampliación de la oferta). Gilles Lipovetsky visibiliza un cambio de primacías culturales que, en términos de economía política, podemos pensar como el pasaje del valor-trabajo al valor-deseo: Jean-Joseph Goux, en “El precio de las cosas frívolas” (2011), realiza una

diferenciación interesante para comprender más cabalmente la conformación de las sociedades de consumo no sólo como cambio en la primacía de los valores sino también un cambio de foco del trabajador al consumidor:

En el primer caso [el valor-trabajo], son el esfuerzo, el sufrimiento –en una palabra, el trabajo– necesarios para la producción de un bien los que serán tenidos en cuenta por la causa principal de su valor, mientras que, según la otra opción [el valor-deseo], será el disfrute asociado al consumo de ese bien lo que será considerado como la causa determinante de su valor (15).

Es entonces, en el seno de las sociedades de consumo, que se toma conciencia de la importancia decisiva de la subjetividad (bajo la forma del deseo, la fantasía o el capricho), más que la utilidad, en la asignación de valor. La publicidad es la que mejor materializa estas enseñanzas que evidencian el espíritu de un capitalismo posindustrial. Nos interesa reflexionar atendiendo al rol primordial de la publicidad en tanto discursividad hegemónica sobre su repercusión en revistas, mensuarios y semanarios, esto es, el espacio elegido por los cronistas que estamos analizando.

La crítica argentina María Eugenia Mudrovcic, al estudiar *Primera Plana*, advierte que la revista constituye el “primer ‘semanario de actualidad’ [...] capaz de alcanzar un impacto masivo” (1999: 295) y destaca la particular imbricación entre modernización, periodismo y mercado como una marca distintiva de los años sesenta:

Central a la ideología modernizadora del semanario, la publicidad –ese mito moderno del que habla Roland Barthes– preocupó a *Primera Plana* al grado de ser uno de los pocos índices que la revista tiene en cuenta cuando embandera, como única tarjeta de presentación, su liderazgo en el periodismo argentino: “*Primera Plana* protagonizó el boom indiscutible: no sólo capturó la adhesión de un público intelectualmente selecto sino que consiguió cubrir de avisos más del veinte por ciento de sus páginas”. Entendida a la manera norteamericana, como una forma de “conjuguar el orden de las mercancías y el orden del espectáculo, de producir mercancías como espectáculo y el espectáculo como mercancía”, la ansiedad publicitaria que irradia de su discurso no reconoció límites formales, ni diferencias simbólicas. (1999: 298)

Antes que el rol de la publicidad en sí, nos interesa considerar las repercusiones que ésta en tanto discursividad implica en la crónica. Recordamos que la misma en tanto género moderno se forja como tal a partir de la puja discursiva entre informar y hacer literatura (Ramos 1989), discursividades en pugna en la prensa de fines del siglo XIX.<sup>107</sup>

---

107 Al reflexionar sobre la oposición entre informar y hacer literatura en el marco del proceso de autonomización de la literatura, Julio Ramos considera que dicha dicotomía “es clave y su significado

Sostenemos entonces que con el auge de la modernización, que en el campo periodístico –como señala María Eugenia Mudrovic– supone la hegemonía de la publicidad, la crónica atraviesa una serie de transformaciones, entre las que destacamos la redefinición de aquella tensión constitutiva: en el seno de las revistas de actualidad, publicadas en secciones menores dedicadas al espectáculo, editadas junto a grandes fotografías de estudio de ídolos de masas, Carlos Monsiváis y María Moreno forjan una crónica en donde se imbrican, de manera singular, lo literario y lo publicitario. Sintéticamente, podríamos sostener que los cronistas batallan entre hacer literatura y promocionar estrellas. En este sentido, la crónica bajo estudio vuelve a poner sobre la mesa el problema de la autonomía literaria ya que encontramos la voz de un sujeto literario, la representación de una mirada específica, aunque carente de un espacio propio.

Las crónicas que Carlos Monsiváis y María Moreno dedican a ídolos de la cultura de masas surgen en un período clave de la historia cultural y literaria de América Latina caracterizado por la desarticulación de las prácticas intelectuales como se habían consolidado con el triunfo de la Revolución Cubana. La investigadora argentina Claudia Gilman (2012 [2003]) identifica como eje vertebrador de aquel período, el comprendido entre 1959 y 1973, el complejo proceso de transformación de los artistas en intelectuales. El bloque sesenta/setenta, como lo denomina la propia investigadora<sup>108</sup>,

constituye una *época* que se caracterizó por la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura, percepción bajo la que se interpretaron acontecimientos verdaderamente singulares, como la Revolución Cubana, no sólo para América Latina sino para el mundo entero (33, las cursivas son del original).

Claudia Gilman releva una serie de cuestiones que manifiestan la politización del campo cultural del continente latinoamericano hacia los años sesenta: la más relevante tal vez sea la apropiación del espacio público por parte de los artistas que conlleva la reformulación de los parámetros institucionales así como de los modos de producción y

---

histórico, más allá del fin de siglo, no reduce su campo al lugar de la prensa: es índice, más bien, de la pugna por el poder sobre la comunicación social que ha caracterizado el campo intelectual moderno desde la emergencia de la ‘industria cultural’, de la cual el periódico (antes que el cine, la radio y la televisión) era el medio básico en el fin de siglo” (1989: 110).

108 Referir al bloque sesenta/setenta como época supone un posicionamiento crítico singular ya que busca problematizar las periodizaciones cristalizadas por décadas (los sesenta o los años setenta), es decir, terminadas en cero. Claudia Gilman delimita su objeto de estudio entre 1959 como año simbólico por el triunfo de la Revolución Cubana y como año de cierre 1973 con la instauración de los primeros golpes de estado en América Latina.

recepción de la literatura. Íntimamente vinculado a ello, aparece la elección de los escritores de publicar e intervenir en revistas de corte político-culturales, donde vehiculizan pronunciamientos sobre temas contemporáneos que al mismo tiempo alimentan debates y polémicas. Además de la apropiación de dicho espacio de circulación para las producciones artísticas, resulta fundamental considerar que la política constituye el parámetro legitimador de prácticas, discursos y saberes.<sup>109</sup> En dicho momento histórico, para ser considerado escritor, existía la obligación implícita de ocuparse de las cuestiones políticas.

Una de las figuras de escritor hegemónica durante el período histórico referido por Claudia Gilman es la del *intelectual comprometido*, que corresponde al primer momento de este proceso cultural que tiene vigencia hasta mediados de la década del sesenta cuando comienzan a surgir los primeros cuestionamientos por parte de los artistas.

La noción de *intelectual comprometido* conservaba la alusión a la pertenencia profesional y se refería a los intelectuales en tanto grupo de sujetos parcialmente especializados en torno a un tipo de saber. Pero, paradójicamente, también los convertía en portavoces de una conciencia humanista y universal que se desplegaba más allá de las fronteras y de las nacionalidades. La doctrina del compromiso aseguraba a los intelectuales una participación en la política sin abandonar el propio campo, al definir la tarea del intelectual como un trabajo siempre, y de suyo, político” (72, las cursivas son del original).

Hasta aproximadamente 1966, existió un consenso generalizado por parte de los escritores sobre la necesidad de intervención en la escena pública así como del compromiso con la causa revolucionaria (de acuerdo con las conclusiones de Gilman). Sin embargo, la noción de compromiso empieza a ser puesta en tela de juicio y provoca la polarización del debate del cual surge una nueva figura de escritor, la del *intelectual revolucionario*, aunque no cuenta con el mismo nivel de legitimación que la primera. Como sostiene Claudia Gilman, “la figura del intelectual revolucionario puede ser reclamada por los letrados que pasaron directamente a la militancia política (que no fueron todos), o quienes formaban parte del campo antiintelectualista y atacaban los agudamente revelados defectos burgueses de los intelectuales” (163). Sin profundizar en este debate, destacamos que ambas figuras de escritor, representativas del bloque

---

109 El modo de concebir lo político presenta variaciones a lo largo del período ya que hacia 1966 empiezan a tener lugar polémicas y debates sobre la noción de compromiso y el modo de expresar su politización. Para un desarrollo en profundidad, véase “El intelectual como problema”, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2012 [2003]).

sesenta/setenta, comparten una fuerte presencia del artista en la escena pública, una singular orientación hacia el futuro así como la posición hegemónica de los intelectuales de izquierda.<sup>110</sup> Aunque no resulta sencillo establecer la fecha precisa de clausura de este modelo cultural que se ha mantenido en vigencia por más de una década, la instauración de las dictaduras cívico-militares de los años setenta cifran su proceso de muerte:

La clausura de este período está vinculada a una fuerte redistribución de los discursos y a una transformación del campo de los objetos de lo que se puede o no se puede hablar. En 1971, el general boliviano Hugo Banzer derrocó al colega Juan José Torres, cuyo gobierno nacional populista fue apoyado por buena parte de la izquierda. Entre 1971 y 1974 Banzer fue consolidando un régimen represivo de corte singularmente parecido al de otros dictadores latinoamericanos. En 1973, un verdadero año negro para América Latina, se clausuró una de las experiencias que dieron sentido a las expectativas de transformación (me refiero al derrocamiento del gobierno socialista de Salvador Allende, en Chile). (Gilman 2012: 53)

Como puede verse en la cita, Claudia Gilman refiere a la situación boliviana y chilena aunque luego continúa con el caso de Uruguay, Perú y Argentina para visibilizar el alcance continental de los nuevos regímenes dictatoriales que terminarían con la hegemonía de los intelectuales de izquierda. Los años setenta marcan entonces la clausura, como observa la investigadora argentina, de una época particular al tiempo que la apertura de un nuevo período, en el que se sitúa nuestra tesis, que se singulariza por el desafío que la fuerte presencia de la cultura masificada supone al ordenamiento discursivo de las prácticas literarias en su configuración tradicional. Resulta productivo aludir a la categoría “la gran división”, planteada por Andreas Huyssen (2006 [1986]) considerando la cultura artística norteamericana y europea, porque permite focalizar las relaciones que interesan revisar: si la gran división alude a un “tipo de discurso que insiste en una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas” (Huyssen 7), que en América Latina identificamos, por ejemplo, con el modernismo finisecular; con la expresión crónica *después de la gran división* podemos aprehender la forma que este género adquiere a partir de Carlos Monsiváis y María Moreno, quienes utilizan como

---

110 Susana Cella advierte la polaridad que adquiere el campo cultural en dicho contexto: “la palabra ‘revolución’ se convierte en una especie de símbolo, un condensado de creencias, teorías e imágenes que impregnan todos los debates, entre ellos, los muchos que se producen acerca de la relación entre literatura y revolución, en los cuales tanto las posturas estéticas como las prácticas escriturarias son objeto de posiciones encontradas: autonomía literaria versus función social y revolucionaria de la literatura; estrategias formales y experimentación o privilegio de los aspectos comunicativos; literatura de la revolución o revolución de la literatura; escritor comprometido o escritor aliado al sistema dominante...” (1999: 10)

materia prima de su escritura a figuras de la cultura masiva. Apelamos a dicha conceptualización para referir al proceso de reconfiguración que evidencian –como desarrollaremos a continuación– la conversión de las páginas de sociales en crónicas, las autofiguras de los cronistas como consumidores y el protagonismo de los célebres plebeyos.

Antes de pasar a estas cuestiones, señalamos que dicho momento de reestructuración de la historia cultural y artística de América Latina que tiene lugar desde principios de los setenta cifra la emergencia de las crónicas sobre íconos de la cultura de masas. *Entre la pluma y el fusil* permite entonces iluminar cambios sustanciales de la producción bajo estudio como la reestructuración de los temas y el sentido de la escritura, el rol del cronista y, especialmente, el espacio de circulación de estas producciones. En relación a este último, resulta destacable que gran cantidad de escritores comienzan a colaborar en semanarios que no se inscriben en el campo de las revistas literarias y culturales caracterizado por tener un público selecto así como una legitimación artística de los contenidos.<sup>111</sup> Nos referimos a la participación de Manuel Puig en *Siete días ilustrados*, Miguel Brascó en *Dinners Magazine*, Renato Leduc en *Su otro yo*, Miguel Briante en *Vogue*, Jorge Di Paola en *Siete días* y José Joaquín Blanco en *Diva*, por citar algunos casos externos al *corpus*. La elección de un espacio de publicación alternativo al de los suplementos y revistas político-culturales se encuentra ligado, por un lado, al aumento y a la diversificación del mercado de los semanarios como consecuencia del proceso de modernización de los años sesenta al que referimos anteriormente y, al mismo tiempo, a la desarticulación producto de la censura de aquellas publicaciones culturales que habían sido centrales para la consolidación de la familia intelectual latinoamericana, para expresarlo con Claudia Gilman.

Carlos Monsiváis y María Moreno se destacan en la apropiación de ese espacio de escritura no sólo por contar con una sostenida colaboración en dichos medios sino porque provocan una inflexión del género. Si bien ambos han participado en un sinnúmero de publicaciones periódicas, en esta tesis, como hemos señalado, nos focalizamos en la producción que Carlos Monsiváis publica en *él. La revista joven* y *Su otro yo* y las colaboraciones de María Moreno para *Vogue* y *Siete días*.

---

111 Para profundizar sobre las diferentes denominaciones que este tipo de publicaciones de corte literario o culturales han recibido, véase: Delgado, Verónica (2014): “Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas”.

*él. La revista joven y Su otro yo* se inscriben dentro de lo que se denomina revistas eróticas. En México, éstas cuentan con el antecedente de *Caballero*, conocida popularmente como la versión mexicana de *Playboy*, dirigida por el periodista James R. Fortson. Ante una censura reiterada, la publicación termina por desaparecer a fines de los años sesenta.<sup>112</sup> Sin embargo, en 1971, hace su aparición *él. La revista joven* como un nuevo proyecto de James R. Fortson. Esta publicación mensual también se ofrece a los lectores por su contenido erótico, es decir, su portada la constituyen fotografías de mujeres desnudas de las que se ofrece un póster de regalo. Sin embargo, la particularidad radica en que éste contenido es sólo una parte de la misma ya que mayoritariamente se abordan temas políticos, artísticos, sociales y del mundo del espectáculo. Advertimos que de las publicaciones referidas, ésta es la que manifiesta una mayor imbricación de los temas sexuales en las distintas secciones. Con ello queremos afirmar que, aun cuando las otras también se inscriban dentro de este género (revistas eróticas), las secciones presentan autonomía entre sí. Entre agosto de 1972 y junio de 1974, Carlos Monsiváis colaboró en dicha revista con una sección fija titulada “Crónicas de Carlos Monsiváis”, donde registra comportamientos y expresiones de la cultura de masas. La mirada del cronista se focalizó principalmente en la industrialización o prefabricación, para decirlo con sus palabras, de estilos urbanos así como de personalidades. Una buena parte de esta producción está dedicada a figuras del espectáculo como cantantes, cómicos, divas y *vedettes* nacionales e internacionales que analizaremos en el capítulo IV.<sup>113</sup> Sus crónicas aparecen, como señala Israel Piña Camacho (2010), “entre pechos desnudos y anuncios de whisky White Label, ron Bacardi, pantalones Yale, el motel Bali-Hai, peluquerías como la Londres y noticieros televisivos como el de Juan Ruiz Healy” (12). La referencia a las publicidades permite reconstruir el contexto de publicación de estas crónicas en revistas orientadas al consumo. De todas maneras, insistimos en que responden a una demanda comercial y, al mismo tiempo, construyen cultura ya que *él. La revista joven* presenta un staff de distinguidos colaboradores, entre los que se encuentran la activista por la causa de las

---

112 *Caballero* se publica por primera vez en 1966 aunque por un breve lapso de tiempo ya que en 1967 es censurada por ser catalogada de pornográfica. En 1968, James R. Fortson logra volver a poner la revista en circulación aunque, nuevamente, por poco tiempo. El propio periodista, en la entrevista “Cara a cara con Jamer R. Fortson” (2013) que le realiza Juan Alberto Vázquez en *Dominical Milenio*, cuenta las innumerables censuras que padecía por publicar desnudos.

113 A excepción de una ínfima parte, esta producción que forma parte de nuestro *corpus* no ha sido compilada en sus libros.



minorías sexuales Nancy Cárdenas, el caricaturista Eduardo del Río (Rius) y escritores como Renato Leduc, Raúl Prieto, Sergio Magaña y, por supuesto, el propio Carlos Monsiváis. Esta revista, como todos los proyectos editoriales de James R. Fortson (*Caballero, él, El y Ella, Eros*) no logra permanecer mucho tiempo en el mercado.

*Su Otro Yo* aparece en 1973 como un mensuario que apunta al mismo mercado que *él. La revista joven* pero que logrará a través de una serie de estrategias, permanecer en el mercado por una década y media. En este caso, no se trata de un proyecto periodístico de James R. Fortson pero sí de otro de los editores más reconocidos de revistas eróticas del país como es Vicente Ortega Colunga. El periodista mexicano José Luis Martínez S., en *El día que cambió la noche. Memorias de un noctámbulo en la ciudad de México* (2016), reconstruye la singularidad de ese proyecto periodístico de los años setenta, materializado en *Su Otro Yo*, que combina periodismo y farándula, específicamente, crónica y *vedettes*.<sup>114</sup> En el libro, recupera el detrás de escena de las notas para la revista al recordar sus paseos por centros nocturnos, cabarets, bares de hoteles, teatros de revista, vodevil y salones de baile en la búsqueda de una estrella de la noche que quiera posar para la publicación.

El sello distintivo de esta revista erótica radicó en haber publicitado en la portada a *vedettes* nacionales de los setenta y ochenta aunque sin excluir, en el interior, a mujeres extranjeras.<sup>115</sup> José Luis Martínez S. cifra allí la marca del proyecto periodístico de Vicente Ortega Colunga. La revista, como estrategia de venta, concedía cada vez mayor espacio a la sección gráfica dedicada a los desnudos. La editorial de diciembre de 1976, momento en que Carlos Monsiváis comienza a colaborar, destaca como novedad

---

114 José Luis Martínez S. narra una anécdota que revela el vínculo de Vicente Ortega Colunga y los cabaret mexicanos: “Saliendo de la oficina, en Bucareli 18, fuimos a cenar. Alrededor de las once nos dirigimos al Can Can, un cabaret de la Zona Rosa, en la esquina de Génova y Hamburgo, donde la estrella era la canadiense Princesa Lea. En el clímax de la actuación se metía en una gran copa de champaña para el baño más erótico y sensual de aquellas noches.

Ortega Colunga era conocido y respetado en esos ambientes; su revista representaba una importante publicidad para las modelos que aparecían en ella y era un cliente que gastaba dinero a manos llenas.

Cuando llamó al capitán para pedirle que al terminar su actuación invitara a la Princesa Lea a nuestra mesa, yo no lo podía creer. (...) Salimos a la madrugada. Don Vicente estaba feliz: la había convencido de posar una vez más para la revista” (2016: 17).

115 José Luis Martínez S. registra esta particularidad en “El día que cambió la noche”: “Mientras *Playboy* publicaba modelos extranjeras, sobre todo norteamericanas, *Su Otro Yo* daba espacio a las *vedettes* cuyos nombres resplandecían en las marquesinas de los más lujosos cabarets de la Ciudad de México. En las páginas de papel couché de *Su Otro Yo* brillaron la Princesa Lea, la Princesa Yamal, Rossy Mendoza, Mora Escudero, Gloriella, Lyn May, Gioconda, Thelma Tixou, Angélica Chain, Sasha Montenegro, Isela Vega, Olga Breeskin... Era una lista grande de mujeres famosas por sus cuerpos contundentes y sinuosos, por el arte con que muchas de ellas –no todas hacían striptease– se despojaban poco a poco de su ropa llena de holanes, plumas, chaquira, lentejuelas” (2016: 16).

la publicación de “un póster triple y dos dobles, en un papel de primera”. Sin embargo, destacamos que ello no opera en detrimento del resto de los contenidos que, como el subtítulo evidencia (“revista mensual de entretenimiento, información, cultura y política”), cubre una amplia variedad de intereses. Carlos Monsiváis, aunque sin una sección fija, colabora desde diciembre de 1976 hasta febrero de 1984. Como los reiterados elogios de las editoriales permiten observar, este escritor tuvo un lugar destacado en la publicación. Si nos referimos a sus crónicas, podemos observar que continúa con el interés que observamos en él. *La revista joven* de retratar íconos del espectáculo o de una “sociedad del espectáculo” para decirlo con sus propias palabras retomando a Guy Debord según lo conceptualiza en *Escenas de pudor y liviandad*.<sup>116</sup>

Por su parte, María Moreno comienza a colaborar a fines de los setenta para *Status*, mensuario dirigido por Miguel Brascó, publicado en Buenos Aires entre 1977 y 1983, que vino a ocupar, en la historia de la prensa argentina, el lugar dejado por *Adán*, *Entretenimientos para Gentilhombres* (Ulanovsky 2011). El subtítulo “revista masculina”, la asocia a las publicaciones eróticas que hemos mencionado para el caso mexicano.<sup>117</sup> El acceso incompleto a dicho material nos ha impedido incorporarlo como parte del *corpus* aunque no queremos dejar de señalar la colaboración de la escritora en dicha publicación que también responde al tipo de revista que estamos analizando.<sup>118</sup> Además, según su propio testimonio (ver Anexo pág. 99), fue aquel trabajo el que la

---

116 Referimos a la “Nota introductoria” a *Escenas de pudor y liviandad*, donde Monsiváis, al referir al título elegido para la antología, señala: “El tema común es el espectáculo y sus figuras, y son temas complementarios la liviandad promovida por la diligencia, el pudor a que incita la ausencia de público, la mudanza de costumbres a que obligan la época y la demografía, y la cultura popular urbana, o como quiera llamarse a eso que es a la vez realidad viva para millones de personas, nostalgia inducida, efectos de las personalidades únicas sobre los modos de vida, industria cultural y respuestas colectivas al proceso de modernización. *Pudor y liviandad, la dualidad feliz y funesta del espectáculo, las indicaciones escénicas en el campo de la moral y la diversión*” (1988: 19, las cursivas son nuestras).

117 *Status* también cuenta con tapas donde posan mujeres con poca ropa y se forja como una revista de culto de los años setenta. Carlos Ulanovsky, en su historia de los medios de comunicación argentinos, sostiene que “no sólo era snob, sino que se jactaba de serlo [...] Además de especialistas en caza de venado, cocina balinesa, coleccionistas de gemelos de piedras o *bon vivants* internacionales [...] según recuerda Cecilia Absatz, en la cuadrícula nunca faltaban notas de viajes, curiosidades gastronómicas o relatos de exquisiteces, como un informe sobre motocicletas importadas o la historia de los cigarrillos Davidoff. El sumario se completaba con cuentos, textos eróticos o que exaltaban el placer y los sentidos” (2011: 119-120). Las secciones fijas incluyen reportajes, moda, vinos, viajes, gastronomía y ficción. Entre sus colaboradores se mencionan a Jorge Dorio, Cecilia Absatz, Juan Carlos Martelli, Jorge Di Paola y María Moreno.

118 Hemos constatado que María Moreno publicó en la revista, al menos, entre 1978 y 1979 con dicho seudónimo; aunque, como la propia escritora ha confirmado en la entrevista que le realizamos (ver Anexo), la mayoría de las notas aparecieron sin firma. A diferencia de las revistas culturales que llevan adelante un periodismo de firmas, esto es, un periodismo de nombres propios, las notas de estos medios de actualidad, en muchos casos, se publicaron sin firma debido a que en ellas la idea de autor resulta irrelevante.

llevó a participar en *Vogue*, una de las más tradicionales revistas de moda, que nació en Estados Unidos a fines del siglo XIX, precisamente en 1892, y que, a lo largo del siglo XX, expandió su mercado a distintos países de América Latina. Esta publicación presenta como principales intereses los estilos y las tendencias de consumo general, la moda, la salud, la belleza, los viajes, la gente famosa y la cocina. En este caso, la primicia como la mercancía periodística por excelencia está orientada al campo del diseño. Entre los colaboradores se destacan Miguel Briante, Cecilia Absatz y la propia María Moreno. Además, cuenta con reconocidos fotógrafos como Oscar Balducci, Aldo Sessa y Daniel Lauría. María Moreno colabora con dicho seudónimo desde el primer número que se publica en mayo de 1980 hasta el número quinto que se edita en septiembre de ese mismo año. Generalmente, en cada número publica dos crónicas: una, para la sección “Gente en Vogue”, donde entrevista al coreógrafo Oscar Araiz, al pintor y ex modelo Horacio Bustos, al decorador Diego Achával y a Renata Schussheim; otra, para la sección “Vogue libros”, donde reseña sobre Virginia Woolf, Norman Mailer, Margarite Yourcenar y Sigmund Freud. Si bien se trata de una participación breve, esta producción muestra de forma palmaria el comienzo de la indagación de dos de las formas predilectas de María Moreno: la reseña de libros y la entrevista.

Contemporáneamente, la escritora participa en *Siete días* que constituye, junto con *Gente*, uno de los semanarios de interés general, también denominado magazines, de tirada masiva más importante de la Argentina de los años setenta.<sup>119</sup> La revista comienza a publicarse en 1967 en la ciudad de Buenos Aires bajo el título *Siete días* con el subtítulo “ilustrados”. Al tiempo sólo permanece el título que alude a la periodicidad de aparición y desaparece el subtítulo que focalizaba la producción gráfica. Respecto al público de la revista, Eugenia Scarzanella (2016) observa que

en relación con *Panorama*, *Siete días* era una revista más popular y mundana. Podríamos decir que en ciertos aspectos se ubicaba entre *Panorama* y *Claudia* de fines de la década del sesenta. Era “más frívola” con respecto a otras revistas de la época, como *Confirmado* o *Primera Plana*, pero tenía más impacto popular. (174)

*Siete días* en general comienza con informes sobre temas de actualidad y dedica el resto de la revista a personalidades públicas así como a notas deportivas y de espectáculos. La publicación se autodefine por su eficacia para obtener primicias y, en

---

119 Cumplido el primer año de la revista, esta logra el objetivo “de igualar y superar a la revista rival *Gente*, llegando a los 140.000 ejemplares semanales” (Scarzanella 169).

este sentido, María Eugenia Mudrovic (1999) sostiene que *Siete días* “sale en 1967 a disputar el monopolio que *Gente* celosamente ejercía sobre el mercado del semanario de interés general” (1999: 36). El énfasis en la actualidad se mantiene por años ya que, por ejemplo, la editorial del 19 de agosto de 1980 enuncia que “no es infrecuente que *Siete días* proporcione a sus lectores materiales de excepción, primicias, curiosidades atractivas que difícilmente podrán hallarse en otros medios” (3). En efecto, se ocupa de conflictos armados, temas políticos, noticias internacionales y, al mismo tiempo, de la farándula. Eugenia Scarzanella, quien estudia los distintos proyectos periodísticos de la editorial Abril, entre los que se encuentra esta revista, la clasifica dentro del periodismo gráfico para enfatizar la apuesta por el registro visual. Dato que resulta relevante para nuestra tesis ya que la sección dedicada al espectáculo, en la que María Moreno colabora entre agosto de 1980 y noviembre de 1982, cuenta con una importante producción fotográfica. Estas crónicas dedicadas a figuras del teatro de revista, la farándula y la televisión acompañan fotos de estudio, en muchos casos, impresas a doble página. Destacamos que no sólo éstas se distinguen del resto de la publicación porque se imprimen a color cuando la mayoría de la revista se edita en blanco y negro sino porque, a partir de noviembre de 1981, la producción de las notas de María Moreno, estuvo a cargo de la artista plástica Renata Schussheim. De modo que no sólo el color sino también la puesta en escena, el vestuario y la iluminación, cobran relevancia y potencian visualmente el trabajo textual de la cronista que es así presentado en un diálogo fecundo con la imagen.

María Moreno inicia su carrera a partir de los escritos que publica en estas revistas. Experiencia que signa la carrera literaria de esta autora que aún no contaba con un nombre propio. Como ahondamos en el capítulo V y anticipamos aquí, el seudónimo María Moreno surge en este contexto.<sup>120</sup> En cambio, cuando el cronista mexicano empieza a escribir para revistas pasatistas ya contaba con una trayectoria, es decir, era un autor reconocido del campo cultural mexicano principalmente por su sostenida labor

---

120 En una entrevista que Daniel Link le hace a Moreno con motivo de la publicación de *A tontas y a locas*, la escritora refiere al momento de creación del seudónimo: “Como Cristina Forero (mi “nombre de verdad”), empecé firmando notas de vida cotidiana en *La Opinión*. “María Moreno” apareció recién con una nota que me parecía muy baja, una especie de investigación sobre las fruterías nocturnas de Buenos Aires. Después escribí como varón machista (Juan González Carvallo) y como vieja (Rosita Falcón, que era una maestra normal.) Mis notas firmadas por Rosita eran muy populares: había viejitas que me escribían al diario, otras me mandaban pañoletas. También trabajé en *Status* y en *Vogue*, donde era cronista frívola. En *Siete días*, durante toda la dictadura, había sido la experta en nobleza europea” (Link 9 de diciembre de 2001).

periodística. Para aquel entonces, había publicado su autobiografía *Carlos Monsiváis* (1966), la antología de crónicas *Días de guardar* (1970) y colaboraba asiduamente en diarios y revistas como *La Cultura en México*, *El Gallo Ilustrado* y *Siempre!* entre otras. Las colaboraciones que ambos cronistas realizan para estos medios los obliga a interpelar a otro público, a tratar temas novedosos (como por ejemplo *vedettes* del espectáculo), en definitiva, a renovar estrategias de escritura a las que referiremos en los capítulos siguientes.

### **Crónicas en páginas de sociales**

Dentro del periodismo, el espacio dedicado a narrar la vida de figuras destacadas del mundo del espectáculo, esto es, difundir chismes de famosos o contar cuál ha sido la última adquisición de alguna personalidad pública, se denomina páginas de sociales. Carlos Monsiváis dedica un breve ensayo a este género periodístico, donde reflexiona sobre los rasgos que lo singularizan. En “Más hermosa y más actriz que nunca [Notas sobre las páginas de sociales]” (1968)<sup>121</sup>, apunta a desmontar dos cuestiones básicas de esta sección: la primera parte del título nos advierte que se trata de exhibir, por medio de la representación, imágenes bellas sean de cuerpos, mobiliarios u objetos; la segunda parte, apunta a que ello supone la construcción de un disfraz que permita “dar a ver” a la sociedad cierto estatus. Con la expresión “dar a ver”, retomamos el sentido que Sylvia Molloy le otorga en “La política de la pose” como una operación de exhibición en la que se apela a un gesto que permite hacer visible: “Exhibir no sólo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (2012: 44). La hipérbole del título es la que mejor expresa esta idea de puesta en escena como estrategia básica de funcionamiento de las páginas de sociales.

Carlos Monsiváis observa que las páginas de sociales constituyen una de las dos obsesiones del periodismo mexicano. La otra es el gusto por la muerte que, en el campo de la noticia, se materializa en la llamada nota roja propia de la sección de policiales dedicada a crímenes y asesinatos.<sup>122</sup> En cierto sentido, éstas conforman dos caras de una misma moneda ya que la nota “es una crónica de sociales por omisión: nos afirmamos cada vez que no aparecemos” (Monsiváis 1991 [1970] 134). Advertimos que Monsiváis

---

121 Compilado en *Días de guardar* (1970).

122 Carlos Monsiváis dedica una antología a la nota roja titulada *Los mil y un velorios. Crónicas de la nota roja en México* (1994).

alterna entre la expresión página de sociales y crónicas de sociales sin precisiones. Sin embargo, en esta tesis, entendemos que página de sociales refiere al uso periodístico de la difusión de estrellas mientras que las crónicas, como explicitaremos al final de este apartado, supone una construcción literaria. Hecha la aclaración, destacamos que Monsiváis refiere a lo largo del ensayo, más allá de la alternancia terminológica, al espacio periodístico. Tal vez la definición que brinda de éste aclare la cuestión: se trata de “la vitrina evidente, el escaparate donde posan, modelan, bailan y se miran con languidez enamorada los seres que se autodefinen como el rescate de la elegancia y el buen gusto de manos de la barbarie” (1991 [1970] 140). Es un espacio de promoción de los hábitos y costumbres de los sectores más privilegiados de la sociedad que se instituyen como parámetros de realización de esas vidas exitosas.

Esta narrativa, dedicada a divulgar escenas glamorosas, se caracteriza por un registro obsecuente y admirativo que busca exaltar tanto la opulencia económica como la belleza corporal. Carlos Monsiváis sostiene que el origen de las páginas de sociales puede fecharse a fines del siglo XIX cuando se afianza la idea de una casta suprema, idea que habría sido reforzada en distintos momentos del siglo XX. En este sentido, el cronista mexicano observa que las páginas de sociales son las encargadas de crear la aristocracia nacional. La moda se convierte así en la gran protagonista de esta sección, donde se ostentan formas de vida, modos de vestirse y consumo de objetos lujosos. En una lúcida síntesis, ilumina el eficaz modo de operar: “los apellidos se dejan ver, se dejan oír, y de la repetición auditiva y visual nace el linaje” (136). De allí se desprende que esta aristocracia ya no posee un pasado que la prestigie sino que a partir de la insistencia con que la prensa aluda a determinado apellido, éste se impone. El objetivo se observa a simple vista: publicitar a la clase alta de la sociedad para perpetuar (legitimar) a la elite en el poder. Nos interesa retomar esa idea de la repetición visual para destacar que las páginas de sociales se caracterizan, generalmente, por una hegemonía visual que lidera la nota en detrimento del elemento textual que resulta dejado en un segundo plano. Justamente, este es un rasgo relevante de las crónicas que son el objeto de nuestro estudio, que se publican como acompañamiento de enormes fotografías del protagonista, que funcionan como información que el lector es capaz de decodificar rápidamente ya que la referencia pervive en la memoria colectiva. Este aspecto de la relación entre texto e imagen, en el que insistimos por su importancia,

queda invisibilizado cuando algunas de estas crónicas sean de Carlos Monsiváis o de María Moreno pasan al formato libro sin la reproducción del soporte visual.

Retomamos la idea con la que arrancamos, la exhibición constituye la esencia de las páginas de sociales ya que se trata de mostrar, de ostentar: “de la posibilidad del consumo a la exhibición de la posibilidad del consumo. Lo importante de tener dinero es que la gente lo sepa” (Monsiváis 137). Justamente este es rol de la sección de sociales: difundir, dar a conocer, quién tiene dinero y, de esta manera, empoderarlos al otorgarles un halo de superioridad. En estas páginas, se divulgan los acontecimientos destacados de la vida de los miembros de la alta sociedad (casamientos, nacimientos, adquisición de una propiedad, etc.). Resulta interesante el estrecho vínculo de esta sección con la moda cuando el cronista, asumiendo la voz de un aristócrata afirma “si las páginas de sociales no existiesen, habría que suspender las visitas a mi sastre” (138). Vuelve a aparecer así la idea de la necesidad del disfraz, de controlar cómo mostrarse ante la sociedad. Monsiváis retoma en distintos momentos una idea también central para entender la función de esta sección periodística: la idea de que para existir es necesario estar presente. Ello se relaciona de manera directa con el mecanismo de repetición propio de las páginas de sociales. “Fueron primero las crónicas de sociales [léase las páginas de sociales] y luego la sociedad, fue primero el linotipo y a continuación la fiesta que lo justificaba” (141). El ensayo se cierra con la siguiente afirmación: “al Orden y al Progreso se le ha añadido la Figura”. (142) A los grandes relatos del siglo XIX que pretendían construir “el orden y el progreso”, el siglo XX aporta su relato pleno de imágenes, centrado en su poder y seducción.

Las crónicas de Carlos Monsiváis y María Moreno intervienen en dicha sección y por ello, se constituyen como tales a partir de la imbricación con las páginas de sociales. Sin embargo, la fuerte presencia de la voz autoral, el tratamiento estético del lenguaje y la priorización de la narración por sobre la información, entre otras estrategias, permiten a ambos convertir lo que podría considerarse una página de sociales en una crónica. Como desarrollaremos en los capítulos siguientes, aunque de maneras distintas, Carlos Monsiváis y María Moreno luchan contra la imagen clisé, icónica, del ídolo masivo, ese material con el que trabajan las páginas de sociales para instalar un nombre en la escena pública. Si el periodismo perpetúa la univocidad del referente, las crónicas que

analizamos en esta tesis, hacen estallar el ícono al apelar a la polifonía de la palabra literaria.

### Consumidores antes que lectores

Nosotros, espectadores y lectores, ya no venimos de la selva o de la sabana, ya no nos impacta fatalmente el *shock of recognition* de la jungla de asfalto, ya no provenimos dogmáticamente de las tradiciones recién quebrantadas por el capitalismo. Venimos de las películas...

Monsiváis, Carlos. *Aires de familia*.

Ya es un hecho que las masas en América Latina se incorporan a la modernidad no de la mano del libro, no siguiendo el proyecto ilustrado, sino desde los formatos y los géneros de las industrias culturales de la radio, del cine y de la televisión.

Martín-Barbero, Jesús. *Medios de comunicación*

Como los epígrafes seleccionados permiten inferir, en este apartado, reflexionamos sobre la interpelación que la cultura de masas provoca en la subjetividad de los cronistas que se manifiesta claramente en las autofiguras. Carlos Monsiváis y María Moreno se saben sujetos hablados y pensados por la industria cultural. De distintos modos y en diversos contextos, ambos dejan traslucir una aguda conciencia respecto a las tecnologías y al rol que ellas han cumplido en sus vidas. Ambos relatan su ingreso a la cultura –definida por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo desde la perspectiva de la sociología de la cultura, como el espacio de los objetos simbólicos (1990: 25)–, a través del consumo de productos de la industria cultural como el cine, el tango canción, el radioteatro y las versiones ilustradas de los clásicos literarios. En el caso del escritor mexicano, ello aparece en su autobiografía *Carlos Monsiváis* (1966) cuando afirma:

Porque ni los murales, ni el Anfiteatro Bolívar abrumado por los aplausos ante la simple mención de la palabra Zapata, ni el Seminario de Estudios Históricos al que acudía cada viernes, lograban proporcionarme una imagen real o cierta de la Revolución Mexicana. Para mí la Revolución Mexicana era Dolores del Río llorando ante el cadáver de Pedro Armendáriz o Domingo Soler... (33).

Aunque no exento de ironía, el escritor reconoce la marca indeleble que ha dejado el cine en sus años de formación.<sup>123</sup> La especialista Linda Egan (2008 [2004]) sostiene

123 La predilección de Carlos Monsiváis por el cine se plasma en el catálogo *Los imprescindibles de Monsiváis* (2010), a cargo del programador invitado por la Cinemateca Nacional Carlos Bonfil, quien selecciona los textos sobre el cine de acuerdo a las películas consideradas como imprescindibles por el escritor mexicano.



que “la cultura de la radio ya era fuerte en la década en que nació Monsiváis; cuando el cine mudo, que había cautivado a los espectadores mexicanos desde los primeros años del siglo, adquirió sonido, las películas dominarían rápidamente la conciencia colectiva” (45). Esa familiaridad con el cine que observa Egan se vislumbra también en la cita del propio cronista donde explicita que la imagen de un hecho histórico trascendental para la vida del país como la Revolución Mexicana la adquiere en el cine y no de las tradicionales instituciones formadoras de ciudadanía como la escuela y el museo. No sólo se jacta con actitud desafiante de que su imagen de la Revolución Mexicana proviene de las películas sino que, además, provocativamente la representa a partir de una escena melodramática.<sup>124</sup> Esta representación de la espectacularización presenta una doble intención: dar cuenta del lugar que los medios masivos tienen en las sociedades contemporáneas y a la vez, ironizar sobre el relato nacionalista mexicano. Como sostiene Jesús Martín-Barbero (1987) el cine junto con la radio cumple, en la primera mitad del siglo XX, la función de forjar una cultura nacionalista; Monsiváis, al rescatar esta formación que buscó integrar a los sectores populares a la sociedad, se identifica con el acervo popular.

Más allá de la cita de su autobiografía, la fascinación y el interés del escritor por el cine perdura durante toda su vida.<sup>125</sup> En una entrevista que Ricardo Bedoya le realiza en 1993,<sup>126</sup> el escritor afirma:

La cinefilia es un asunto generacional, lo que me lleva a reconocermé en muchas páginas de Guillermo Cabrera Infante o de Manuel Puig. Para nosotros, el cine fue el equivalente a lo que para otras generaciones fue el rock. El cine se convirtió en la posibilidad de integrar el espectáculo a nuestra vocación imaginativa y a nuestro gusto literario (15).

Allí, se visibiliza aún más claramente que en el ejemplo anterior, que el cine le permite a Carlos Monsiváis identificarse con una generación de escritores que han recibido una educación cinematográfica. Además nos interesa, aunque el cronista no profundice en ello, la idea que desliza sobre la vinculación del cine y la “vocación

---

124 María Eugenia Mudrovcic (2010) observa que “*Días de guardar* (1970) –un libro en el que no sólo se somete a relajo la idea solemne y grandilocuente de ese México unívoco sino que además lo convierte en puro *camp*: con un placer que no excluye la malicia, Monsiváis reduce a *camp* el respetado mito de la ‘Revolución Mexicana’” (153, las cursivas son del original).

125 Monsiváis no sólo publicó una gran cantidad de ensayos sobre cine (algunas de esas colaboraciones fueron antologadas en *A través del espejo: el cine mexicano y su público*) sino que también tuvo un programa en Radio Universidad que se llamó “El cine y la crítica” en los años sesenta. Ello sin olvidar las crónicas sobre figuras claves de la época de oro del cine mexicano (1930-1950) compiladas en *Escenas de pudor y liviandad*.

126 Compilada por Carlos Bonfil en *Las imprescindibles de Monsiváis*. México: Conaculta, 2010.

imaginativa”. Volveremos sobre este tema en el capítulo IV, pero no queremos dejar de destacar la potencialidad creadora que el espectáculo presenta en las crónicas que son objeto de nuestro estudio ya que éstas recuperan, de diversas maneras, el imaginario que se desprende de los medios masivos.

Por su parte, María Moreno también rescata y se jacta de haber recibido una formación popular proveniente de medios masivos como la radio aunque señalamos que, en su caso, observamos una reflexión menos sistematizada. La crónica *Gardel*, compilada en *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe* (2013), comienza con la siguiente confesión:

Mi primer subrayado fue de oído: “el bronce que sonrío”. Pero Gardel *me irrita*. Si con esta frase se reconoce la intención de un comienzo terrorista, apuro la confesión: soy una conversa. Pegada a la FM Tango, como suelo estar, bajo el volumen, ante los programas de rigor que se hacen en su nombre: lo amé *pero me le di vuelta*. A los catorce años, durante una crisis que entonces se llamaba con cierta poesía *surmenage*, dejé el colegio para pasármela en la cama, sucia y en silencio (las razones no vienen al caso). (...) ¿Por qué en esas noches culpables en que el insomnio no traía el fantasma de una rebelión *à la page* –no me volví beat entonces, no mentí mi edad a la puerta de la noche bohemia para darme al alcohol– me hice acompañar con la voz de Gardel? En lugar de hacerlo con trasnoches radiales en donde campeaba Neil Sedaka o Baby Bell, ¿por qué con *El bronce que sonrío* de Julio Jorge Nelson? (57-58, las cursivas son del original)

La autora recrea una escena de su adolescencia escuchando tango canción y, para enfatizar el lugar que la radiofonía tuvo en el país, recupera a uno de sus clásicos, Julio Jorge Nelson; además, por su puesto, de representarse como fanática de Carlos Gardel así como del tango en general. La elección de este género musical no resulta un dato menor ya que se trata de “la literatura universal” (99), como observa María Moreno en la crónica *Y todo así* también antologada en el mismo libro. Es decir, se trata de un género de consumo masivo que le permite establecer lazos de comunidad no con una elite literaria sino con la sociedad en general. En la crónica “En familia [Plaza Djemá el F’ná]” de *Banco a la sombra* (2007), también aparece una reflexión similar cuando afirma: “a todos nos une Hollywood”. (105) Más que detenernos en la figura de Gardel a la que se aboca la primera crónica citada, nos interesa el fragmento porque allí el lector puede recuperar una época y una generación formada con la radio. La autora explicita, unas páginas más adelante, cómo la industria cultural la conduce a expresiones más tradicionales: “Siguiendo las líneas de Gardel con los oídos y agarrada

al tango canción fui a parar a la poesía modernista y a la literatura abarcable” (2013: 63). “Con Gardel aprendí a leer”, sentencia hacia el final de la crónica. Esta formación radiofónica, donde la voz lo es todo, dejará una huella indeleble en su producción que observaremos si nos focalizamos en la constante búsqueda de la reproducción de la voz del otro en sus crónicas, especialmente, en aquellas que toman la forma de la entrevista (ver capítulo V). María Moreno plantea, en “Leer hasta que la muerte nos separe” (2013) que primero tuvo lugar una formación auditiva y luego escrita:

En el principio la literatura me llega resumida, adaptada y traducida a través de las voces del radioteatro. Escucho *Cumbres borrascosas*, *Los miserables*, *Facundo*, fascinada por tonos de recitación y énfasis modulados. Ya entonces o desde entonces no me gustan las tramas. Cuando encuentro, muy temprano, las obras de Colette, me hipnotiza la *escritura de una voz*. (109, las cursivas son del original)

Esta crónica que recrea su formación como lectora comienza una vez más por el radioteatro que luego le permitió acceder a la lectura de diarios y autobiografías. Si *Subrayados* recupera una serie de lecturas personales, lo interesante de este volumen para reflexionar sobre su singular autfiguración es justamente que su primer subrayado fue de oído, para retomar la primera cita. A su vez, la importancia de la escucha en su formación de juventud, vuelve a aparecer en los setenta, cuando ella refiere que en los bares escuchaba lecciones de psicoanálisis y marxismo.<sup>127</sup>

Respecto a la formación como lector, Carlos Monsiváis también realiza un breve pero importante comentario. En el discurso que pronuncia cuando recibe el Premio de la Feria Internacional de Libro de Guadalajara (2006), después de haber referido a los antiguos libros sagrados como el *Popol Vuh*, la *Biblia* y el *Ramayana*, sostiene:

Ya una vez exhibido mi árbol genealógico como lector y escritor en cumplimiento de un ritual muy asumido en país antes (y ahora) considerados periféricos, *doy noticia de mi formación*, la que tenga. ¡Oh década del cuarenta, y ésta es la última exclamación “a la antigua”! En tu espacio de tiempo *leí a los clásicos en versiones accesibles que ahora*

---

127 Traemos a colación el apartado “Nota al pie” de *Oración* porque allí María Moreno retrospectivamente relata sus indagaciones en el psicoanálisis así como sus lecturas de marxismo y, en las escenas que se suceden, más que leyendo, Moreno se representa escuchando. Citamos dos fragmentos: “Aquí y allá, *yo escuchaba* las oratorias incendiarias y la escolástica combativa que se llevaban con el cuello Mao o la guayabera de bordado industrial. Me intimidaban, pero había algo en ese ‘nosotros’ que me tentaba sin decidirme” (145, las cursivas son nuestras). “Un grupo de militantes en minorías que los oscuros de la P llamaban ‘iluminados’ se reunían en un departamento que compartía con mi compañero de entonces. Sus integrantes me adoctrinaban con condescendencia y sin que hiciera falta dirigirse a mí –se limitaban a debatir en mi presencia–. Entonces, *por mis oídos* resbalaba una escolástica de apariencia simple, críticas al foquismo, que extraía obreros de las fábricas en lugar de formarlos como propagadores de la tendencia” (149, las cursivas son nuestras).

*juzgaría ilustradas* con avaricia, las de la editorial argentina Billiken con la *Illiada*, la *Odisea*, la *Eneida*, *Don Quijote*, *Las cabañas del tío Tom*, *La divina comedia*, *Las fábulas de Esopo*... Y también frecuenté una colección de la Secretaria de Educación Pública: la Biblioteca Enciclopédica Popular, donde atisbé, por ejemplo, versiones muy resumidas de *Anábasis*, la poesía prehispánica ... (Monsiváis 2007: 30, las cursivas son nuestras)

La cita relata su acercamiento a la literatura a través de objetos de circulación masiva. Tanto las ediciones de los libros de clásicos ilustrados como las colecciones populares, probablemente vendidas en los quioscos, resulten una referencia generacional con la que el cronista se identifica. Monsiváis destaca dos características de este tipo de libro: advierte que se trata de “versiones accesibles” y, a su vez, descontamos que se trataba de ediciones de bajo costo, son “versiones muy resumidas”. Monsiváis reivindica así una formación popular simbolizada en estas lecturas de divulgación (rápidas, sencillas, adaptadas e ilustradas). Encontramos en el relato del acercamiento a la lectura propia de un público popular un punto de encuentro con Moreno aunque también allí es posible observar una diferencia: Moreno conoce los clásicos a través de versiones radiales y Monsiváis, de libros de bolsillo. Interpretamos esas autofiguras como una reivindicación de un saber cotidiano y democratizado, un saber que circulaba por fuera de ámbitos académicos e institucionales.

Los ejemplos seleccionados de Carlos Monsiváis y María Moreno buscan visibilizar la conciencia que los cronistas presentan sobre la masificación cultural entendida como elemento constituyente de la subjetividad. Ello les permite a ambos no sólo la aceptación de la industria cultural sin el miedo que tantas veces despertó sino también la apropiación del imaginario que de ella se desprende. Como hemos analizado, Carlos Monsiváis ubica en un lugar sobresaliente el cine y María Moreno, la radio. Destacamos siguiendo a Jesús Martín-Barbero, que ambos medios elegidos por los cronistas, el cine y la radio, se caracterizan por ser populares y masivos. Los trayectos personales referidos evidencian que se representan como consumidores antes que como lectores –para retomar el título del apartado– y visibilizan un orden de prioridades que sin desmerecer el ámbito culto representado por la cultura libresco reivindica aquello que históricamente ha quedado marginado. Si retomamos el ordenamiento que los bienes simbólicos adquieren en la cultura ilustrada moderna que, como sostiene Néstor García Canclini (1990 [1989]), supone la división, clasificación y jerarquización en

compartimentos estancos, donde las personas cultas consumen cuadros, libros y discos en museos, bibliotecas y salas de conciertos; Monsiváis y Moreno, con la intención de diferenciarse de ese circuito, rescatan productos de consumo masivo. En este sentido, la reivindicación de la cultura audiovisual de los medios de comunicación de masas que realizan los cronistas en detrimento o, al menos en oposición a la cultura letrada tradicional, cifra el gesto de identificarse con una sensibilidad colectiva. Estos cronistas ya no pretenden diferenciarse de las masas (como observamos en los cronistas modernistas) sino que se piensan a sí mismos como integrantes de las mayorías en términos numéricos.

**CARLOS MONSIVÁIS.**  
**LA CRÓNICA EN LA CIUDAD (I)LETRADA DE**  
**LOS ÍDOLOS**

Porque ni los murales, ni el Anfiteatro Bolívar abrumado por los aplausos ante la simple mención de la palabra Zapata, ni el Seminario de Estudios Históricos al que acudía cada viernes, lograban proporcionarme una imagen real o cierta de la Revolución Mexicana. Para mí la Revolución Mexicana era Dolores del Río llorando ante el cadáver de Pedro Armendáriz o Domingo Soler...

Carlos Monsiváis, *Carlos Monsiváis*

El siglo XX es, entre otras cosas y muy fundamentalmente, época de migraciones voluntarias y a la fuerza, causadas por el ansia de alternativas, la urgencia de mejorar el nivel de vida, el afán de aventura, las ganas de sobrevivir. En otro sentido, no tan dramático, pero igualmente profundo, el siglo es de poderosas e interminables migraciones culturales. Así, por ejemplo, en América Latina estas migraciones han sido a tal punto radicales que, en distintos periodos, inventan o legitiman (corroen o ratifican) apariencias urbanas, jerarquías y comportamientos familiares, estilos de consumo, escuelas de sentimientos y sentimentalismos, idolatrías frenéticas que, las más de las veces, nadie recuerda a los cinco años de su apogeo. No me refiero aquí solo a las transformaciones de gran alcance civilizatorio, sino también a las relaciones entre industria cultural y vida cotidiana, entre el universo de imágenes y productos comerciales y las ideas del mundo.

Carlos Monsiváis, *Aires de familia*

## El cronista entre ídolos de masas

Culturalmente, el impacto de la tecnología es devastador. Inicia la admiración rencorosa por Norteamérica, infiltra múltiples dudas sobre el porvenir de la sociedad mexicana, crea relaciones de doblegamiento psicológico. Nadie ha preparado a la sociedad para el salto científico y técnico aplicado a la industria y al espectáculo...

Carlos Monsiváis, "El difícil matrimonio entre cultura y medios masivos"

Carlos Monsiváis (Ciudad de México, 1938-2010) fue un escritor versátil, prolífico y multifacético. Su enorme y vasta obra es producto de un trabajo de índole periodístico realizado de manera ininterrumpida desde los años sesenta hasta la primera década del siglo XXI, momento de su fallecimiento. Esta producción cronística fue publicada en los principales diarios, revistas y suplementos culturales de México como *Unomásuno*, *La cultura en México* y *Proceso*, entre otros, y también en revistas de actualidad como *él*. *La revista joven*, *Su otro yo* y *Diva*. Sus crónicas han sido recogidas en *Días de guardar* (1970), *Amor perdido* (1977), *Escenas de pudor y liviandad* (1988), *Entrada libre* (1988), *Los rituales del caos* (1995) y *Apocalipstick* (2009), entre otros. Desde principio de los setenta, Monsiváis se ha dedicado a considerar la cultura de masas con especial atención hacia figuras del mundo del espectáculo. Y dentro de este mundo, se ha enfocado en personalidades gestadas como tales a partir de su relación con la industria cultural.

Sin embargo, esta producción dedicada al costado mediático de la cultura ha quedado prácticamente eclipsada y sepultada por el relieve que adquirieron sus crónicas abocadas al trágico 68, al movimiento estudiantil, a la megalópolis mexicana, al caos urbano y a lo nacional, entre otros temas. Una explicación sobre el lugar secundario que han tenido las crónicas sobre ídolos masivos puede hallarse si consideramos, por un lado, que la crítica se ha centrado en las obras como *Días de guardar*, *Entrada libre* y *Los rituales del caos* relegando *Amor perdido* y *Escenas de pudor y liviandad*.<sup>128</sup> Néstor García Canclini (1995) y Christopher Domínguez Michael (2007 [1998]) han considerado que *Entrada libre* constituye parte de la obra comprometida de Monsiváis mientras que *Escenas de pudor y liviandad* representa el costado frívolo. Estas lecturas, que jerarquizan el carácter de lo político sobre lo cultural, explicarían en parte, la falta de atención que han recibido las crónicas que consideraban aspectos culturales sin más.

---

128 Justamente es en *Amor perdido* y *Escenas de pudor y liviandad* donde el autor ha recogido parte de sus colaboraciones para las revistas de actualidad que conforman nuestro *corpus*.



Por otro lado y sin que constituya un motivo menor, muchas de las crónicas sobre ídolos, que abordaremos en este capítulo, permanecen dispersas ya que se encuentran en el formato original en que fueron publicadas y no han sido compiladas ni reunidas. Para ser precisos, sólo una ínfima porción de ellas ha llegado al formato libro y justamente lo ha hecho en *Amor perdido y Escenas de pudor y liviandad*. Esta valorización de la participación del escritor en revistas culturales y la consecuente marginalización de sus escritos para revistas de actualidad vuelve a manifestarse en la exhaustiva, aunque incompleta, bibliohemerografía de la obra de Carlos Monsiváis (la única con la que contamos hasta el momento) confeccionada por la investigadora Angélica Arreola Medina (2007). La extensa nómina incluye un rastreo bibliográfico de libros, ensayos, estudios introductorios y traducciones así como hemerográfico, relevando una extensa cantidad de diarios y revistas. Sin embargo, hemos advertido que el relevamiento de las crónicas publicadas en revistas de circulación masiva se encuentra incompleto. En algunos casos, como el de las colaboraciones para *Su otro yo*, sólo se mencionan una pequeña parte de ese universo. En otros casos, brillan por su ausencia total las publicaciones de Carlos Monsiváis para *él. La revista joven y Diva*. Este llamado de atención no pretende desconocer el enorme trabajo realizado por Angélica Arreola Medina sobre la vasta obra del escritor mexicano sino visibilizar que, en el ámbito académico, las revistas de actualidad no gozan de la misma legitimación que las culturales.

Muchos escritores y periodistas allegados a Carlos Monsiváis sostienen que ningún tema le era ajeno. Esta imagen pública aparece, por ejemplo, en la anécdota que el periodista Jordi Soler recupera en la introducción a *Los ídolos a nado*, que relata que el cantante Bono, líder de la banda U2, en ocasión de un recital había solicitado una charla con el escritor: “Bono sabía, mucha gente se lo había dicho, que si de verdad quería enterarse de lo que sucedía en México, tenía que hablar con ese escritor emblemático...” (2011: 9). Más allá de este tipo de anécdotas que no faltan a montones en la bibliografía sobre el autor, ese voraz interés por los más disímiles temas ha quedado registrado en su ecléctica obra. Quisiéramos referir a la semblanza que Juan Villoro, considerado uno de sus sucesores, realizó ya que permite dimensionar distintas facetas del escritor y, especialmente, releva el intenso vínculo que tuvo con la cultura de masas:

El mayor problema de acceder a la obra de Monsiváis es el fenómeno pop llamado Monsiváis. Las actrices de telenovela lo citan, la izquierda lo respeta como a un incómodo gurú que se burla de los dogmatismos en curso (“y si la naturaleza está contra Stalin es que la naturaleza es reaccionaria”), los caricaturistas lo dibujan con gran quijada y anteojos perennes, los políticos del PRI temen sus parodias en la columna semanal “Por mi madre, bohemios”. María Félix le pide que la lleve del brazo a los funerales de Cantinflas y Juan Gabriel solicita que firme de testigo en sus contratos de grabación. El “príncipe de los cronistas”, como lo definió la revista *Time* está tan cerca de sus temas que a veces no se distingue de ellos. (2007: 376)

Este retrato –que no esconde la admiración que siente Villoro– pone de relieve la estrecha relación que Monsiváis tuvo con cada uno de sus objetos de escritura, además, de la amplia gama de intereses que lo convierten en un “intelectual omnívoro” (2011: 11), como lo denomina Jordi Soler (aún con sus exageraciones). De allí, el hecho de haber sido reconocido y admirado por militantes, artistas, escritores y gente de la farándula, podríamos decir, por la sociedad mexicana en su conjunto. Monsiváis solía mostrarse en público en marchas por reivindicaciones sociales (conocemos este perfil por los diversos estudios que la crítica se ha dedicado a rescatar, por ejemplo, su tarea en el campo popular) y al mismo tiempo –dice Villoro y este aspecto nos interesa destacar– mantenía una relación cercana con figuras del espectáculo y asistía, por aportar otro ejemplo, a los recitales de Juan Gabriel como abordaremos más adelante. Muchos y variados son los intercambios de Monsiváis con las estrellas: para algunos fue un amigo; para otros, un padrino cultural, una garantía, un respaldo. Lo concreto es que el escritor hacía públicos esos vínculos por fuera de cualquier prejuicio.

Este acercamiento a personajes, algunas veces, criticados o desvalorizados culturalmente, explicita su posicionamiento así como la concepción cultural que tuvo de los fenómenos de la industria cultural. Monsiváis –es necesario aclararlo desde el principio– no concibe la relación entre la cultura y lo que se denomina “industria cultural” como opuestos irreconciliables sino como un “matrimonio difícil” (Monsiváis 1987) que buscará esclarecer como demostraremos en los análisis siguientes.<sup>129</sup> Un ejemplo que tal vez sirva para aclarar la situación es el abordaje de Cantinflas, ese ídolo promocionado y forjado por la industria, que constituye –a los ojos del escritor– un

---

129 Para profundizar en la teorización del posicionamiento de Carlos Monsiváis sobre el tema, véase: Monsiváis, Carlos (1987): “El difícil matrimonio entre la cultura y los medios masivos”, *Chasqui. Revista latinoamericana de comunicación*, n.º 22, Abril-junio Quito, Ciespal; Monsiváis, Carlos (1989): “Literatura latinoamericana e industria cultural”, *Libros de México*, n.º 15 México.

fenómeno cultural producto de la imbricación de la cultura popular y los medios masivos. En desacuerdo con los posicionamientos que defienden la división entre ambos y con la intención de brindar una nueva mirada, forja una escritura que pondera a dichos personajes porque devienen respuestas únicas a dicha relación.

Escribir sobre personalidades consagradas que han pasado a formar parte de los referentes compartidos de la sociedad en su conjunto, presenta, al menos, el desafío de que los lectores poseen una imagen previa del protagonista. Juan Gabriel, Jorge Negrete, Irma Serrano, María Conesa y Billie Holiday –por nombrar algunos de los célebres plebeyos que Carlos Monsiváis elige representar– viven en la memoria colectiva. Esta última, definida por el propio cronista, como una “abstracción docilizada a golpes de efemérides, soldada en el cine y concretada en la televisión” (1986 [1977] 19), opera al igual que todo canon por medio de mecanismos de inclusión y exclusión, evocaciones y olvidos. En este sentido, si los protagonistas de las crónicas forman parte del imaginario colectivo, constituyen recuerdos vivos de las sociedades. Consciente de ello y desde su experiencia como escritor, Carlos Monsiváis advierte el reto de la siguiente manera: “uno, en tanto autor de crónicas biográficas, siempre está sujeto a las jerarquizaciones. En cualquier idea que se tenga más que de la cultura popular de lo ahora llamado imaginario colectivo, Pedro Infante se mueve y se instala en los primeros lugares” (20 de diciembre de 2008 s/n).<sup>130</sup> Si bien esta reflexión surge del libro que le dedica a Pedro Infante, nos interesa justamente que observa que la dificultad de abordar personajes mediáticos radica en el grado de conocimiento que el público tiene de ellos. Estas personalidades del ámbito del espectáculo devienen imágenes clisés ya que se trata de imágenes que toman el poder –como observa el crítico de arte Georges Didi-Huberman (2017)–. Podemos pensar que toman el poder porque ejercen un particular dominio al instalarse en la cultura cotidiana de comunidades enteras. Carlos Monsiváis aclara: “me parecía importante enfrentarme a la figura, la leyenda, el mito, la unidad legendaria” (20 de diciembre de 2008 s/n). Con el desafío de desarmar las imágenes clisés, el cronista se embarca en la tarea de escribir sobre ídolos masivos al interior de los mismos espacios que se encargan de generarlos: los semanarios.

---

130 La cita corresponde al discurso que Carlos Monsiváis enuncia en la presentación de su libro *Pedro Infante. Las leyes del querer* (2008), reproducido en el diario *El universal* bajo el título “Pedro Infante. Las leyes del querer” el 20 de diciembre de 2008.

La elección de estos protagonistas responde, en buena medida, a que estas figuras centrales de la cultura de masas se forjan como representantes de gustos colectivos. En el texto citado donde se define como autor de crónicas biográficas, expone, para delimitar su trabajo, varias razones que funcionan como guiños hacia el campo de las ciencias sociales:

No soy sociólogo y eso casi ha cancelado todas mis explicaciones sobre cualquier tema. También hubiera podido ser psicólogo y no lo fui, ni antropólogo ni etnógrafo. Despojado de credenciales sólo puedo aludir al *gusto colectivo* y a sus ramificaciones, sin que esto me transforme en gustólogo... (20 de diciembre de 2008 s/n, las cursivas son nuestras).

Este cronista sin títulos profesionales identifica un objeto de interés pero además un modo de abordaje que no se dirime en la esfera disciplinar. Monsiváis –como explicitamos al comienzo de este capítulo– trabajó toda su vida como periodista; sin embargo, es válido aclararlo, tampoco se definió a sí mismo desde ese espacio. Tal vez, justamente, porque los cronistas se encuentran en una zona fronteriza entre el periodismo y la literatura. María Moreno apela a la metáfora del anfibio para caracterizar al escritor argentino Enrique Raab. Podemos pedirle prestada la expresión y concebirlo a Monsiváis también como un anfibio cultural capaz de insertar una mirada de carácter sociológica, psicológica o antropológica en sus crónicas. Quisiéramos reparar en su intención de apropiarse de los gustos colectivos. Esta expresión se diferencia –siguiendo la cita anterior– del gusto popular ya que refiere al imaginario social que se constituye, conforme avanza el siglo XX con el desarrollo de la industria cultural, a partir de la intervención de los medios masivos. Esta distinción entre “gustos colectivos” y “gustos populares” pretende visibilizar que es condición *sine qua non* la participación de la industria cultural en el primer caso y no así en el segundo. Pensemos en el caso de las crónicas sobre ídolos de la cultura de masas, publicadas en los años setenta, donde los protagonistas presentan un fuerte carácter popular aunque no se restringen a este campo ya que, entre otras cuestiones, exceden la división en clases sociales. Considerar a Carlos Monsiváis como cronista de personajes mediáticos supone sacar el foco del carácter popular para ubicarlo en la masificación que, a mediados del siglo XX, deriva en complejos fenómenos de mediatizaciones culturales.

Carlos Monsiváis recorre escenarios, bares, teatros, cines y estudios de televisión para registrar momentos de la cultura colectiva de su pueblo, de su comunidad, de su país, esto es, construye un catálogo de referencias comunes que definen a una sociedad,

una generación, un grupo social. El discurso de premiación que pronunció cuando recibió el Premio de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en 2006 gira en torno al tema de la memoria, en realidad, a *Las alusiones perdidas* (título que ex profeso se construye a partir del título de la novela de Balzac *Las ilusiones perdidas*), esos conocimientos y saberes literarios, musicales, cinematográficos, lingüísticos, etarios, mitológicos y tecnológicos que se van modificando a lo largo del tiempo, algunos que irremediablemente se van perdiendo y otros que nacen. El escritor plantea allí que, en este proceso de reconstrucción constante del acervo de referencias compartidas, cuando algunas de ellas desaparecen, desaparecen también “numerosas contenciones sociales y un gran número de prejuicios, y en los sectores culturales se observa muy de otra manera el duelo ancestral entre Barbarie y Civilización...” (Monsiváis 2007: 37). El cronista al registrar a los célebres plebeyos (concebidos como referencias comunes de las sociedades latinoamericanas) reconstruye un estado de situación de la cultura que caracteriza su época. Y haciendo esto socava el ordenamiento tradicional que sistemáticamente había excluido los gustos masivos. De este modo, estas producciones bajo estos enfoques forjaron una nueva agenda para la crónica latinoamericana hacia fines del siglo XX.

### **Autorretrato del cronista: entre Albert Camus y Ringo Starr**

La temprana autofiguración que Monsiváis realiza de sí anticipa, a partir de los valores en los que se sustenta, la forma que tomarán las crónicas sobre personajes célebres, cuyos rasgos predominantes son la alternancia constante de roles de cronista (denominadas por él mismo como “pop-psicólogo”, “sociólogo instantáneo”, “Teórico Súbito”), el tratamiento desacralizador del protagonista y el tono antisolemne. En 1966, con apenas veintiocho años, Monsiváis acepta el encargo de escribir una autobiografía con un objetivo claro: “hacerme ver como una mezcla de Albert Camus y Ringo Starr, sólo puedo interpretar mi actitud contra el nacionalismo cultural como un angustioso *strip-tease* o epojé o método exhibicionista para deshacerme de los prejuicios heredados” (1966: 56, las cursivas son del original). Esta confesión sin dejar de ser sincera resulta cuanto menos provocativa ya que, en ese momento histórico, las declaraciones programáticas tuvieron un fuerte sentido de transformación social. 1966 cifra un año polémico para los intelectuales latinoamericanos por los debates y

discusiones que se desataron en torno a la función y el lugar que debían tener los escritores. Situación histórica que desemboca en el pasaje de la figura del intelectual comprometido al intelectual revolucionario, para decirlo en los términos planteados por Claudia Gilman (2012 [2003]), donde la noción de compromiso se limitaba a la causa revolucionaria. En este horizonte cultural, la presentación que Carlos Monsiváis hace de sí mismo pareciera estar fuera de cuadro, para usar una metáfora cinematográfica, pareciera tratarse de una excentricidad: no porque no acuse recibo de la discusión sino porque, en vez de opinar si los escritores deben hablar de la Revolución Cubana para constituirse como intelectuales, corre el eje de la discusión al proponer un nuevo tipo de intelectualidad.<sup>131</sup> Ubicarse entre el escritor argelino, autor de *El extranjero* y *El hombre rebelde* (obra que abre la polémica con Jean-Paul Sartre al sostener una moral de los límites<sup>132</sup>), y el emblemático baterista de los *Beatles*, una de las bandas de rock más exitosas comercialmente (destacamos el perfil publicitario de la misma) supone la aspiración de convertir el trabajo intelectual en un fenómeno de alcance masivo. Actualmente, una mirada retrospectiva de su obra confirma que Monsiváis logra convertirse en un “intelectual omnívoro” (2011: 11), como lo califica el escritor Jordi Soler, al imponerse como mandato la actualización constante sobre las manifestaciones artísticas y culturales del mundo entero.<sup>133</sup> Ello señala el interés no sólo por el pulso cotidiano mexicano sino por el pulso de las expresiones sociales y artísticas que conforman ese imaginario cultural compartido a nivel mundial.<sup>134</sup>

---

131 Otro argumento que sirve para poder dimensionar la propuesta de Carlos Monsiváis lo aporta Javier García Liendo cuando señala que uno de los mayores rechazos que los intelectuales latinoamericanos presentaron para ocuparse de la cultura de masas estuvo dado justamente en que “los estudios y los debates sobre la cultura de masas en América Latina se producían en una época en que la revolución era el horizonte político fundamental para muchos intelectuales de izquierda, lo cual daba prioridad a otras problemáticas sociales y culturales” (2017: 15). Ese contexto particular de América Latina fue, señala García Liendo, el que impidió que la intelectualidad se ocupe de dicho tema. Como trataremos de demostrar en este capítulo, Monsiváis tuvo una posición singular.

132 La publicación de *El hombre rebelde* da comienzo a la polémica entre Albert Camus y Jean Paul Sartre que tuvo lugar a través de un intercambio epistolar en las páginas de *Les Temps Modernes*, revista dirigida por Sartre, a inicios de los años cincuenta. Para un abordaje en profundidad, véase: Jeanson, Francis (1964). *La polémica Sartre-Camus*. Buenos Aires: El escarabajo de oro.

133 Soler, quien selecciona y prologa *Los ídolos a nado. Una antología global* (2011), alimenta dicho perfil del escritor: “Monsiváis era un intelectual omnívoro, lo había leído, visto y oído absolutamente todo; se sabía la Biblia de arriba abajo, había leído cualquier novela que se mencionara, de Balzac o de Galdós, de Corman McCarthy o de Ian McEwan; se sabía todas las canciones pop, y también las cultas, y de cine no sólo había visto todas las películas, sino que sabía la vida y los milagros de todos los actores, directores, fotógrafos y productores de todas las nacionalidades. En su casa tenía una colección de películas, discos, cuadros, cómics, objetos raros que poco a poco fueron desbordándose hasta formar un museo, un museo de verdad que hoy puede visitarse en la Ciudad de México” (12).

134 La investigadora Raquel Serur (2009) vincula el deseo de Monsiváis de visibilizar su diferencia por ejemplo en su intención de resaltar su condición protestante en una sociedad católica: “La ética

Esta singular imagen que Monsiváis crea de sí dialoga a su vez, en el marco del género crónica, con las autofiguras típicamente modernistas donde un enunciador que resalta su individualidad se afirma a partir de los nobles valores del arte para rechazar las rústicas expresiones del pueblo. Hemos analizado en el capítulo III, respecto a las representaciones que Rubén Darío y Juan José de Soiza Reilly realizan de sí mismos con una fuerte marca subjetiva principalmente al considerar la distancia que media entre ellos en tanto hombres de letras y la muchedumbre. Retomamos esta construcción discursiva modernista que explicita la pertenencia de los cronistas al grupo de los artistas y la consecuente exclusión del vulgo para visibilizar la inflexión que produce Carlos Monsiváis. El cronista sale de la redacción y asiste a marchas, desfiles, shows y actos multitudinarios, expresiones propias de las megalópolis posmodernas y, de esta manera, convierte la estrategia retórica del *in situ* en un principio, en una exigencia de la práctica del cronista contemporáneo. Ello implica, además, que ya no se trata de la representación de la experiencia del *flâneur* sino de un trabajo de tipo etnográfico, sociológico, producto de inmiscuirse en la muchedumbre.

Provocativa y productiva resulta la intención de Monsiváis de pretender las habilidades del músico que lleva el ritmo y, al mismo tiempo, el compromiso político y social sin dogmatismo del escritor argelino; la capacidad del músico de ofrecer placer y del literato para denunciar injusticias sociales; poseer el carisma para llegar a la multitud y también la profundidad para analizar la realidad. Ubicarse entre Albert Camus y Ringo Starr en 1966 implica posicionarse en un lugar excéntrico marcado por dos fenómenos de la cultura contemporánea internacional, supone asumir una militancia de lo contemporáneo en el sentido que Giorgio Agamben le otorga al término:

---

monsivaisiana es exigente; supone un estado de alarma permanente que le lleva, según sus propias palabras, a ‘poner en tela de juicio incluso el menor movimiento del dedo meñique’. Ajeno a la religiosidad imperante en la América Latina, aunque fascinado por ella desde lejos, Monsiváis –para ‘su mal’, pero para provecho nuestro– creció en un entorno familiar estrictamente protestante. Cuya rigidez moral lo llevó a distinguirse ya de entrada del mexicano medio, a estar con un pie dentro de la ‘mexicanidad’ y con el otro fuera de ella. Ser protestante en el México de su niñez lo colocó desde dentro en un lugar que resultaba privilegiado para un escritor en ciernes, pero que era seguramente motivo de gran sufrimiento. ‘Me dispuse a resistir el escarnio de una primaria oficial donde los niños católicos denostaban a la evidente minoría protestante, siempre representada por mí’. Como es evidente en esta frase, el humor que teatraliza irónicamente los hechos es el arma que le permite dar cuenta de una realidad que le resulta dolorosa; es el único recurso a su disposición para distanciarse sin dejar de pertenecer a un medio que es suyo, sobre el que ha acumulado con amor y paciencia una sabiduría envidiable, pero que se le presenta rechazador y agresivo.

Esta condición, la de ser protestante en un medio católico, exagera su necesidad de una conjunción poco probable, sólo muy rebuscadamente posible, la del deseo de pertenecer y la voluntad de subrayar la diferencia” (8).

“contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo” (2011 [2007]: 5). Monsiváis se autodefine como un intelectual fuera de la serie del intelectual revolucionario (y, por supuesto, de los mandatos del campo donde aparecen acotados los temas y los tratamientos estéticos) para complejizar y particularizar el tratamiento de cuestiones que le interesan. Sostener que Carlos Monsiváis no pretende ser un intelectual revolucionario, no supone, de ninguna manera, que se desligue de lo social.

Un ejemplo de aquella búsqueda inicial lo constituye ese gesto pequeño aunque significativo que realiza en el discurso que lee cuando recibe el Premio en la Feria del Libro de Guadalajara. Siendo tan erudito, siendo un gran lector, sólo en ese momento de su vida, a los sesenta y ocho años, se permite aclarar que ha leído los clásicos de la literatura universal en las versiones ilustradas de divulgación de la editorial argentina Billiken como advertimos en el capítulo anterior. Así construye el autor su pertenencia al campo popular. Sin ser despectivo, señala que la industria editorial reducía, simplificaba e ilustraba esta divulgación masiva de los clásicos. Es un guiño también provocador hacia la academia ya que Monsiváis es auténtico en reconocer una formación de época al asumir e identificarse con los productos más llanos de la industria cultural en el campo de la lectura. Nos detuvimos en ese detalle porque la referencia a los novedosos modos en que la industria había logrado penetrar, demuestra que siempre estuvo atento a los procesos culturales masivos.

### **Del sueño político al sueño cultural**

1968 constituye una fecha clave para abordar la producción del escritor mexicano. Así lo han señalado una gran cantidad de críticos literarios con distinto énfasis. Entre ellos, Anadeli Bencomo (2002) observa una correlación de la coyuntura histórica con la aparición de un tipo de crónica que “apuesta a una especie de reconversión discursiva y autorral que parece responder al fenómeno de heterotopía que Vattimo defiende como principio modelador del arte y la estética posmoderna” (45). Por su parte, Linda Egan (2008 [2004]) realiza una lectura similar ya que considera que 1968 organiza la nueva crónica mexicana que denomina como “la crónica neocolonial de 1968”. En la entrada



correspondiente a Carlos Monsiváis del *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, Christopher Domínguez Michael (2007) plantea:

solemos ofrecerle a Monsiváis las garantías de un mito (o de una mitología) cuya fecha de fundación se pierde en el origen de nuestros tiempos. Es tentador suponer que el cronista siempre estuvo allí y que ese trecho histórico que empezó en 1968 haya sido, en una medida retórica, más que un episodio de la vida nacional, la obra misma de Carlos Monsiváis.... (172)

A su vez, la crítica argentina María Eugenia Mudrovic (2010) advierte sobre la repercusión de la matanza de Tlatelolco a nivel del campo cultural y simbólico:

El movimiento estudiantil funciona como bisagra histórica, como principio de “la gran síntesis cultural” de México, sobre todo, si se piensa –junto a Monsiváis– que una de sus consecuencias más importantes consiste en haber favorecido “la revisión crítica del pasado mexicano” y, con ésta, la emergencia de un nacionalismo de otro signo, no de carácter estatal, sino de ascendencia popular, en su base y en sus convicciones. A partir del 68 los viejos núcleos de integración y legitimación (i.e. la familia, la religión y la Patria) fueron perdiendo paulatinamente poder cohesionador, mientras el Estado se retraía y empantanaba en un paternalismo mecánico y declamatorio, la industria cultural –con la imaginación sujeta a los medios masivos– tomó la iniciativa y terminó por desplazarlo en la tarea cotidiana de comprender la nación (154-155).

Ese año 1968 utilizado para periodizar la obra de dicho escritor se vuelve relevante por sus referencias a nivel mundial con la denominada Primavera de Praga así como por el Mayo francés; sin embargo, para la sociedad mexicana, adquiere un sentido especial porque refiere a la matanza estudiantil en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Este hecho histórico se constituye como un parteaguas por las implicancias que tuvo a nivel social y cultural. En este sentido, 1968 ha servido para periodizar tanto la literatura nacional como la obra de Carlos Monsiváis. *Tendencias de la narrativa mexicana actual* (2009) ejemplifica el primer caso ya que, en este volumen colectivo editado por Juan Carlos González Boixo, se señala el lugar central que este año ha tenido para la crítica literaria en relación con el campo de la narrativa. En “Introducción. Del 68 a la generación inexistente”, dicho crítico español plantea que como producto de la conmoción social habrían surgido dos movimientos: una tendencia testimonial y de denuncia social que habría adoptado una posición crítica respecto al México posterior al 68 (Elena Poniatowska, Carlos Montemayor, Armando Ramírez y Silvia Molina) y otra, caracterizada por una reflexión más profunda sobre dichos acontecimientos y heredera

de la tradición ensayística, que se habría abocado al tema de la identidad (Fernando del Paso y Jorge Aguilar Mora, entre otros).

*Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo* (2008 [2004]) de Linda Egan resulta un ejemplo ilustrativo del ordenamiento de la producción del autor mexicano a partir de dicha fecha clave debido a que allí plantea –como explicitamos hace un momento– el surgimiento de la “crónica ‘neocolonial’ de 1968” (156) que constituiría parte de una tradición literaria caracterizada por la correlación con grandes acontecimientos históricos:

La crónica siguió ajustándose a las luchas mexicanas con un cambio desquiciante en los años que fueron como signos de admiración: 1521, 1810, 1910 y 1968. Los que escriben crónica en México hoy hablan específicamente de la masacre de estudiantes en 1968 en la Plaza de Tlatelolco como un año crucial, un “año parteaguas” (Avilés Fabila, 104). Aquel año, dijo Monsiváis, hizo caducar la confianza histórica de México en el autoengaño (*Días*, 74). Tlatelolco fue un suceso inconmensurable que, en un sentido, puso fin al Tiempo y después lo reinició en México, así como, en su momento la matanza de 1521, la Plaza de Tlatelolco de la Tenochtitlán azteca fue testigo de cómo el calendario europeo triunfante detenía el Tiempo indígena. Tlatelolco en 1968 después se relanzó como el año utópico (Franco, “Macar”, 34) que sustentó la conciencia literaria de una generación. (2008: 155-156)

De las correlaciones propuestas, nos interesa esta última, la de los trágicos sucesos vividos en Tlatelolco y la llamada “crónica neocolonial”. Desde esta perspectiva, la crítica estadounidense estudia a Monsiváis como el cronista que se ocupa de las luchas por el poder (157). Resulta llamativo que cuando debe referirse al tercer libro *Escenas de pudor y liviandad*, donde 1968 no aparece explícitamente, Linda Egan afirma (volvemos a citar el mismo fragmento del Estado de la cuestión):

Aunque 1968 no coloniza explícitamente la conciencia de este libro, como lo hizo en *Días de guardar y Amor perdido*, está presente en un contraste implícito entre la preocupación de aquellos libros por la supresión violenta de la democracia y la preocupación de este libro, que es la erupción violenta de la demografía en plena producción sudorosa, fecal y sexualmente promiscua de la sociedad de masas (287).

Este fragmento resulta esclarecedor de la estrategia crítica: 1968 ordena, para Linda Egan, la producción de Carlos Monsiváis ya sea por la referencia explícita o bien por su omisión. Estas breves referencias a los trabajos de Juan Carlos González Boixo y de Linda Egan pretenden poner en evidencia que no desconocemos el sentido que tal fecha ha tenido para la historia contemporánea mexicana así como para la crítica

literaria, aunque consideramos que priorizar dicho acontecimiento histórico para abordar la crónica de Carlos Monsiváis ha obturado facetas de su producción que no responden, al menos de manera directa, al parámetro político. Sin desconocer entonces su valor histórico, político y cultural, proponemos rescatar 1973 como fecha que cifra una inflexión al interior de la producción de Carlos Monsiváis y, al mismo tiempo, resulta un momento clave para América Latina por la reorganización del campo cultural como hemos planteado en el capítulo anterior. El pasaje que se lleva a cabo de una década a la otra no implica la pérdida de lo político sino que pone a funcionar otro sentido de lo político. En los setenta, el pasaje estriba entre la política en los textos y la política de los textos. La politicidad está en la mirada del cronista y lo que consigue extraer de aquello que mira y observa y trasladarlo a una escritura dirigida a un amplio público lector. Una micropolítica de la crónica que no se queda al margen de la cultura de masas. Nos interesa especialmente atender al valor que el autor otorga a dicho año en sus crónicas publicadas en *él. La revista joven* para iluminar una vasta producción de crónicas dedicadas a figuras representativas del mundo del espectáculo.<sup>135</sup>

Estudiar la producción de Carlos Monsiváis a partir del año 1973 implica organizar sus crónicas en torno a la emergencia de un nuevo tópico: la masividad como marca de una época en la que la intervención de los medios –especialmente a través de la publicidad– moldea aspectos disímiles como, por ejemplo, los sentimientos, la política y el espectáculo. En las crónicas publicadas en la revista *él. La revista joven* entre 1972 y 1974, este tópico se vuelve clave por la pluralidad de sentidos que adquiere. A continuación analizamos una serie de crónicas que ilustran algunos de los modos en que la masividad se presenta a los ojos del escritor mexicano.

En *De la nostalgia como recuperación de lo ajeno*, publicada en febrero de 1973, registra la industrialización de la nostalgia, su reproducción en serie, su proliferación en variados productos musicales y filmicos. El cronista recupera *in extenso* productos de la industria cultural como discos, películas, actores, cómics y canciones que evidencian una relación cultural con la nostalgia. La construcción de esta suerte de catálogo que nos devuelve la imagen del infinito retrata el “aleph” mexicano”, como denomina Jezreel

---

135 Las crónicas publicadas en las revistas *él. La revista joven* y *Su otro yo*, que analizaremos a continuación, han sido consultadas en la Biblioteca Personal Carlos Monsiváis, archivo hemerográfico al que tuvimos acceso durante una estadía académica realizada en la UNAM durante el mes de febrero de 2015. Agradecemos a Daniel Bañuelos Beaujean, director de dicha biblioteca, el habernos permitido acceder al archivo completo del autor en ese momento fuera de catálogo.

Salazar (2009) a la obra misma de Carlos Monsiváis, y que este texto, en particular, lleva a una posición extrema. Enfatizamos que es el archivo de la industria cultural lo que se vuelve infinito en las sociedades de consumo contemporáneas. La lectura propuesta en la crónica reformula la tesis clásica contenida en la frase “todo tiempo pasado fue mejor” ya que Monsiváis la altera leve pero significativamente al proponer: “Este tiempo pasado fue nuestro” (1973: 23).<sup>136</sup> Observamos, en la variación, el pasaje de la añoranza valorativa a la identificación subjetiva. Hay otro pasaje en el que se insiste en este vínculo de apropiación (y no de dominación) de la sociedad con respecto a la industria cultural: “Atender al cine no sólo es el resultado de una manía personal o una manera de ignorar los otros múltiples modos de expresión de una ciudad. Es, también, la aceptación y reiteración de un hecho: más que ningún otro medio, el cine es nuestra medida de los días y los años” (1973: 23). Resulta interesante observar que el cronista comienza hablando en primera persona del singular y pasa a la primera del plural para incluirse al referir a una generación formada por el cine. Así como planteamos en el capítulo anterior, que la política constituyó el parámetro legitimador de prácticas y saberes durante el período sesenta/setenta, el cronista mexicano sostiene que el cine es el nuevo parámetro que permite medir “el ritmo de una época” (23). La “nostalgia masiva” (22) se volvería, siguiendo este planteo, representativa de la sociedad de consumo del México setentista en tanto proceso de homogeneización de los gustos de las mayorías.

Por supuesto, el término al que aludimos contiene innumerables tonalidades. Otra manera en que la masificación hace su aparición como marca de época es a través del “happening político”. En *El happening en donde todos se abstuvieron*, publicada en junio de 1973, Monsiváis registra el acto de campaña del candidato priísta Guillermo Vázquez Alfaro a partir de la metáfora artística del happening, esa técnica vanguardista en boga en los años sesenta, a la que apela para representar los actos de campaña como escenificaciones. Observa que se trata de un acto que se muestra espontáneo pero que esconde una gran planificación. El relato se muestra crítico de ese tipo de intervenciones y, por ello, propone pensarlas en términos de happening para visibilizar el artificio. Estas escenas le permiten hacer visible un nuevo modo en que la política mexicana concibe el vínculo con la sociedad de masas. La definición del cronista apunta a dicha

---

136 Si bien en el Anexo se reproducen las crónicas del *corpus*, se aclara que las citas realizadas en el capítulo corresponden a la edición original.

cuestión: “El *Happening* Zona Roja es un gran experimento de nuevas formas de politización y de participación masiva” (24, las cursivas son del original), donde todo se encuentra calculado y nada queda librado al azar. A diferencia del anterior, en este caso, lo masivo no refiere a una participación efectiva de la muchedumbre sino a los espacios que las “promociones políticas” (1973: 24) establecen para que la multitud se exprese. Allí, puede visibilizarse la nueva función que los medios masivos asumen desde los años sesenta, como observa Jesús Martín-Barbero (1987): los medios se ocupan del control de las masas. Por ello, la participación masiva devendría, a los ojos de Monsiváis, una intervención calculada.

Un aspecto de la masificación no abordado en los ejemplos anteriores, que cobra especial interés para nuestro objeto de estudio, es su intervención en el campo de los imaginarios. Este aspecto apunta a una de las singularidades de los personajes de las crónicas bajo análisis. En *Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn* –crónica que abordaremos en profundidad más adelante–, la estrella hollywoodense es definida como un sueño masivo. Esta expresión nos indujo a pensar en un cambio de época, al que hemos referido en el subtítulo de este apartado, que concebimos como el tránsito del sueño político al sueño cultural. Se trata del pasaje de la cuestión política a las cuestiones culturales (una en singular y la otra necesariamente en plural porque plurales son sus expresiones multiplicadas en escenarios, audiencias, pantallas y revistas). En términos de fechas, supone correr el foco de 1968 a 1973. Aquel año, 1968, ubicaba a la política como parámetro legitimador de prácticas y saberes y ello suponía la existencia de una comunidad sustentada en una causa compartida. En este sentido, las luchas estudiantiles del 68 constituyeron un sueño político que proyectaba un futuro en común.

En cambio, 1973 cambia el eje a la multiplicidad de fenómenos culturales que presenta, entre sus particularidades, la congregación de miles y miles de personas ante un acontecimiento particular. Esta época, a nuestro modo de ver, se define por los “sueños masivos” (Monsiváis 1973: 61) generados por las industrias culturales para congrega a millones de individuos pero éstos no provocan más que comunidades instantáneas, como advertirá Monsiváis cuando analice la muerte de Pedro Infante.<sup>137</sup>

---

137 En *Pedro Infante: las leyes del querer*, Monsiváis escribe: “La noticia estremece –literalmente– al país entero que, sin palabras pero con este sentimiento lacerante, percibe cómo la muerte de la gran estrella de cine lo afecta de una manera insólita. Sin necesidad de palabras, una *comunidad instantánea* vive –de un solo golpe– las revelaciones en cadena que notifican las dimensiones de la pérdida”. (2012

Las comunidades instantáneas se caracterizan por durar lo que dure la permanencia del ídolo. Marilyn Monroe como ícono sexual constituye, entonces, un “sueño masivo” porque se trata de una fantasía cinematográfica que vive en la mente de espectadores del mundo entero pero que, a diferencia del sueño político, no crea comunidad sino multitud. Anadeli Bencomo (2002) esclarece esta última noción al diferenciarla de la de pueblo: “mientras que el concepto de pueblo apunta a una identidad que se sostiene sobre la idea de una síntesis nacional (lograda en gran parte por la invención del Estado nacional y su lógica cultural), la multitud apunta a la multiplicidad de identidades”. (150) Siguiendo este razonamiento, el “sueño masivo” en tanto expresión efímera no produce comunidad porque carece de una causa común que perdure en el tiempo.

### **La crónica como registro de la cultura de masas**

Las crónicas que Carlos Monsiváis publica en los años setenta sobre íconos masivos se encuentran dispersas. El recorte realizado en esta tesis, que incluye sus colaboraciones para los mensuarios *él*, *La revista joven* y *Su otro yo*, permite visibilizar la fuerza que esa temática adquiere hacia los años setenta en la obra del cronista. Por ello, el análisis que presentamos a continuación constituye un esfuerzo por vincular y sistematizar un pensamiento sobre el tema que contribuya a futuras discusiones e indagaciones que no resulta sencillo dar por agotadas.

Uno de los ejes de reflexión se focaliza en la íntima relación entre la escritura y el escándalo como observaremos en las crónicas protagonizadas por *vedettes*. Escritura y polémica representa una temática que existe desde que existe la literatura; sin embargo, lo interesante, en este caso, es que las polémicas de las que se ocupa este cronista no son de orden literario (polémicas lingüísticas, artísticas o relativas al lenguaje como la querrela entre Alberdi y Sarmiento en el siglo XIX o los debates en torno al criollismo de las primeras décadas del XX por nombrar casos emblemáticos) sino polémicas que despiertan las *vedettes*, debates alimentados por el periodismo de masas con alcances multitudinarios que provocan diversas reacciones y opiniones. Consciente del interés que este tipo de materiales despierta en los lectores, podemos considerar que elegirlos supone una estrategia de seducción con la que el cronista busca captar al público masivo para después expresar su opinión.

---

[2008] 8, las cursivas son nuestras)

Otra temática que surge al abordar a protagonistas provenientes del mundo del espectáculo es la imbricación problemática entre el éxito y la tragedia. El estrellato, la fama o, para ser precisos, la soledad de la popularidad ha llevado a muchos artistas al alcohol o la droga. La pregunta implícita que podemos observar, en esos casos, es cómo escribir una crónica biográfica sobre personajes célebres como Billie Holiday o Marilyn Monroe cuyas vidas, por fuera de la realidad espectacular, se encuentran signadas por la adversidad. La respuesta que Carlos Monsiváis encuentra es concebir a ciertas personalidades, aquellas que han logrado sacralizarse, como fenómenos: el fenómeno Marilyn Monroe, por citar un ejemplo, deviene un producto donde la relación devocional se constituye en un espacio bursátil de alta rentabilidad económica. Otra respuesta sobre la escritura dedicada a grandes personalidades del espectáculo, que el cronista explicita en *Jorge Negrete. Allá en el rancho grande* hacia fines de los ochenta, que ya se encuentra en las crónicas que vamos a analizar a continuación, consiste en un movimiento doble: interpretar al personaje y, al mismo tiempo, explicar el éxito que el protagonista ha obtenido.

La idolatría como fenómeno distintivo de la sociedad de masas constituye otro núcleo temático que Carlos Monsiváis aborda en sus crónicas dedicadas ya sea a personalidades del cine como de la canción. En este fenómeno, encuentra una expresión de los nuevos tiempos ya que los ídolos constituyen respuestas singulares a la relación problemática entre cultura y medios masivos. No se trata de la tiranía de la industria cultural, como una mirada condenatoria de la misma podría considerar ni tampoco de la pasiva aceptación del público:

Los verdaderos ídolos son en gran medida promociones de la industria pero en lo fundamental resultan del sólido contrato social, en donde una parte dota de modelos perdurables a deseos y obsesiones colectivos, y otra parte se compromete a reducir y desvirtuar creativamente, en su esfera de mínimo dominio, el arquetipo ofrecido. (Monsiváis 1989: 21)

Monsiváis expone una mirada novedosa sobre los fenómenos masivos que él atribuye a la transformación de la conceptualización del objeto popular. En “Literatura latinoamericana e industria cultural” (1989), artículo del que hemos extraído la cita, el escritor historiza la relación de la literatura y la representación de lo popular. Advierte que, durante la primera mitad del siglo XX, éste obtiene una representación estereotipada y abstracta; que, en los años sesenta, recién, se produce un acercamiento notorio a dicho objeto a partir de dos estrategias: una que busca “rescatar el candor y la

indefensión del habla de los miserables” (1989: 15) y otra que registra los sucesos de “la plebe, reservándose el derecho de un lenguaje clásico que marque las diferencias de enfoque que son distancias espirituales” (1989: 15). Monsiváis advierte que fue el proceso de modernización social el que imposibilitó seguir pensando lo popular bajo la figura de “lo irremediable”, “lo primitivo”, “el obstáculo para el progreso”. Si bien el campo intelectual dio batalla para mantener lo popular en su lugar hasta los años sesenta, la publicación de novelas como *Tres tristes tigres* (1967) del cubano Guillermo Cabrera Infante y *La traición de Rita Hayworth* (1968) de Manuel Puig, que registrarían concretas experiencias fidedignas en relación con la industria cultural marcan un quiebre. La conclusión a la que arriba el escritor mexicano es que, en los setenta, en América Latina, se termina con la primacía de la condena hacia los productos de la pantalla grande o chica, discográficos, de póster, revistas o escenarios. Advertimos entonces de esta apertura y subrayamos que Monsiváis decide, contemporáneamente a este movimiento de la novela, incorporar a ídolos masivos en sus crónicas. La cita anterior visibiliza que, más allá de que reconoce que se trata de productos de la industria cultural, se pone el foco en “el contrato social”, esto es, dejar de pensar al ídolo como una imposición unidireccional para considerar la participación que los sectores populares tienen en la configuración de dicho fenómeno.

### **Contra la palabra facticia del periodismo**

¿Quién escribe diecisiete páginas en una revista sobre Irma Serrano en los años setenta? ¿Quién tiene tanto para decir sobre la Tigresa? ¿Quién considera a esta *vedette* digna de una historia que vaya más allá de la noticia de un chisme? ¿Quién encuentra material para construir una crónica sobre este controvertido y polémico personaje público? Del total de las crónicas que Carlos Monsiváis publica en el mensual erótico *él. La revista joven* entre 1972 y 1974, *Entre apariciones de la Venus de fuego* se destaca llamativamente, en términos visuales, por la profusión de fotografías entre las



que se incrusta el texto así como por la notable extensión<sup>138</sup> y, en términos literarios, por las metarreflexiones y el trabajo estilístico del lenguaje.

¿DE QUIÉN ES ESE CABALLO? ¿DE QUIÉN ES ESE RELOJ? Aún se mueven, al alcance de una intención escapista, noticias frívolas. No es fácil atraparlas. ¡Ah, los setenta, pinche década, sólo has traído contigo frustración y tristeza! Inflación, la palabra con su dejo aerostático, su capacidad para elevarse dejándonos en tierra, su entusiasmo ante la insoportable idea ramplona: la carestía es nuestro abaratamiento. ¡Ah los setenta y el desprestigio de la inocencia y Charlie Brown baila el último tango y Mae West es nuestra Josefina Ortiz de Domínguez y nadie se ruboriza al mostrar candor si puede maquillarse como el cantante de rock Aline Cooper. Ahora, ya *sabemos* y la frivolidad es un lujo y el lujo es un lujo y la pobreza es un reflejo condicionado del subdesarrollo y el derroche es un ámbito –no tan paradójicamente– ascético, frugal. Ah los setentas! La historia intriga contra la realidad visualizada como *première de gala. Hiroshima, mon glamour*. (1973: 54, Las cursivas son del original)<sup>139</sup>

Así comienza *Entre apariciones de la Venus de fuego (parte I)* (1973), crónica motivada por el estreno del musical *Naná* (versión libre de la novela de Emile Zola) protagonizada por la Tigresa Irma Serrano el 11 de julio de 1973 en Ciudad de México.<sup>140</sup> Allí, aparecen dos núcleos problemáticos que enmarcan la crónica: los años setenta y las noticias frívolas. Con su característico estilo barroco, Carlos Monsiváis vincula la frivolidad con los setenta y, a su vez, los setenta devienen inflación, lujo ascético, una *première* de gala: “Hiroshima, mon glamour”. En estas palabras del cronista resuenan las de José Martí en el Prólogo al *Poema del Niágara* del venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde: aquellos “ruines tiempos” a los que el poeta se enfrenta en

---

138 Las crónicas sobre personalidades reconocidas que Carlos Monsiváis antologa en *Escenas de pudor y liviandad* promedian las veinte páginas. En muchos casos, como señalaremos más adelante, la reescritura para el libro implica la combinación de crónicas que se habían publicado por separado. Queremos señalar que *Entre apariciones de la Venus de fuego* resulta una crónica llamativamente extensa no en relación con sus crónicas publicadas en libros pero sí respecto a las publicadas en el mensual particularmente breves (la mayoría presentan entre tres y cinco páginas. La otra excepción es *Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn* que entre las dos entregas suman un total de once páginas aunque con un texto considerablemente menos extenso por la predominancia de las imágenes.

139 Citamos la versión original de la crónica, publicada en *él. La revista joven*, no la reescritura realizada para *Amor perdido*. En adelante, citaremos esta versión.

140 La crónica fue reescrita y antologada en *Amor perdido* (1977) bajo el título *IRMA SERRANO. Entre apariciones de la venus de fuego* en la sección “Que si esto es escandaloso” junto a dos textos: uno, sobre el escritor Salvador Novo y otro, sobre la *vedette* Isela Vega. Al publicarse sin fotografías, el cronista se ve obligado a reponer el referente en el título de la crónica. Aprovechamos para señalar que, en el índice de la revista, el título completo es “Entre apariciones de la Venus de fuego (parte I) / Irma Serrano en la mira de ... Carlos Monsiváis”. Esa expresión “en la mira de” que no aparece en la crónica propiamente dicha resulta interesante como indicio de lectura ya que estar en la mira de alguien supone ser el blanco, el objetivo. Si Irma Serrano es el objetivo al que apunta Monsiváis, que siguiendo la metáfora sería el francotirador, podemos intuir el tratamiento no será condescendiente.

la época de la modernización finisecular se manifiestan, en la cita, en la aliteración “ah, los setenta” que Monsiváis remata en el párrafo siguiente con la expresión “estos malos tiempos”. La resonancia permite establecer una correlación entre dos momentos claves de la crónica latinoamericana: del malestar martiano ante una época de “reenquiciamiento” pasamos a una época de “noticias frívolas”, donde el cronista se enfrenta, a mediados del siglo XX, a la consolidación de las sociedades de consumo y la hegemonía del espectáculo entendido, como plantea Guy Debord, como una forma de relación social entre personas mediatizadas por imágenes (2012 [1967]). Es el imperio de la publicidad el que presenta a la realidad como *première* de gala, es esa sociedad mexicana vuelta espectáculo a la que el cronista refiere con la expresión “Hiroshima, mon glamour”. Su mirada irónica establece una sutil correspondencia entre el campo económico y el cultural al insinuar que Irma Serrano, la Venus de fuego, es como la inflación, esa “palabra con su dejo aerostático” que tiene la capacidad de “elevarse dejándonos en tierra”. Toda figura del espectáculo se sacraliza a partir de la fama, la exclusividad y el glamour, expresiones de aura en términos de moda, y, de esta manera, ambos –la *vedette* y la inflación– obtienen poder, ya que se elevan –expresa asumiendo la voz colectiva– “dejándonos en tierra”. Frente a lo alto connotado por la *vedette*, Monsiváis se identifica con lo terrenal, con el pueblo. La Tigresa deviene así la expresión por antonomasia de la frivolidad de los años setenta; sin embargo, como “el derroche es un ámbito –no tan paradójicamente– ascético, frugal”, allí todavía hay algo para decir.

El cronista advierte que esa economía del derroche, la exuberancia y el despilfarro, encarnada en la figura de Irma Serrano, choca con la escasez y austeridad comercial que atraviesa el país; sin embargo, la masiva recepción de su obra (seguramente debida al hecho de permanecer cuatro años consecutivos en cartelera) despierta el interés del cronista que se embarca en la tarea de retratar una sociedad escapista que baila al ritmo de ídolos glamorosos. La multitud que acude a ver *Naná* constituye una actitud propia de “estos malos tiempos” que “no se ha incorporado a un repertorio catastrofista o racional o apocalíptico o solemne o crítico o jeremiquante o dialéctico o comprometido” (1973: 54).

Irma Serrano (Chiapas, 1933), conocida públicamente como “la Tigresa de la canción ranchera” o sencillamente “la Tigresa”, es una actriz, cantante y empresaria

mexicana que comienza su carrera en el campo teatral y cinematográfico y termina en el Congreso de la Nación con el cargo de diputada y, luego, de senadora. Hacia los años sesenta, se consagra como intérprete de la música ranchera al tiempo que empieza su carrera cinematográfica y, en los setenta, si bien incursiona en la televisión, comienza a dedicarse al teatro. Advertimos, con la intención de brindar una imagen cabal del perfil polémico del personaje, que Irma Serrano fue amante de Gustavo Díaz Ordaz durante su mandato presidencial en los años sesenta. Si bien en ese entonces fue un rumor (se confirmará recién en los ochenta), el chisme circulaba cuando Monsiváis escribía la crónica. Queremos detenemos en su carrera teatral, especialmente, en 1973, ya que marca un hito: Irma Serrano se convierte en una de las figuras más populares de la farándula del país. Su estelaridad en la obra erótica-musical *Naná*, hecho que motiva la escritura de Carlos Monsiváis, la convierte en una destacada *vedette* del “teatro para adultos” como explicitaron los afiches promocionales del espectáculo. Consideramos que se trata de una *vedette* en tanto se convierte en la primera figura femenina de una obra musical en la que la protagonista exhibe su cuerpo. El escritor mexicano José Agustín (2013 [1992]) destaca que el show de Irma Serrano en *Naná* así como el de Isela Vega en *Juegos de amor* (1975) manifiestan la emergencia de lo que denomina el teatro comercial mexicano que en los setenta atrajo al gran público por la presentación de mujeres desnudas y la profusión de insultos.

Esta crónica dialoga con el divismo modernista, ya que la hegemonía de la estrella desplaza la obra a un segundo plano, aunque le cambia el signo ya que Irma Serrano es una diosa que, a partir del espectáculo, se vulgariza. Pero antes de profundizar en ello, analicemos algunas cuestiones generales. La primera parte de la crónica gira en torno al tema de la identidad:

La Tigresa Irma Serrano o una leyenda en vida o murmuraciones que van rodeando, acariciando, desgarrando, haciendo posible, exigiendo, forjando un mito popular (lo que dure es bueno). Irma Serrano es lo que se dice de ella, lo que uno imagina que se dice de ella, lo que ella supone que uno dice cuando comenta su existencia, el júbilo de su Público (¡Mamacita!), el silencio o la sonrisa desdeñosa que emite el Buen Gusto ansioso de no contaminarse. Irma Serrano es su iconosfera: miles de fotos que subrayan la índole del personaje, portadas donde sobresale un lunar, Irma tendida sobre una piel de tigre, la ineludible expresión desafiante al cantar La Martina. Y es su contorno: rumor, exageración, asombro, admiración, burla encomiástica, desprecio, vasta curiosidad. Es –seamos jerárquicos– un *fenómeno comercial* y luego un *escándalo*

*social* y un desconcierto (artificialmente) moral y una provocación (ciertamente) sexual, algo a lo que ya nos habíamos desacostumbrados en la etapa mexicana de la Atonía (¡que nada suene porque los precios suben!) (1973: 54, las cursivas son del original)

Este párrafo ejemplifica la apropiación literaria que Monsiváis realiza de la *vedette* ya que en lugar de una economía del lenguaje propio de discurso periodístico observamos un derroche de predicativos subjetivos; frente al objetivo informativo, prima el deleite de la enumeración que, por momentos, se vuelve caótica; no hay precisión en la caracterización del personaje ya que Monsiváis elige la reiteración y la redundancia; en definitiva, con clara conciencia de que el lenguaje es condición *sine qua non* del pensamiento, el cronista no apela a la palabra facticia (Chillón 2014 [1999]) del periodismo, propia de narrativas que refieren a situaciones realmente acontecidas y entre cuyos principios básicos se destacan la veracidad y verificabilidad. Monsiváis se inscribe dentro de ese horizonte (como cronista parte de hechos tomados de la realidad) aunque se sitúa prácticamente en el margen del mismo (utiliza datos aunque no hace de estos el centro de su escritura). Retomamos el neologismo “facticia”, acuñado por el escritor español Albert Chillón en 1999, para enfatizar la construcción discursiva, esto es, “el carácter verbal de los hechos” (2014 [1999] 29), que la discursividad periodística, entre otras, muchas veces trata de esconder.<sup>141</sup> Este tratamiento literario no puede concebirse sino a partir de la tensión con el discurso periodístico, pensamos en la forma de las “páginas de sociales” basadas en el chisme como motor narrativo, ya que Monsiváis se vale del elemento noticioso. En definitiva, *Entre apariciones de la Venus de fuego* altera las prioridades del periodismo ya que, en vez de comenzar, concluye con el hecho noticioso de principios de los años setenta (el relato de la escena lésbica y el desnudo de la Tigresa). Este gesto permite considerar la relación entre el periodismo y la literatura en términos de tensión como una característica propia del género crónica: si bien prima el registro literario, el discurso referencial no desaparece.

*Entre apariciones de la Venus de fuego* adquiere un significado capital para nuestra tesis debido a que esboza un programa de escritura para la crónica producida en el auge de la cultura de masas latinoamericana de los años setenta:

---

141 Albert Chillón plantea la diferenciación entre las narrativas ficticias y las narrativas facticias al sostener que “a diferencia de la ‘ficción’ realista o fantástica –modalidad de dicción libre de compromisos probatorios–, la ‘ficción’ se distingue porque en ella la refiguración es disciplinada por una imaginación que debe respetar exigencias referenciales, tal como ocurre en el periodismo informativo o en el documental audiovisual” (2014: 65). Este planteo discute la idea de la categoría de “no ficción” y propone la noción “palabra facticia” para dar cuenta de la construcción de las narrativas referenciales.

en el vacío social y político creado a partir del dramático 1968, todo adquiere otra dimensión y, a la vez, no alcanza sitio preciso. De modo confuso, se intuye que todo es política aunque la interpretación y la ubicación correctas todavía resulten muy difíciles. Por lo pronto, acumulación de material: ¿quién no quiere oír los tumultuosos y tempestuosos relatos de lo que hizo Irma Serrano, de lo que hace Irma Serrano, de su ostentación y su instinto financiero, de sus arranques y la cuidadosa divulgación de sus arranques? Es el personaje de moda, el éxito totalizador (1973: 56)

Esta lúcida observación sobre el vínculo de la escritura con el entretenimiento —el corazón de la sociedad de masas— recupera la tradición de las páginas de sociales para señalar su intención de intervenir en ellas<sup>142</sup>: “por lo pronto, acumulación de material”, afirma Monsiváis mientras escribe sobre La Tigresa Irma Serrano. Al observar el interés de los lectores por el chisme y el escándalo, Monsiváis considera urgente y necesario abrir la mirada para incluirlos en el tratamiento literario. En este sentido, observamos la reconfiguración de la tensión fundante de la crónica modernista entre hacer literatura e informar (Ramos 1989) a partir de las posibilidades que brinda la industria mediática: referimos a la fuerte presencia que cobra en estas crónicas la promoción al servicio de la difusión de estrellas. Frente a estos tiempos de noticias frívolas, como caracteriza Monsiváis al momento posterior a la matanza estudiantil en Tlatelolco, urge ocuparse del espectáculo en tanto forma de diversión así como de los usos que se hacen de éste, registrar lo que los medios masivos hacen de los mexicanos y de su identidad. En las crónicas bajo estudio, el escritor anoticia sobre la sociedad del espectáculo, para decirlo con Guy Debord, esto es, de un Distrito Federal que está constantemente puesto en escena; y al mismo tiempo esboza un proyecto literario singular que consiste en la reproducción de una reproducción: el retrato del ídolo o la *vedette*. Aquí, se visualiza el estrecho vínculo con la estética Pop, que desde el planteo de Andreas Huyssen (2006 [1986]) supone un nuevo ordenamiento de la relación entre la alta cultura y la cultura

---

142 Rescatamos las lecturas que Max Horkheimer y Theodor Adorno realizan, en los años cuarenta, de la cultura de masas aunque no acordamos con la visión negativa y el rechazo que manifiestan hacia ella. Nos interesa este primer acercamiento de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt porque abre las reflexiones sobre la cultura de masas al visibilizar que ella esconde una ideología que busca “imponer la lógica del número y de la semejanza sobre lo particular” (Zubieta y otros 2000: 118). Estos críticos observan claramente la aparición de la cultura masiva pero la entienden sólo en el orden de la manipulación y no, por ejemplo, de la democratización. De todas maneras, resulta útil esta conceptualización de la cultura de masas, entendida como estrategias de reproducción y estandarización de una versión de la realidad, para reflexionar sobre las revistas y los semanarios. Pensar en el concepto de “industria cultural”, que ellos acuñan para denominar esa intervención de la cultura de masas en el terreno del ocio, puede ayudarnos a entender la necesidad que los cronistas manifiestan de intervenir en las páginas de sociales, el espacio periodístico destinado a la diversión.

popular, ya que ambos posan la mirada sobre el mismo objeto. El crítico alemán sostiene, respecto a la obra de Andy Warhol, que “no es la realidad misma la que provee el contenido de la obra de arte sino una realidad secundaria: el retrato del ídolo de masas como imagen cliché que aparece millones de veces en los medios masivos y que penetra en la conciencia de un público masivo” (Huyssen 2006: 254). En 1965, Monsiváis viaja a Estados Unidos y vuelve fascinado por la efervescencia y la experimentación que irradian expresiones artísticas y modos de vida tan innovadores.<sup>143</sup>

En franca batalla contra la imagen cliché de la *vedette* difundida por los medios masivos, el cronista, por medio de una serie de aliteraciones, abre constantes desvíos que atentan contra la univocidad del referente. Si nos detenemos en las conjunciones coordinantes “o”, las comas y el verbo ser, identificaremos una gradación con ecos gongorinos que opera desmitificadoramente. La secuencia podría resumirse de la siguiente manera: La Tigresa es leyenda, iconosfera, rumor, escándalo. Aunque el cronista se aboca a la tarea de aprehender el fenómeno Irma Serrano, la proliferación referencial de la expresión “escándalo social”, que aparece al final del fragmento citado y se retoma en los párrafos siguientes, trasmite la idea de que, cuando está por atrapar al personaje, éste se le escapa. La identidad aparece así tematizada principalmente como una búsqueda. La expresión “escándalo social” hila las múltiples definiciones brindadas del personaje; sin embargo, destacamos que el término escándalo cobra particular relevancia en *Entre apariciones de la Venus de fuego* por la ambivalencia que se le otorga: si bien refiere al campo de la moral y, específicamente en este caso, a Irma como un desafío sexual, también alude a la mercancía por excelencia del periodismo (la noticia) como observamos en la segunda parte de la crónica.

---

143 En su autobiografía comenta la experiencia de la siguiente manera: “Para mí, un proto-pocho convicto y confeso, Norteamérica es, permanentemente, una lección y un ejemplo. Fuera de su sistema político, de su conducta racial, de su pretensión de líder mundial y de su presencia en Vietnam, todo lo demás de Estados Unidos me resulta definitivamente admirable. Su música —el jazz, el espiritual, el blues, el rock— hace posible la vasta utilización de los sentidos contemporáneos; su literatura me hace entender el valor perdurable de los testimonios sobre una sociedad que se destruye a diario; (...) Nueva York para mí es la Ciudad, el lugar donde crecen los estímulos. La perspectiva de ver seis buenas películas en un día y de enfrentarme por primera vez a la pintura y epatarme con shows psicodélicos y de oír a Allen Ginsberg exigir la legalización de la marihuana y de aburrirme con las películas de Andy Warhol, me abrumó” (1966: 60). En 1979, publica una crónica dedicada a Andy Warhol, donde comenta su experiencia de rechazo y al mismo tiempo de fascinación respecto al cine experimental del artista plástico: “Yo recuerdo haber acudido a este film [*Empire*] en 1964. Al cabo de una hora, colmado y desbordado y vencido mi snobismo abandoné la salita del Greenwich Village jurando no ver nada jamás de un farsante tan comprobado. Volví pronto, encandilado a ver fragmentos de *Sleep* (ocho horas de captación del sueño de un individuo, magníficamente dotado para tal vocación).” (80).

Retomemos la cita: cuando Monsiváis caracteriza a Irma Serrano como un “escándalo social”, establece un horizonte común con sus lectores al retomar la representación que vive en el imaginario colectivo: “llevamos años de oír de ella: que si anduvo con Tan Importante Personalidad, que si algo terrible sucedió, que si sus películas fueron enlatadas, que si utiliza siempre elementos autobiográficos en sus obras” (55). Estas distintas referencias fueron construyendo esa imagen escandalosa en los titulares de notas de chismes; sin embargo, el escándalo constituye, si se quiere, el punto de arranque de la crónica pero no el punto de llegada. El cronista no se escandaliza ni reproduce escándalos; por el contrario, complejiza dicha representación al hacer estallar el ícono. Este mecanismo que privilegia la polisemia del tratamiento literario opera, en cierta medida, de manera contraria a la retórica publicitaria basada en el principio de la repetición para obtener una personalidad diferencial reconocible en su unicidad. En relación con ello, destacamos la gran cantidad de fotografías del show de Irma Serrano, tomadas por el artista plástico Aníbal Angulo, quien en aquel entonces empezaba su carrera como fotógrafo, que acompañan la primera parte de la crónica. Sobre un fondo rosa chillón, se combinan fotos y texto: en la doble central inicial, las fotografías, acomodadas en forma de arco, contienen el título de la crónica; mientras que, en la segunda doble central, el texto ocupa el arco y las fotografías integran el fondo. Esta alternancia de lugares, que se repite a lo largo de la crónica, evidencia el fecundo diálogo que establecen los elementos visuales y los textuales. Las imágenes apuestan por el registro erótico, al tiempo que, evidencian la riqueza constantemente exhibida por Irma Serrano con fotografías del interior de la mansión donde vive. El fotógrafo recrea así las características más sobresalientes del personaje como la exhibición de su cuerpo y la riqueza material recuperando la imagen pública de la Tigresa. Además de las escenas referidas, se publican fotografías de estudio donde Irma Serrano posa, con su característico lunar, sobre la cabeza de un leopardo. Es esta imagen, repetida como marca de agua en las distintas páginas, la que representa a la *vedette* como un ícono y con la que Monsiváis establece una relación que supone, por momentos, afirmaciones y, por otros, desacuerdos, proximidad y distancia, reiteraciones y contradicciones.

Irma Serrano santifica la imagen de la prostituta. *Naná* ya no es una víctima como tradicionalmente se la ha catalogado (un buen ejemplo resulta la obra de Zola) ni

tampoco una de “las miles de prisioneras de esos ghettos, los burdeles” (Monsiváis 1973: 60). Naná-Tigresa es una diosa. Esta idea, esbozada en la primera parte, constituye el núcleo de la segunda entrega. En el apartado “¿Cuál teatro? Esto es un burdel” –Monsiváis elige como subtítulo uno de los parlamentos de la novela de Zola–, se cristaliza dicha idea. Sostiene que se trata de una obra “que no intenta ser drama naturalista, sino reseña de un triunfo absoluto atemperado por la expiación” (103). Y más adelante:

... la creación de su personalidad (...), le permite a la Tigresa introducir el *nuevo producto*, no la virago de María Félix, no la mujer que atrae por su ambigüedad y su porte masculino, no la negación sino el desbordamiento violento de la feminidad, la hembra apetitosa que es el varón de conquista, *la prostituta que es cacique* ... (104, las cursivas son nuestras).

Naná-Tigresa manda, dirige, ordena y controla. Esa es la idea que nos devuelve la crónica y que se afianza, por ejemplo, en la expresión “actriz y empresaria” utilizada a manera de epíteto. Ese uso de una expresión indisociable (como si la actriz y la empresaria no pudiesen separarse) es el que connota la idea de una persona que en todo momento detenta el poder. Así, la “fidelidad al personaje” (1973: 104) se debe a la “sabiduría financiera” (1973: 104) que posee Irma Serrano. Referir al personaje nos lleva a otra de las cuestiones que nos interesa recuperar en este análisis: su carácter popular o, para ser más precisos, la construcción de una representación de una mujer vulgar. Hay una escena del show, que se singulariza debido a que es uno de los pocos momentos sino el único en que Irma Serrano habla:

... se abre el telón luego de una fugaz “danza apache” un escenario literalmente increíble con cinco coristas (o coreutas) en actitudes de friso egipcio y una enorme y horrenda concha dorada y una actriz frágil interpretando a un fauno con caracola y una actriz disfrazada (digamos) de Juno y el coro dice: “Queremos el amor, amor, amor”. Y Júpiter le previene sobre la degradación y el vicio en que se abismarán y el coro insiste:

Queremos, te exigimos/ nos traigas a la hembra/ a la hembra que dé amor/ que apague nuestras ansias/ con su carne de delicia/ y apague nuestros fuegos de caricias/ con sus besos de calor

Júpiter emite una carcajada y concede:

¡Venus! ¡Venus! La gula de los necios te reclama/ ¡Ven! Embriágalos, te ordeno

Y la concha va girando lentamente y el coro grita: ¡VENUS! ¡VENUS!  
¡VENUS! Y la concha se abre y aparece, fanfarrias, con peluca rubia, fanfarrias, la mismísima Naná, Tigresa, Irma Serrano que canta:



“Soy la Venus de fuego, soy mujer/ Soy carne idolatrada/ doy placer./ Ustedes me llamaron/ no me teman/ doy besos y placeres que los queman/ y encienden de pasión./ Soy la Venus de fuego, soy mujer/ Soy carne idolatrada, doy placer/ placeres que se pierden en la mente/ el cuerpo siempre sabe lo que siente/ de insospechado amor/ no tengo corazón/ más doy pasión/ deleites y placeres/ placeres y pasión/ Si soy mujer de fuego/ no tengo corazón (1973: 102)

Como diosa, Irma Serrano resulta particular. El tratamiento de la mujer como objeto (“soy carne idolatrada”) así como la animalización (“la yegua Naná” 104) se observa a simple vista aunque eso ya aparece en la novela de Zola. En ese aspecto, la versión resulta fiel al original aunque sabemos, por lo que hemos planteado, que se trata de una adaptación libre. Sin refinamiento y con expresiones más bien campechanas, Irma Serrano deviene obscena, irreverente, desafiante. Esos parlamentos burdos, ordinarios y, por momentos, groseros, se potencian con la escenografía: la “enorme y horrenda concha dorada” en la que aparece Naná. Esta escena, calificada como “camp mexicano para las masas” (1973: 102), con su culto a la forma, esa sensibilidad del exceso, encuentra su expresión no sólo en la puesta en escena sino en el personaje mismo, quien hacia el final declara: “en oro te juro que voy a convertir mi cuerpo y mi vida” (106). A la vez, Monsiváis refiere al público, para quien, asistir al show *camp* “no le resulta tanto un desplante cultural como un viaje hacia las raíces” (103). La vulgaridad del personaje es lo que le permitiría la llegada al pueblo.

La protagonista de *Entre apariciones de la Venus de fuego* Irma-Naná-Tigresa-Serrano, si vamos más allá del personaje como propone el cronista aunque el propio relato permanentemente ponga en jaque dicha posibilidad, no sólo tiene una “célebre residencia” (106) en el Pedregal de San Ángel sino que

ha comprado otra casa en San Ángel (‘la más bonita de México’) en veintidós millones y medio de pesos, donde ella Irma Cielo Serrano, chiapaneca, hija del poeta Santiago R. Serrano, cantante de rancho, actriz y empresaria, también la colmará, como ahora en su Guarida con sus tres tigrillos y sus cinco gatos (...) y sus estancias alfombradas y su bar y sus blackamoors y su decoración que es y quiere ser art-nouveau ... (106)

Considerando que esta riqueza material manifiesta su pertenencia a una clase social con alto poder adquisitivo y, al mismo tiempo, que públicamente resulta una mujer “vulgarzota”, para decirlo con sus palabras, planteamos que este personaje se vuelve una figura paradigmática de los célebres plebeyos ya que su ingreso a la cultura

de masas, esto es, la construcción de “la Tigresa” como personaje público, la difusión de esta figura en el imaginario colectivo gracias a los medios masivos, la vulgariza: el espectáculo la vulgariza respecto de su clase y, al mismo tiempo, la vuelve célebre, exitosa. Monsiváis, en su escritura, enfatiza (tal vez guiado o, al menos así se construye discursivamente, por una cierta fascinación) la simbiosis entre la persona de carne y hueso y el personaje que Irma Serrano construye de sí. Otro ejemplo a los ya brindados en este análisis es que el cronista advierte que la casa de Irma Serrano “pregona en su entrada a ‘La Guarida de la Tigresa’” (106). Para cerrar, retomamos la idea de que se trata de un “ídolo de tiempo completo” (102) que, a diferencia de los ídolos femeninos anteriores como María Félix y Mae West, da un paso más en el camino de la sofisticación: al afirmarse popular se multiplica notablemente en la cultura.

### **Crónica y travestismo: retrato de una diva**

La *vamp*, salida de las mitologías nórdicas, y la gran prostituta, salida de las mitologías mediterráneas, a veces se diferencian, a veces se confunden en el seno del gran arquetipo de la mujer fatal.

Edgar Morin, *Las estrellas del cine*

En *Entre apariciones de la Venus de fuego*, Monsiváis establece un vínculo entre Mae West e Irma Serrano como figuras que han desafiado (una, en la década del treinta y la otra, en los años setenta) los límites morales de la sexualidad. Esta observación nos remite a una crónica de Carlos Monsiváis, publicada un año antes, que por no haber sido antologada ha caído en el olvido: *Mae West, antología y homenaje* aparece en octubre de 1972 también en *él. La revista joven*. Introducirnos en ella permite continuar la reflexión sobre la representación de los célebres plebeyos como retos a las convenciones sociales y culturales. El homenaje que el escritor le rinde a la actriz presenta particularidades: no resulta sencillo precisar a ciencia cierta si existe un hecho puntual que opere como motor de esta crónica celebratoria; sí sabemos que no se encuentra motivada por la muerte de la actriz, ni por una fecha conmemorativa, ni por el estreno de una película. Señalamos entonces que pareciera tratarse de un homenaje realizado por gusto. A su vez, resulta singular la forma que éste adquiere ya que Monsiváis le regala al lector una antología de frases célebres que la actriz ha pronunciado en diversos ámbitos y situaciones.

Mary Jane West (Brooklyn, 1893- Los Ángeles, 1980), conocida como Mae West, fue una actriz estadounidense que comenzó su carrera en el teatro como artista de vodevil, género derivado del teatro de variedades caracterizado por una trama ligera que da lugar a escenas cómicas.<sup>144</sup> Acusada de obscenidad, la actriz es encarcelada por *Sex*, obra dirigida, guionada y protagonizada por ella misma. El segundo musical, dedicado a la homosexualidad, corre una suerte similar ya que se prohíbe porque su contenido fue considerado una ofensa para la moral de la época. En 1997, el dramaturgo y director de cine español Juan Cavestany publicó una nota a raíz de la publicación de la biografía *Becoming Mae West* de Emily Wortis Leider, titulada “Una nueva biografía de Mae West retrata a la actriz como una refinada empresaria del sexo”, donde la presenta de la siguiente manera:

... la actriz nacida en Brooklyn edificó su pequeño imperio sobre una explotación muy bien medida del escándalo y la polémica. Escribe Leider que a Mae West no le interesaba el arte ni era una mujer de letras, sino "una suprema exhibicionista empeñada en expandir su territorio a placer, y ganar dinero con ello". El mito se desató en 1926, cuando West escribió, produjo y dirigió el musical de Broadway *Sex* (Sexo), por el que fue a la cárcel durante diez días... (1997: s/n).

Este retrato visibiliza la particularidad del personaje: al igual que la *vedette* Irma Serrano, Mae West se encontraba asociada al escándalo o, para ser más precisos, comercializaba con el escándalo. Son las referencias explícitas al sexo o a una sexualidad escandalizadora las que lograron volverla una mujer llamativa, una mujer irreverente para la sociedad norteamericana de las primeras décadas del siglo XX. Se la identificaba como una estrella polémica no sólo por lo que hemos enunciado sino además por sus irónicas e incisivas declaraciones públicas (en la crónica, Monsiváis recopilan muchas de ellas). Famosa por su desvergüenza, ingresó como actriz en Hollywood en la década del treinta. Allí, adquirió renombre internacional aunque no filmó gran cantidad de películas. La crítica ha adjudicado el éxito a sus curvas prominentes –que inspiran el dibujo animado Betty Boop (Cavestany 1997)– y su baile sensual lleno de picardía. Ello sin olvidar el interés que despertaron las censuras. Mae West se vuelve así uno de los personajes más populares de Hollywood bajo el papel de

144 Patrice Pavis (1998 [1996]) historiza el término: “originariamente, en el siglo XV y hasta principios del XVIII, el vodevil (o *vaux de vire*) es un espectáculo de canciones, acrobacias y monólogos. Fuzelier, Lesage y Dorneval componen espectáculos para el teatro de la Feria, que incluye música y danza. La ópera cómica surge cuando la parte musical se desarrolla considerablemente. En el siglo XIX, con Scribe (entre 1815 y 1850), luego Labiche y Feydeau, el vodevil se transforma en una comedia de intriga, una comedia ligera, sin pretensiones intelectuales...” (510).

*vamp* (vampiresa). Estudios teóricos sobre cine explicitan que *vamp* es un “termino derivado de ‘vampiresa’, utilizado sobre todo en los tiempos del cine mudo, que se empleaba para describir a una *femme fatale*, una hermosa y seductora mujer que es la perdición de los hombres” (Konigsbergs 566). Desde su primera película *Noche tras noche* (1932), Mae West materializa una representación irónica de la *vamp* empleando su sexualidad como parte del repertorio cómico. A los ojos de Carlos Monsiváis es

... la hembra acosable, la mujer hecha cadencia y voluptuosidad, el caminar ondulante, la voz que prometía rendición si obtenía asedio (...). Pero también Mae West era el vuelo feroz, chispeante, virulento de la imagen de la mujer conquistada. En el momento de la persecución, se convertía en el cazador; en el instante de la captura, se volvía inaccesible. Suma de contradicciones y paradojas (1972: 20).

Monsiváis recupera esa experiencia contestataria de la década del treinta, momento en que se forja el personaje: Mae West es una invención consciente y sostenida a lo largo de una vida de una “personalidad heterodoxa” (1972: 20). Con esta denominación capta el corazón de la construcción: si algo identifica a Mae West es su conducta “anormal”, su disidencia sexual y el sorprendente sentido del humor: “Entre dos males, siempre elijo aquel que no he probado antes” (1972: 20), cita a la actriz haciendo gala de un provocador cinismo. El narrador la vincula a Oscar Wilde de quien entiende que aprendió a asumir la “mala conducta”. Esta reflexión permite retomar la lectura que Sylvia Molloy realiza de la “pose” decadente del escritor: “manejada por el *poseur* mismo, la exageración es estrategia de provocación para no pasar desatendido, para obligar a mirar al otro...” (2012: 44). De acuerdo con esta perspectiva, la exhibición no es sólo mostrar, es lograr que lo que se muestra se vuelva visible. Esta vinculación de nombres generada por el cronista se vuelve interesante porque permite ligar estrategias similares: Mae West también posa y, como veremos más adelante, su pose se convierte en un gesto político.

“Su gloria y su sobrevivencia artística, son el resultado de su franqueza *prefabricada*, de su forja (sabia, valiente y deliberada) de un personaje” (1972: 20, las cursivas son nuestras). El término prefabricado con el que califica a la actriz se convierte en una de las claves de la crónica: Mae West es un producto o, en todo caso, el producto es su “femenidad” (1972: 20) elaborada, confeccionada, a conciencia y a medida de lo que se buscaba obtener. Este aspecto comercial de los fenómenos culturales se encuentra íntimamente relacionado con el carácter promocional de los

mismos. El fenómeno publicitario se vuelve una marca de época en la escritura de Monsiváis ya que es mencionado en reiteradas oportunidades en sus colaboraciones para el mensuario *él. La revista joven*. Leídas en conjunto, las crónicas ponen de relieve el impacto que la consolidación de la sociedad de consumo provoca sobre la cultura.

Pero volvamos al caso de Mae West:

El fenómeno Mae West sigue con nosotros. Cínica, sensual, desenfadada, inteligente, abiertamente pecaminosa, aguda, detrás de su vida arbitraria, dentro y fuera de la pantalla (como se decía antes) se manifestaba una gran inteligencia promocional, un agudo manejo de la idea de venta y consumo de la personalidad. (1972: 110).

Varias expresiones de esta síntesis, brindada por el cronista, nos inducen a concebir a Mae West como una mercancía de alta rentabilidad económica. Definida en términos de fenómeno presenta reminiscencias de los *freak shows* (espectáculos de fenómenos), en los que personas con deformidades o rarezas físicas eran exhibidas en las plazas públicas o teatros ambulantes de Inglaterra en el siglo XVII. Aunque, en este caso, existe una diferencia radical: Mae West no constituye una persona sometida por otra sino un sujeto con plena autonomía y que gracias a su “inteligencia promocional” decide exhibirse como una mujer liberada, modelo subversivo para una sociedad puritana como la estadounidense de principios del siglo XX. Retomando el planteo de la pose, teorizado por Sylvia Molloy, podríamos decir que Mae West decide “dar a ver” una singularidad. Como aclara la última oración, ese dar a ver supone la venta del producto.

El personaje de Mae West como vampiresa se forja como tal no sólo en el cine sino también a partir de sus declaraciones públicas. El cuidado que evidencian dichas expresiones manifiesta también su conciencia de que para existir, en las sociedades modernas, se debe figurar en las noticias. La original estrategia de Carlos Monsiváis radica en retratarla a partir de una antología de frases concebida como un fetiche. Así como, muchas veces, los semanarios ofrecen fotografías o pósters coleccionables del ídolo, este cronista aggiornato en los ritos devocionales propios del sistema capitalista le obsequia a sus lectores veintidós declaraciones, diálogos, comentarios, parlamentos y escenas, protagonizadas por la inigualable Mae West. Por supuesto, se trata de frases con firma, con el sello Mae West. Seleccionamos algunas:

1) Al terminar una sus representaciones, se le informaba que diez hombres la esperaban para llevarla a casa. Contesta:

*MW*: Estoy cansada, manden a uno de ellos de regreso.

5) Al abrazarla el Príncipe Potemkin le dice: "Soy vuestro para lo que ordenéis". Catalina replica:

*MW*: Te ordeno que ataques.

6) Al llegar a Hollywood, Mae West declaró en relación a la censura: "Es duro ser gracioso cuando se tiene que ser decente".

17) *MW*: "A todos los amantes descartados debe dárseles una segunda oportunidad, pero con otra gente / El hombre que a mí no me gusta, no existe / No son hombres en mi vida lo que cuenta, es la vida en mis hombres / Los caballeros las prefieren rubias, ¿pero quién dice que las rubias los prefieren caballeros? / No soy una mujer modelo. Una modelo es sólo la imitación de la realidad. (1972: 107-110)

Las citas contienen el humor, la provocación, el sarcasmo y la ironía de las respuestas rápidas e ingeniosas, enunciadas con determinación. Lo que se recorta del discurso son aquellas expresiones pensadas para no pasar desapercibida. Mae West impone presencia y su voz queda resonando después de la enumeración continua de las veintidós frases sin intervención, glosa o comentario del narrador. Estos materiales que por su carácter controvertido revisten interés para el periodismo, incorporados al relato, se despojan de su valor testimonial y contribuyen a la verosimilitud de esa personalidad heterodoxa.

Ella encarna una sátira del modelo femenino tradicional, de una mujer dócil, sumisa y complaciente. Mae West "... es la hembra frondosa y opulenta que esconde a un Don Juan implacable y metalizado; es la exageración de las características femeninas, que se torna la acentuación del afán masculino de dominio" (1972: 20). La Mae West de Carlos Monsiváis asume el mando y somete al hombre. De esta manera, su personaje se convierte en un desafío a las convenciones sociales, al machismo y sus lugares comunes, porque logra invertir los roles establecidos donde el hombre es asociado a la posición de mando y la mujer a quien obedece. Esta actriz, símbolo de la disidencia sexual (reivindicada por movimientos de travestis como advierte la crónica), "...es el activismo que predica el motín, la subversión instalada en el centro de la seducción convencional. El suyo no es un poder estrictamente erótico, su fuerza descansa en su enorme, inagotable capacidad de reto social" (Monsiváis 1972: 106).<sup>145</sup>

---

145 Gertrud Koch señala la importancia de Mae West en las reivindicaciones sociales por la integración igualitaria: "... no hace falta destacar que Mae West se ha convertido en el mascarón de proa del liberalismo sexual. El hecho de que, en *Belle of the nineties*, haya empeñado su imagen de estrella para señalar implícitamente la representación de los negros en el cine de Hollywood, resulta asombroso en un

Retomemos el punto de contacto entre Mae West e Irma Serrano: la *vedette* mexicana se vuelve show *camp* para las multitudes –afirmamos en el análisis anterior– y la actriz norteamericana deviene, al decir del narrador, la “suma vampiresa del *high camp*” (1972: 20). En 1966, Carlos Monsiváis escribe un ensayo sobre el *camp*, “10 de mayo. Día de las madres. El hastío es pavo real que se aburre de luz en la tarde”, (compilado en *Días de guardar*), donde explicita su posición: acuerda con Susan Sontag en que se trata de una sensibilidad en la que prima la forma sobre el contenido; aunque difiere en una cuestión capital: Monsiváis no cree que carezca de compromiso ya que “acudir a la sensibilidad Camp en países donde la ideología oficial rechaza a la frivolidad en nombre de la solemnidad y rechaza a la seriedad en nombre del equilibrio, equivale a sustentar una polémica en torno a la inocencia” (1991 [1970] 172). El desacuerdo, como puede observarse, se manifiesta para el escritor en el sentido que el *camp* adquiere particularmente en México, es decir, que dicha reflexión nos sirve para saber de qué modo Monsiváis piensa a Irma Serrano pero no serviría para el caso de la actriz estadounidense. De todas maneras, su concepción sobre el uso consciente del *camp* como gesto político resulta pertinente también para pensar a Mae West al menos si la concebimos como “una personalidad heterodoxa” y no meramente como una actriz hollywoodense. Esta sensibilidad *camp* puede pensarse como una “sobreabundancia de escenografía” (Monsiváis 1991 [1970] 178), de poses, máscaras y gestos. Referimos anteriormente a la apuesta performática, el exhibicionismo y la exuberancia del show de la tigresa que se vuelve “un registro de la realidad cultural” (1973: 102) mexicana de los años setenta. Detengámonos en la capacidad de la actriz Mae West de planear conscientemente (y por tanto irónicamente) al personaje Mae West:

... fue urgida como mito por su capacidad (...) de inventar, sobreenfatizándolos, los rasgos declaradamente femeninos, volviéndolos tan evidentes –la voz sensual que emite frases provocativas, el andar cadencioso, la mirada como invitación– que pudo, como mujer, proporcionarnos un retrato definitivo, cruel y vindicativo y algo caricaturesco, de la imagen occidental de la Real Hembra (Monsiváis 1973: 103).

Con esta descripción, no quedan dudas de la organización, planificación y diseño del personaje, esto es, de la puesta en escena de los gestos y las poses típicamente femeninos. “... estableció, promovió, definió, pulió y sacralizó su mito. No quiso dejar

---

año en el que, justamente, el llamado Código Hays había precisado taxativamente que los negros debían asumir una posición neutral con respecto a los blancos” (1991: 232).

nada al azar. No fue sincera, pero fue, sigue siendo admirable. Lo camp en su caso no es conciencia exagerada de la forma, sino exageración de la forma para mejor venta del fenómeno” (1972: 110-111). En este sentido, Mae West (y posteriormente Irma Serrano) exageran el gesto en pos de un beneficio. Advertir este procedimiento le permite al cronista definirla como la “suma vampiresa del *high camp*”, una vampiresa que sobreactuada deviene *camp* (concebido en un sentido positivo). *Mae West: antología y homenaje* nos ofrece una célebre plebeya norteamericana: la diva más “deseada de la historia del travestismo” (Monsiváis 1972: 20); la “mujer fatal, rodeada de prófugos del gimnasio” (1972: 20); el objeto sexual que domina; una estrella hollywoodense convertida en símbolo de la liberación sexual, el reto social en el seno de la industrialización de los estereotipos sociales.

### ***Excursus. Una postal atesorada del cronista: la vedette de tiempos preelectrónicos***

A la fotografía masificada, las mujeres llegan como objeto de devoción o consumo. Serán las madres abnegadas, las novias prístinas, las divas reverenciadas, las mujeres anónimas cuya desnudez trastorna, las *vedettes* de belleza enloquecedora y simpatía que electriza. (No hay en las tarjetas postales o en las fotos grandes mujeres del pueblo; una vendedora humilde no conmueve o electriza).

Carlos Monsiváis, “Te brindas voluptuosa e imprudente”<sup>146</sup>

A continuación nos permitimos realizar un *excursus* y analizar la crónica *El capitán y la gatita*, que Carlos Monsiváis publica en 1986 en la revista *Diva. La realidad y el deseo*, aunque no responde al *corpus* de nuestra tesis. La incluimos por dos razones: porque complementa la lectura sobre la relación entre crónica y *vedette* y también porque prueba la permanencia de la inflexión de Monsiváis. El epígrafe nos permite enfocarnos en un aspecto particular del tema general abordado en este capítulo como es la masificación de la imagen de las *vedettes* a principios del siglo XX. Carlos Monsiváis releva lo que podríamos concebir como uno de los primeros métodos archivísticos de las estrellas del espectáculo: la tarjeta postal. Este producto de la incipiente industria cultural cuenta entre sus protagonistas predilectas a las *vedettes* del

---

146 Aclaremos debido a que el título puede prestarse a confusiones (el mismo título es empleado en una crónica publicada en la revista *Su otro yo*, dedicada al erotismo en la poesía, y también aparece cuando antologa la crónica sobre Celia Montalván en *Escenas de pudor y liviandad*): en esta ocasión, la cita corresponde a un breve texto que Monsiváis escribe para el libro colectivo *La tarjeta postal* (México: Artes de México, 1999).



teatro frívolo también llamado género chico. Símbolo de una belleza enardecida (provocadora e impúdica según se juzga en las primeras décadas del siglo XX) que constituye una de las maneras en que las mujeres acceden a la representación en serie. Resaltamos esta perspectiva centrada en el vínculo entre la *vedette* y la tecnología de la reproducción (o entre cultura y medios masivos) porque visibiliza un abordaje particular que, sin desmerecer el punto de vista teatral como otro de los enfoques posibles para esta temática, opta por concebir a la *vedette* como un fenómeno industrial y mercantil. De esta manera, Carlos Monsiváis vuelve a posar su mirada en el “gusto colectivo” – como planteamos al comienzo del capítulo– antes que en una especificidad disciplinar como puede ser la crítica teatral. En *El capitán y la gatita* (1986), la protagonista María Conesa deviene justamente la *vedette* de la tarjeta postal, la *vedette* de “tiempos preelectrónicos” –diremos apelando a la caracterización brindada por el propio cronista.<sup>147</sup>

La actriz española María Conesa (Valencia, 1892-Ciudad de México, 1978), apodada “la gatita blanca”, desarrolla su carrera artística en México como cantante de cuplés en el teatro frívolo. A principios del siglo XX, viaja junto a su hermana (asesinada pocos años después) a Estados Unidos, México y Cuba con una compañía de teatro infantil. Después de la gira, vuelve a tomar cursos en Europa hasta que, en 1906, se instala definitivamente en México. En ese momento, logra un éxito rotundo con la obra *La gatita blanca* de donde proviene su apodo. Por aquellos años, María Conesa se convierte en una de las tiples cómicas más famosas del país. El término tiple utilizado en el ámbito teatral a principios del siglo XX –y recuperado por Carlos Monsiváis– designa a la cantante o actriz de mayor importancia en el teatro de revista. El éxito de María Conesa logra revivir un género que se encontraba en decadencia. Aunque su espectáculo despierte polémicas, el cuplé se convierte gracias a ella en una diversión sumamente popular. Pepa Anastasio, investigadora de los orígenes españoles del género, sostiene que:

la canción de consumo, en el contexto de la industrialización de los espectáculos de masas, dio la primera oportunidad a las mujeres para presentar, llevar a cabo una “performance” en cierto grado consciente (...) las mujeres del cuplé hablan, actúan, bailan y cantan desde un personaje creado para un público al que interpelan con su actuación en

---

147 Esta crónica se presenta a modo de adelanto del libro *María Conesa* (México: Océano, 1987) del dramaturgo Enrique Alonso que saldrá a la venta el año próximo. La revista reproduce el prólogo que Carlos Monsiváis escribe a la biografía de la actriz.

los escenarios, en sus grabaciones y también en el contexto del naciente “star system”, desde las tarjetas postales con las que las cupletistas promocionaban su carrera (2009 s/n).

La apuesta de este género musical de carácter performativo radica en la habilidad de la cupletista para jugar con el doble sentido de las letras y no en la calidad artística de su voz. Ello lo ejemplifica, en el caso de María Conesa, el siguiente fragmento: “... los inconvenientes de la voz los redime la *picardía*, que viene a ser la relación desde el escenario con el hambre sexual que campea en las butacas. Al instante ella lo comprende: en un medio reprimido, las alusiones divertidas al sexo son escenificaciones convincentes del orgasmo colectivo”, (1986: 18, las cursivas son del original). Desde el personaje de mujer coqueta y seductora, María Conesa sobrevive a las críticas y logra revivir un espectáculo popular que funcionará como canalizador social: “en una sociedad delimitada por el confesionario y el qué dirán, por la hipocresía extrema y la creencia en la virginidad psicológica de las Señoras Decentes, la Conesa y las pequeñas *vedettes*, son salidas catárticas” (Monsiváis 1986: 78). Ella desarrolla un nuevo género teatral “la Revista Política Mexicana” (79), basado en la combinación de referencias sexuales y chismes de actualidad política abordados desde el humor del doble sentido: “es la inocencia revestida de la puerilidad y apuntalada por la malicia” (79). Su arte es el arte de la insinuación, la sugerencia y la evocación.

Si leemos *El capitán y la gatita* a la luz de *Entre apariciones de la Venus de fuego*, debemos señalar que el escándalo vuelve a constituirse en el disparador del relato. Ya el título apela al chisme, al dato de color, que existe alrededor de la figura de María Conesa. La leyenda popular –recuperada en la literatura, por ejemplo, en *Los años con Laura Díaz* (1999) de Carlos Fuentes– cuenta que tuvo una relación sentimental con el político y militar Álvaro Obregón.<sup>148</sup> La diferencia más sobresaliente en relación con Irma Serrano es que esta *vedette* del género chico –para utilizar la denominación del propio cronista– representa un personaje histórico. Si bien vive hasta los años setenta, su carrera como *vedette* remite a la primera década del siglo XX. Por ello, se dice que María Conesa sigue reinando en “la panorámica de la nostalgia” (Monsiváis 1986: 16).

---

148 El mito respecto a dicha relación amorosa aparece en “María Conesa, una actriz inolvidable” (1999) de la pintora y escritora mexicana Martha Traba: “... una [mujer] a quien se vinculó sentimentalmente con Álvaro Obregón y que quizá lo haya influido en algunas de sus decisiones políticas. Me refiero a María Conesa. El buen general, según cuentan, se iba al Teatro Colón a verla actuar en la obra *La huerta de don Adolfo*, donde con ácido humor político se hacía burla del gabinete del entonces presidente Adolfo de la Huerta” (20).

De esta manera, señalamos que ambas *vedettes* se distinguen, en principio, por ser productos de distintos climas de época al tiempo que se identifican por la comercialización de la provocación. Empecemos por esclarecer la diferencia:

Dichosas o melancólicas épocas anteriores al *videotape*, el acetato y al compact-disc. Las divas y las vedettes bailaban y se entregaban a su público, y le cedían su fama eterna o su eclipse duradero a las disposiciones memoriosas: *¡Era maravillosa! ¡Ni valía la pena!* Y a falta de pruebas más contundentes, se le concedía a las legiones de agradecidos o de olvidadizos la tarea de armar mitos o sepultar nombres en las colecciones amarillentas de programas de mano. (Monsiváis 1986: 16, las cursivas son del original)

Presentamos a María Conesa como una estrella de “tiempos preelectrónicos” para referir al momento descrito en esta cita, momento anterior a la aparición de la mayoría de los registros técnicos visuales y musicales que actualmente conocemos (*videotape*, acetato y *compact-disc* enumera el narrador). Épocas donde el registro de los espectáculos dependía principalmente de la memoria del espectador o, para ser precisos, deberíamos afirmar que María Conesa pasa a la historia gracias al archivo que proveen las tarjetas postales. En aquel contexto cultural, el registro subjetivo con el técnico se complementan ya que todavía no se había producido la hegemonía que este último obtendrá conforme avance el siglo y con él el desarrollo tecnológico. El subtítulo elegido para la versión de la crónica publicada a manera de prólogo (“retrato antiguo para voyeur del pasado” 1987: 7) sitúa rápidamente el relato en un pasado lejano. El cronista recoge una reflexión de Agustín Lara que permite dimensionar la fama que la *vedette* llegó a tener: “en su primer día en la Ciudad de México, todo soldado revolucionario cumplía dos anhelos largamente acariciados: uno, ir por las mañanas a postrarse ante María Guadalupe, en el Tepeyac, y otro, ir por las noches al teatro a conocer a María Conesa” (Monsiváis 1986: 79). La actriz se consolida prácticamente como un atractivo turístico.

María Conesa despierta entonces la pregunta por el fenómeno del estrellato anterior a la creación del *star-system* y esta conlleva, entre otras cuestiones, la conciencia del lugar central que tuvo en aquella época la memoria individual. Este frágil y fugaz testimonio personal que conforman los recuerdos encuentra un primer respaldo en la tarjeta postal que forja un acervo de la memoria colectiva. La promoción de las estrellas, en las primeras décadas del siglo XX, se realizaba por medio de los programas de mano o las tarjetas postales, que devenían la imagen perdurable del ídolo. Para la

publicación en el mensuario, Monsiváis elige ilustrar el escrito con una famosa postal de María Conesa, esa postal que el cronista contempla para escribir y cuya mención clausura el relato:

Unos días antes de morir, en 1978, María actuó en *La Verbena de la Paloma*, la obra con la que se presentó en México en 1901. Yo la recuerdo en los últimos años con la voz temblorosa, el semblante ajado, la sonrisa luminosa, la actitud de quien espera el amor disfrazado de mera admiración. Y contemplo la maravillosa postal de 1921. Allí, María, la estrella de *Las Diosas Modernas*, ceñida por una corona de uvas y sosteniendo un ramo en la mano es el ensueño báquico, la alegría dionisiaca, la promesa de dicha pagana en ámbitos regidos por la intolerancia, la felicidad de la mirada sin otro destinatario que el dueño de la postal, la boca abierta, anhelante. (Monsiváis 1986: 80)<sup>149</sup>

La tensión entre el recuerdo, producto de las vivencias personales, y la imagen fotográfica que permanece inmutable, conservando a la *vedette* del paso del tiempo, abre y cierra *El capitán y la gatita*. Se trata del vaivén entre el presente y el pasado, el ambiente cultural del ayer y el del hoy, el deterioro irremediable de la vejez y el erotismo de la juventud, la *vedette* del teatro frívolo (María Conesa) y la *vedette* de la cultura de masas (Irma Serrano), una ciudad transitable y una megalópolis, la postal como evocación de un tiempo pretecnológico y la contemporaneidad como hegemonía de la técnica.

El punto en común entre Irma Serrano y María Conesa radica en que por tratarse de *vedettes* ambas se encuentran rodeadas de escándalos o, en todo caso, sus nombres se asocian a la inmoralidad. Por supuesto que este concepto varía en cada caso: escribir sobre María Conesa es escoger una “leyenda de las relaciones entre lucha armada y vida social, entre dotes artísticas y poder político” (Monsiváis 1986: 16) porque Conesa es la *vedette* de la época de la Revolución Mexicana. Irma Serrano, en cambio, es la *vedette* en la época de la sociedad del espectáculo, del reinado de la massmediatización. Ellas constituyen hitos en la historia cultural de la sexualidad. Por ello, son concebidas como “revelaciones sexuales”. El narrador observa una

asociación beneficiosa: la *vedette* y el escándalo. No son los *affaires* reales o supuestos de la Conesa el fundamento de su renombre, sino la impudicia escénica. Desparpajo en cada vuelta, salidas verbales para el

---

149 En *Escenas de pudor y liviandad*, donde se antologa la crónica, se incorpora la postal referida aunque se trata de un recorte de la original: se elige el primer plano del rostro de María Conesa priorizando la sensualidad de la cara y descartando el erotismo corporal del vestido escotado no menos provocativo que la mueca de la boca.

ansia de fornicaciones, miradas insinuantes al ojo de la multitud, desplantes... (1986: 18).

Su hallazgo radica en el tratamiento desvergonzado del sexo, la naturalización del mismo, las referencias pronunciadas con familiaridad sin la distancia que impone el tabú. Hemos aclarado ya en el análisis sobre Irma Serrano que, en su caso, la audacia radica en haberse exhibido desnuda y en protagonizar escenas lésbicas, hecho escandaloso para la sociedad mexicana de los setenta y, por ello, impensado en la primera década del siglo. El atrevimiento de una *vedette* en los años veinte pasaba por el lenguaje. Citamos un fragmento en el que el cronista ilustra la “procacidad” de María Conesa:

María canta “El abanico español”:

Tengo para el verano  
un abanico que mi chulo me compró,  
y este cuerpo serrano  
para lucirlo como manda el mismo Dios.  
Aire que es cosa buena,  
aire que me enajena.  
No te pongas sofocao que no hay de qué,  
Pasa, niño, que allá va lo que se ve.

¡Ay!, sopla. ¡Ay!, sopla.  
¡Ay!, va la chulapa de verdad.  
¡Jesús! Qué demonio de sopor.  
Esto es pa morir, ¡vaya calor!  
¡Ay!, sopla. ¡Ay!, sopla.  
¡Ay!, da que le dale que le das.  
No pues más con el sopor  
es pa morir. ¡Vaya calor! (1986: 78)

El fragmento ilustra que, a principios del siglo, resultaba osado y atrevido simplemente insinuar relaciones sexuales. El doble sentido de esta canción sobre el calor del verano y el calor sexual desafía la moral de la época y despierta críticas que recaen sobre su persona. Carlos Monsiváis reproduce un comentario del escritor mexicano Luis G. Urbina: “Me resisto un poco a llamar artista a esta ‘cantaora’ y ‘bailadora’ que no hace otra cosa que llevar al tablado actitudes y movimientos provocativos y sensuales” (Monsiváis 1986: 18). Esta crítica de la falta de habilidades artísticas de María Conesa nos recuerda el célebre comienzo de *Naná* de Emile Zola:

- He sabido que por ahí –murmuró tratando de no quedarse callado– que Naná posee una voz deliciosa.

- ¡Claro! –dijo el director burlesco–. ¡Parece una cotorra!  
 El joven se apresuró a agregar:  
 - Pero es una excelente actriz.  
 - ¡Un bulto! Nunca sabe qué hacer ni con los pies ni con las manos.  
 La Faloise enrojeció ligeramente y confundido, sin entender nada y sin saber qué decir, balbuceó:  
 - Por nada del mundo me hubiera perdido este estreno... Bien claro tenía que su teatro...  
 - Diga usted mi burdel –irrupió nuevamente Bordenave, con la tozudez del hombre convencido.  
 Por su parte Fauchery, quien muy tranquilo miraba a las mujeres que iban entrando, decidió ir en auxilio de su primo al verle vacilante, no sabiendo si debía reírse o disgustarse.  
 -Si eso le divierte, dale gusto a Bordenave, llamando su teatro como te pide... Y usted, amigo mío, no insista en hacerse el listo. Si su Naná no canta ni actúa, su estreno será un fracaso... (Zola 1992: 11).

La escena presenta dos cuestiones relevantes para nuestro análisis: Bordenave, el dueño del prostíbulo, que le exige insistentemente a Fauchery, quien ha ido a ver la obra y que refiere al lugar como un teatro, que debe llamarlo burdel; y, al mismo tiempo, presenta el desconcierto de los espectadores ante la jactancia del empresario de que Naná no baila ni canta pero será un éxito. Justamente lo que Naná tiene para ofrecer es la exhibición de su cuerpo, una novedad para la sociedad finisecular europea. Estos ejemplos, el de Naná y el de María Conesa, aunque con sus diferencias, ilustran la aparición de un nuevo tipo de espectáculo que encuentra principalmente resistencias morales. El carácter indecente de sus cuplés inicia la mala fama de la actriz –advierte el narrador– que posteriormente se incrementará cuando la vinculen con “la Banda del Automóvil Gris” (Monsiváis 1986: 80). A pesar de que nunca se pudo comprobar el vínculo con este grupo de delincuentes, su nombre quedó asociado y ello se explica (a los ojos del cronista) en que su fama radica en la imbricación con el escándalo.

*El capitán y la gatita* representa un momento de la vida cultural signado por la cercanía, un rasgo espacial que desde la perspectiva de la sociedad de masas (la que afirma tener el narrador) con sus procesos de mediatización cultural se dificulta comprender. La noción de cercanía se vuelve central para pensar sobre las teorías de las mediaciones culturales como modo de transformación de la experiencia de la vida cotidiana operado por la intervención de los medios de comunicación masiva (remitimos a las investigaciones de Jesús Martín-Barbero focalizadas en ello). Nos detenemos en dicha concepción (la cercanía) porque, aunque referida sin demasiado

detenimiento, ilumina la sacralización de María Conesa, que tiene lugar en “el ir y venir de caudillos y tropas” (1986: 79), expresa el narrador aludiendo al movimiento de los soldados al teatro para enfatizar así la proximidad entre la estrella y su público. Adorada por soldados, militares y capitanes, inmersos en la Revolución Mexicana, ella se convierte en “la santa de los tiempos del supremo relajo” (1986: 79). Esta célebre plebeya no es más que “la figura que esencializa la parte frívola del caos, el cuplé que sigue resonando en medio de los hechos trágicos” (1986: 79). Este teatro es el campo para la diversión de la política por ello perdura aún en tiempos de cambios.

### **Crónica de una desmitificación. La vida de Billie Holiday**

Un cisne que se había de su jaula escapado  
y, con sus pies palmados frotando el pavimento,  
por el áspero suelo su blanco plumaje arrastraba.  
Junto a un arroyo seco, entreabierto su pico,

en el polvo bañaba sus alas, y decía,  
el corazón henchido de su lago natal:  
“¿Cuándo vas a llover, agua y tú a tronar, truenos?”  
¡Yo veo a este infeliz, mito extraño y fatal

a veces hasta el cielo, como el hombre de Ovidio,  
al irónico cielo de saña azul, tender  
sobre el cuello convulso su ávida cabeza,  
como si dirigiese su cabeza a Dios!

Baudelaire, C. *El cisne*.<sup>150</sup>

Carlos Monsiváis no sólo fue aficionado al cine sino que además tuvo a su cargo el programa radial “El cine y la crítica” durante los años sesenta en Radio Universidad. Ello ha provocado innumerables escritos sobre el tema donde prima un vínculo de carácter crítico con la temática, que le permite a Marvin D’Lugo (2007), definirlo como un “historiador cultural” (260).<sup>151</sup> Sin olvidar ni desconocer esa formación, advertimos

---

150 Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 1995. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Traducción de Luis Martínez de Merlo.

151 Marvin D’Lugo (2007 [2002]) reconstruye la constante relación del escritor con el cine de la siguiente manera: “Participó en la fundación de la importante revista de crítica cinematográfica *Nuevo Cine* (1960-1961); luego, en su programa en la XEUN, radio universitaria de la UNAM, en su espacio “El cine y la crítica” (a partir de 1960), hizo una serie de intervenciones notables sobre temas cinematográficos. Entre 1972 y 1987 fue el director del influyente suplemento literario-cultural *La Cultura en México*, de la revista nacional *Siempre!*, en el cual sirvió otra vez de árbitro cultural. En esta época aparece una serie de escritos suyos sobre el cine; aquí, por ejemplo, da origen a sus perfiles sobre ‘personajes’ del cine mexicano de la Época de Oro: Mario Moreno, ‘Cantinflas’, Dolores del Río y María Félix (también apareció como actor o extra en unas películas)” (257-258).

que la crónica analizada en este apartado, *Lady sings in the blues* (1973), así como *Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn* (1973), que abordaremos en el apartado siguiente (ambas inéditas en formato libro) no constituyen textos de crítica cinematográfica o musical, donde el protagonista deviene objeto de estudio, sino que se focalizan en el vínculo entre la actriz o cantante y el mundo del espectáculo, los contrastes entre la imagen pública y la vida privada. En este sentido, Monsiváis aborda los personajes Billie Holiday y Marilyn Monroe, esto es, personalidades forjadas como tales a partir de su ingreso a la industria cultural. La imagen de “ángel caído” –término con el que el propio cronista concibe a la cantante en *Lady sings the blues*– ilustra esa expulsión del paraíso, el descenso –para decirlo con un término de connotaciones bíblicas– que estas diosas atraviesan hacia el final de sus vidas. Esa tensión entre lo sagrado y lo profano aparece también en la representación poética *El cisne* de Charles Baudelaire que recuperamos como epígrafe, donde este símbolo de la belleza aparece fuera de lugar. El cisne baudelaireano se arrastra en el pavimento y sus alas blancas se ensucian con el polvo. Al devolverle al lector la imagen de un cisne embarrado, este poema remite al proceso de profanación que referiremos a continuación.

Aunque parezca una paradoja, la cantante de jazz Billie Holiday (Maryland, 1915-Nueva York, 1959) y la actriz Marilyn Monroe (Los Ángeles, 1926-1962) resultan a los ojos del cronista estrellas con vidas trágicas. Las denominará “Grandes Víctimas” (Monsiváis 1973: 15) no para establecer una jerarquía en el catálogos de víctimas sino para referir a los estragos del éxito. Además de Billie Holiday y Marilyn Monroe, otros casos emblemáticos de los estragos que provoca el éxito en el campo artístico a mediados del siglo XX son Charlie Parker, Judy Gardand y Montgomery Clift. Billie Holiday representa, en el campo de la música, una de las voces más singulares del jazz y Marilyn, uno de los grandes mitos sexuales de Hollywood. La sacralización de sus nombres está precedida tanto en uno como en otro caso por infancias traumáticas. Se trata de niñas violadas y huérfanas que pasan la mayor parte de su juventud en orfanatos. Billie Holiday sufrirá además la estigmatización por ser una mujer negra en una sociedad como la estadounidense durante la primera mitad del siglo XX que pretendía ser una sociedad de hombres blancos. El éxito artístico es el que les permite progresar económicamente y, si se quiere, olvidar (aunque tal vez sea más preciso,



considerando las muertes, el verbo tapar) el pasado. La reina del jazz, drogadicta y alcohólica, muere a los 44 años y la diosa de Hollywood se suicida a los 37 años.

En *Lady sings in the blues*, publicada en enero de 1973 en la revista *él. La revista joven*, Monsiváis oficia de cronista y traductor. Esta crónica, cuyo título replica el que la cantante le había puesto a su autobiografía, constituye la introducción a la traducción del capítulo “Una primavera diferente” de dicho libro que el mensual ofrece a sus lectores. La crónica opera, en este sentido, como una presentación: “Así es y ni modo<sup>152</sup>: presentarle al lector de esta revista el primer capítulo de *Lady sings the blues* (...) se me impone como una tarea también confesional” (Monsiváis 1973: 15). Pareciera que la traducción es la que demanda esta crónica que en realidad funciona de manera autónoma al texto de Billie Holiday ya que no se trata de notas o aclaraciones del traductor sino de un perfil de la cantante. La afirmación del subjetivismo (“tarea confesional”), entendido como recurso de autenticidad de la crónica (Rotker 2005: 47), le permite a Carlos Monsiváis correrse del lugar del especialista que supone la figura del traductor para ubicarse en su campo predilecto: la crónica. El escritor deviene, particularmente en este caso, un divulgador quien además de traducir la palabra de la propia artista ofrece, para comenzar, la “discografía básica de Billie Holiday” (1973: 15).<sup>153</sup>

La tarea confesional deviene un derrotero personal de lecturas e interpretaciones. El relato oscila temporalmente entre 1960, momento en que Monsiváis leyó el libro por primera vez en la “edición popular” (1973: 16) que había llegado a México en aquel entonces, y 1972, tiempo de relectura y traducción que culmina con la crónica de 1973. Mientras que aquella primera lectura fue realizada por un

snob primitivo, lector fracasado de Ezra Pound, traductor (pésimo) de W. H. Auden, coleccionista de *La familia Burrón*, un ser capaz de asistir –no por desafío social sino en el “colmo de la sofisticación”– de jorongo y huarache a la ópera en Bellas Artes, capaz (y esa confesión es dolorosa) de sentirse “existencialista”. Sí, yo no me desprendía jamás de un suéter negro con cuello de tortuga y, gracias a que nadie me dijo que el jazz estaba pasado de moda, me dedicaba el día entero a mis clásicos (1973: 15)

---

152 “Ni modo” es una expresión coloquial utilizada en México para expresar resignación. Podría reemplazarse por “no queda otra opción” o “qué le vamos a hacer”.

153 Abajo del título, aparece un recuadro con un listado, que el cronista brinda al lector, de los ocho discos (*Lady Day*, *The Golden Years*, *Evening*, *Lover Man*, *The Essential*, *Billie Holiday*, *Lady Love* y *Lady in Satin*) que considera básicos de la discografía de Billie Holiday.

Este autoretrato de intelectual snob, realizado a partir de la distancia que permite el paso del tiempo (doce años lo separan de aquel primer momento), visibiliza la artificialidad de su comportamiento, de un sujeto que, más que a la vanguardia, estaba a la moda: se consideraba existencialista, lector de la generación perdida y asistía al Bellas Artes (sala de concierto dedicada a la música clásica). Este, además, era un mal lector de *Lady sings the blues*. Un lector que se acercó al libro por curiosidad, por la intriga que estas vidas singulares despiertan: “mi pretensión evidente era profundizar en los diversos significados de la tragedia de Parker y la Holiday” (1973: 15). Supuestamente mal lector entonces porque su snobismo lo llevaba a focalizarse en la figura de “grandes víctimas” y a concebir al “artista como suicida noble” (1973: 15). Se abocaba así a la lectura de “El perseguidor” (1959) de Julio Cortázar (sobre los últimos días de Charlie Parker) y a la autobiografía de Billie Holiday. La coloquialidad de la oración inicial (“Así es y ni modo”), la discografía básica y la autofiguración de snob que cree “tocar fondo (...) descender al abismo mediante el simple procedimiento de leer en voz alta El Perseguidor mientras oía los discos de Charlie Parker” (1973: 16) le imprimen a la crónica un tono informal. Continúa el interesante y elocuente autoretrato:

Como **Lady sings the blues** (publicado en 1956) no cubría obviamente la etapa final de la Holiday, yo llenaba ese hueco con algunos datos: su muerte en 1959, en un hospital de drogadictos, al cabo de una larga agonía y de una prolongada lucha contra la adicción o al cabo de un esperanzado impulso autodestructivo (1973: 16, las negritas son del original)

Allí, Monsiváis recupera una lectura de época marcada por la valorización de Billie Holiday realizada por la Generación Beat, la bohemia intelectual estadounidense de los años cincuenta entre los que se destacaban Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William Burroughs, que rescataban las principales figuras del jazz. El cronista se burla de que su primera lectura generó una notable fascinación por el “anecdotario conmovedor” (16) así como la interpretación de la obra como “un esquema de teología pop: los ecos de ese descendimiento infernal ‘hasta la letra en que nació la pena’ (de mis citas de César Vallejo no se salva nadie), los ecos de esa fascinación por la catástrofe que acrecentaba a mis ojos el valor artístico de la Holiday” (16). Monsiváis delinea a la artista a partir de su muerte. Doce años después, al momento de la escritura de la crónica ya no comparte aquella lectura, y la imagen de la cantante de entonces le permite recuperar una representación que vive en el imaginario colectivo por la

apropiación que los medios realizan de las tragedias. Las trayectorias marcadas por situaciones dolorosas son noticia y, en este sentido, se vuelven un tema recurrente del periodismo. La primera parte de la crónica, analizada hasta aquí, retoma la imagen pública de “víctima perfecta” (17) que la propia artista crea de sí con la publicación de su autobiografía, plagada de derrotas. La segunda parte de la crónica constituye la desmitificación de aquella Billie Holiday:

Doce años después, he regresado a este libro y he comprobado lo precario de mi primera lectura. Además de no corresponderse en lo absoluto con mi recuerdo y mis descripciones, *Lady sings the blues* es, simultáneamente, muchas instancias significativas: la confesión (censurada) de una de las mayores cantantes de jazz en este siglo; el recuerdo amargo de la experiencia de un artista negro en Estados Unidos antes de la actual toma de conciencia; la odisea dramática de un ser marginal en la sociedad burguesa; la memoria vengativa de una mujer humillada; la franqueza de una búsqueda amorosa permanente; el recuerdo apenas declarado y sin embargo intenso y atroz de un proceso autodestructivo (1973: 16)

Esta confesión sobre la falta de correspondencia entre el recuerdo y la lectura actualizada del libro inaugura la segunda parte de la crónica. Situados ahora en 1973, el cronista resignifica la autobiografía. Lejos del sentido único y acabado en torno a la condición de víctima, encuentra distintas aristas que complejizan la situación. No se trata simplemente de los estragos del éxito sino de “un artista negro en Estados Unidos”, “un ser marginal en la sociedad burguesa”. Ello la ubica dentro de un conjunto (la historia del jazz está marcada por la exclusión y el racismo) pero, al mismo tiempo, su condición femenina la vuelve doblemente marginal. Que la definición del libro dada por el cronista asuma la forma de la enumeración ilustra la versatilidad: la autobiografía es confesión, recuento de experiencias, odisea dramática, memoria vengativa, búsqueda amorosa y recuerdo del proceso autodestructivo. La enumeración presenta una simultaneidad de caracterizaciones sin jerarquías ni circunscriptas al trágico desenlace final.

Del análisis presentado, señalamos que la crónica establece un antes y un después de 1973, momento de relectura o de nuevas lecturas que el cronista concibe como menos parciales que la anterior influida por tendencias epocales. El cambio de perspectiva busca evitar encasillar al personaje para poder mostrar sus contradicciones y paradojas. Esta crónica que, al referir a esa instancia de quiebre, establece un comienzo, tematiza y da cuerpo al planteo que pretendemos iluminar en este capítulo: el *corpus*

bajo estudio configura justamente un abordaje singular que sienta las bases de la poética posterior del escritor con respecto a figuras que viven en el imaginario colectivo. Como hemos planteado al comienzo del capítulo, 1973 forja un comienzo de Monsiváis como cronista de ídolos masivos.

La construcción social en tanto que imaginario que excede a la persona de carne y hueso, esto es, el mito Billie Holiday constituye el objetivo de la crónica bajo estudio. A pesar de la alternancia nominativa entre los términos mito y leyenda, en la base de la lectura se encuentra la noción barthesiana de mito. Desde la semiología, Roland Barthes había definido, hacia mediados del siglo XX, al mito como un habla, como una operación de significación social moderna. En “El mito hoy” (1959), Barthes plantea que éste “constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma” (2002: 215). El rasgo sobresaliente del mito (que lo diferencia del signo) radica en que nunca es completamente arbitrario ya que “no hay mito sin forma motivada” (2002: 233). La asociación de una forma (significante) con un concepto (significado) que da como producto final el mito opera a partir de la analogía que otorga la historia y, por ello, el mito se encuentra motivado. De esta manera, la voz triste y dolorosa de Billie Holiday (la forma) asociada al sufrimiento, la pérdida y el sacrificio de su vida personal forja el mito de una “derrota inacabable” (Monsiváis 1973:18). Su voz es “la voz del pecado en estado puro” (Monsiváis 1973: 16).

La autobiografía de Billie Holiday presenta algunas situaciones polémicas que marcaron a la cantante como la muerte de su padre por no haber sido recibido en ningún hospital, su relación amorosa con el director estadounidense Orson Welles que tuvo que terminar porque iba en detrimento de la carrera cinematográfica de éste y las presentaciones en las que tuvo que pintarse la cara con betún para resultar más negra aún, entre otras. Monsiváis recupera estas escenas que priman en *Lady sings the blues* – y, por supuesto, alimentan el mito– aunque sin la intención de despertar misericordia o compasión por la cantante sino para presentarlas como causa del perfeccionamiento de las interpretaciones: “... Billie Holiday omite, en este catálogo de caídas y sometimientos, un hecho esencial: la manera en que ese intenso sufrimiento personal (esa indefensión permanente) enriqueció su estilo vocal, le otorgó a sus interpretaciones una dimensión intransferibles...” (1973: 17). Monsiváis visualiza una analogía entre la

vida sufrida y las letras de las canciones: “al ahondarse su desintegración física y psíquica, Billie Holiday fue despojándose de ambiciones y le fue agregando biografía a su trabajo” (1973:17). La correspondencia resulta cada vez mayor y “el mito –lo afirme o lo contradiga la propia Billie Holiday– ya está promulgado” (1973: 17), sentencia el cronista mexicano hacia el final.

### **El retrato como enumeración. La crónica sobre el fenómeno Marilyn**

Ella no es una mártir, sino una descripción del sistema. Tómenlo o déjenlo. Quien encumbre su vida la perderá. El Star System incluye, de un golpe, opulencias y abismos, una multitud de cazadores de autógrafos y la soledad exasperada. Tómenlo o déjenlo.

Carlos Monsiváis, *Marilyn...*

*Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn*, crónica que Carlos Monsiváis publica en dos entregas sucesivas (diciembre de 1973 y enero de 1974), se distingue del resto de las crónicas porque obtiene su forma final al apropiarse de la sintaxis cinematográfica. Así, Monsiváis le presenta al lector panorámicas, tomas, cortes, *fade in*, *fade out* y *zoom* y esta elección logra una discursividad dinámica aunque fragmentaria y digresiva. La singularidad textual se combina, en el plano visual, con una gran cantidad de imágenes (diecinueve fotografías de Marilyn que recuperan hitos de su carrera). Desde la lógica espacial, estas imágenes a veces pequeñas y otras enormes, disputan protagonismo al texto y también por ello, en la primera entrega, la escritura funciona podríamos considerar como epígrafes de las ilustraciones. La primacía de estas últimas, ubicadas en el espacio central de la página, resulta irrefutable. Distinta es la situación en la segunda entrega, donde si bien encontramos casi la misma cantidad de fotografías, el cronista se queda con la última palabra en un texto culminante de página y media. Podemos arriesgar que Monsiváis decide primero dejarlas hablar porque ha decidido que será el último en tomar la palabra.<sup>154</sup>

Después de probar escenas posibles para empezar su crónica: Marilyn musitando “I wanna be loved by you...”, posando desnuda para una foto de calendario, en *O. Henry's Full House*, *Monkey Business* o *Los caballeros las prefieren rubias* –pruebas

---

<sup>154</sup> No dejamos de señalar que, al igual que *Entre apariciones de la Venus de fuego*, presenta una extensión considerable. Trece páginas que contrastan con las demás crónicas en el mensuario que oscilan entre dos y cinco páginas.

que devienen prácticamente la totalidad de la primera entrega–, Monsiváis nos lleva a un *fade in* (fundido) para recapitular: “Marilyn como víctima. Marilyn como definición. Marilyn como la última de las diosas sexuales. Hollywood o el Sistema como inquisidores. Marilyn como el final (glorioso, tierno, cruel) del Star System” (1973: 63). Al igual que en la crónica sobre Billie Holiday, vuelve a combinarse el éxito con la tragedia. Estamos ante un nuevo proceso de sacralización a partir de la fama que le permite, en este caso a la actriz, obtener cierto estatus social para salir de la pobreza en la que se crió aunque “de la discriminación no se huye por la puerta falsa del éxito” (1973: 16), observa el cronista en *Lady sings the blues* adelantándonos la catástrofe. Esta célebre protagonista fue también una víctima aunque, a diferencia de la cantante de jazz, Marilyn ocupó un lugar central en el imaginario colectivo. En breve retomaremos este último punto porque allí radica una de las claves de la lectura que vamos a desarrollar pero antes nos detendremos en la construcción de la celebridad.

Sin estar enunciado de manera explícita, se percibe la curiosidad y el interés del cronista por el fenómeno del estrellato. ¿Quiénes logran convertirse en estrellas y quiénes no lo logran? ¿Qué hay detrás de una *star*? ¿Quién o qué decide quién es una estrella? Años después, en *Las divas de Hollywood*, (publicada en enero de 1980 en *Su otro yo*), retoma el tema para abordarlo de lleno. Allí, leemos: “¿Por qué Jennifer Jones nunca fue mito? ¿Por qué Merle Oberon belleza innegable, no fue estrella institucional como sí lo son y pródigamente, Katharine Hepburn o, en las antípodas, Marilyn Monroe?” (Monsiváis 1980: 24). Podemos deducir que la belleza no parece ser condición *sine qua non* para devenir estrella. La respuesta, para el cronista, reside en la comercialización: “los grandes estudios (...) quisieron vender productos (deslumbrantemente enlatados) y encontraron que la relación devota mística, por el importe del boleto, del espectador con el Monstruo Sagrado determinaba un magnífico espacio bursátil” (1980: 24). En esta reflexión, Monsiváis refiere a la utilización comercial de la motivación religiosa que despiertan los ídolos y que resulta propia de las devociones contemporáneas. Este hecho que el cronista nombra aparecerá con más fuerza en crónicas que analizaremos a continuación sobre ídolos del cine y de la canción. En el caso que estamos analizando, este pensamiento se sintetiza en la expresión “fenómeno Monroe” (1973: 63) con la que el cronista advierte que se trata de alguien sobresaliente, extraordinario, capaz de captar la atención de multitudes. El

sentido económico aparece más claro cuando la define como la “industria MM” (1973: 63).

Este planteo final es retomado en la segunda entrega a partir de lo que interpretamos como una estrategia discursiva: el cronista usa el término Marilyn como una marca. Los investigadores Antonio Caro y Carlos A. Scolari (2011) definen a esta última, desde una perspectiva semiótica, como la “expresión verbo-icónica del signo/mercancía” (7). La marca constituye así la identidad de un producto que circula en el mercado para ser consumido.

Marilyn, la Inocencia de Norteamérica, la ingenuidad incontaminada de una nación que al perderla se pierde, que al abandonar su estado de naturaleza se deshace (entre frascos de somníferos).

Marilyn, la Huérfana Total, el animal desamparado que emprende una expedición dramática para resarcirse del afecto no recibido, deseando capturar el origen de la felicidad, en el anhelo y la promoción de su propio castigo, a la caza de imágenes paternas. Norma Jean Baker solicita reconocimiento.

Marilyn, el Objeto Sexual, las caderas beligerantes, los senos admirables, termina rehusándose a complacer las premiosas demandas del auditorio. Marilyn, el cuerpo por donde fluye una vitalidad erótica harta de manipulaciones.

Marilyn, el Ídolo sin Vida Íntima, que va entregando girones de su yo entre flashes, alaridos de fanáticos, exigencias y apetencias de los productores, Joe Demaggio, el Yankee Clipper en el Hall de la Fama, Arthur Miller que se dispone a escribir *After the Fall*, la postrer llamada a un irreal Bobby Kennedy.

Marilyn, la Ternura Acosada: “Ahora vivo para mi trabajo y para algunas amistades con las cuales puedo contar realmente (...)

Marilyn, la Peregrinación de la Felicidad: “Todo es maravilloso... la gente es tan buena... (Monsiváis 1974: 55-118)

Esta cita ilustra el uso de Marilyn como marca (aunque este modo no es el único que emplea Monsiváis) debido a que el referente utilizado como anáfora –la repetición es el principio sobre el que se basa esta figura y también toda marca o firma de un producto– enfatiza la identidad, al tiempo que introduce distintos envoltorios: la Inocencia de Norteamérica, el Objeto Sexual o la Huérfana Total, entre otros. Marilyn constituye un producto que cubre múltiples necesidades. De ahí, sus diferentes envoltorios para todos los gustos.

El cronista encuentra un método que también imprime una marca de estilo a sus crónicas sobre figuras del espectáculo: transformar el ícono que toda estrella supone en personaje a partir de la enumeración caótica. Tal vez el ejemplo más claro sea el citado

anteriormente: “Marilyn como víctima. Marilyn como definición. Marilyn como la última de las diosas sexuales. Hollywood o el Sistema como inquisidores. Marilyn como el final (glorioso, tierno, cruel) del Star System” (1973:63). Si todo ícono se define por una relación de analogía entre el representante y lo representado (Marchese y Forradellas 203), el perfil que devuelven las crónicas dedicadas a figuras espectaculares que viven en el imaginario colectivo se vuelve multivalente. Profusión de imágenes de Marilyn que operan de manera similar al arte pop. Los retratos que en 1962 Andy Warhol realizara de la actriz también apelaban al ícono, a la imagen clisé, como materia prima multiplicada infinitamente. Advertimos, que la búsqueda de Warhol, en el campo artístico, visibiliza la construcción que todo ícono supone pero a partir de la reproducción ilimitada de la identidad; mientras que Carlos Monsiváis, desde el campo textual, combina identidad y diferencia ya que reitera el referente pero siempre acompañado de un sintagma nuevo que lo redefine. Esta proliferación del ícono en significantes tiene lugar también a lo largo de toda la crónica en la gran variedad de retratos que se generan las distintas perspectivas asumidas por el cronista: “Ella perdió a sus propias manos. Creyó devotamente en los esquemas de vulgarización freudiana y la huérfana demandó cariño y la expósita nunca comprendió cabalmente las reglas del juego y quien carece de hogar sólido jamás será feliz” (1974: 51), observa el cronista al asumir la voz del psicólogo. Distinto es el retrato que, más adelante, al estudiar la portada de la revista *Life* y al asumir la voz del cronista policial observe: “Allí está la criatura, con los dedos tensos, la mirada implorante, el teléfono como testigo” (1974: 51). Una vez más Monsiváis somete los principios periodísticos a los literarios ya que no sólo no busca objetividad sino que además habla una sola persona que multiplica su voz con las perspectivas asumidas para contar la historia.

Referimos hace un momento el lugar capital que esta víctima célebre adquiere en el imaginario colectivo. Atender este aspecto permite ahondar en el vínculo entre crónica y diva. Marilyn ha conseguido ocupar uno de los primeros puestos dentro del Star System hollywoodense, en buena medida, porque ha forjado una industria en torno a su figura que supone el borramiento de la frontera entre vida pública y vida privada. El fragmento citado anteriormente en el que se la caracteriza como “Ídolo sin Vida Íntima” da cuenta de lo que Edgar Morin (1966 [1964]) identifica como el proceso para constituirse en estrellas basado en la relación dialéctica entre el actor y el personaje o



papel encarnado: “la estrella es el actor o la actriz que absorbe una parte de la sustancia heroica —es decir, divinizada y mítica— de los héroes del cine y que, recíprocamente, enriquece esta sustancia mediante un aporte que le es propio” (45). Marilyn es noticia dentro y fuera de las películas. El cronista advierte que fueron muchos los que se incorporaron y contribuyeron a forjar el fenómeno Monroe: “el poeta Ernesto Cardenal o el escritor Norman Mailer, el cantante Pete Seeger o el compositor Bob Dylan, el dramaturgo Arthur Miller o el crítico Parker Tyler, los artistas Salvador Dalí, Andy Warhol o Robert Rauschenberg, los fotógrafos Cecil Beaton o Richard Avedon” (1973: 63). Múltiples y diversas apropiaciones a las que Monsiváis se suma con *Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn*.

La dimensión adquirida por la actriz en el imaginario social a partir de su ingreso al espectáculo puede concebirse especialmente por una expresión del cronista esbozada al comienzo que se pierde en la gran cantidad de información brindada a manera de flashes. Referimos a la conceptualización de Marilyn como sueño masivo:

Deseada, codiciada, cumplimiento de todos aquellos *sueños masivos* que se generan en la frustración, Marilyn resulta a la vez la elegida y la rechazada.

Juana de Arco a quien le niegan el préstamo para la filmación de su tragedia, Madame Roland incapaz de darle promoción afectiva a sus últimas palabras por carecer de micrófono en la guillotina, Rosa Luxemburgo que muere entre socialistas sorprendidos cuando se disponían a una superproducción. (1973: 61, las cursivas son nuestras)

El cronista ubica a Marilyn Monroe en la serie Juana de Arco, Madame Roland y Rosa Luxemburgo. Mujeres comprometidas en importantes luchas políticas que fueron condenadas y asesinadas (la primera muere en la hoguera, la segunda en la guillotina y la tercera torturada y asesinada). Si consideramos las biografías de cada una de ellas y sus intervenciones en procesos políticos o militares, Marilyn no encajaría. En cambio, si realizamos algunas generalizaciones y pensamos, por ejemplo, que se trata de símbolos femeninos que definen épocas, entonces, la serie no sólo resulta productiva sino original: el cronista incorpora, a la serie histórica, a una representante del reinado de la cultura de masas, una mujer del ámbito del espectáculo. Más allá de esta segunda parte de la cita, nos interesa focalizarnos en la primera oración cuando se afirma que Marilyn deviene un sueño masivo. De la expresión subrayamos, por un lado, la idea del ensueño como figuración de una ilusión o una fantasía, una figuración que pone en juego el deseo. El sueño entendido entonces como una proyección subjetiva. Precisamos que

este sueño se encuentra íntimamente ligado a la representación de la diva, esa celebridad en la que los adjetivos –al decir del propio Monsiváis– “irán seleccionándose, adecentándose: fenomenal, bárbara, estupenda, admirable, matizada, exacta, sofisticada” (1973: 63); por otro lado, aparece la condición masificada del sueño: Marilyn en tanto estrella de cine supone la serialidad. Su imagen constituida en símbolo sexual da la vuelta al mundo. En este sentido, puede afirmarse que Marilyn vive en la mente del inconmensurable público de Hollywood.

Para profundizar el sentido que la expresión sueño masivo cobra en la crónica, proponemos compararla con la representación que, desde la poesía, brinda el nicaragüense Ernesto Cardenal, quien ante la noticia de la muerte de la actriz, escribe “Oración por Marilyn Monroe” como su nombre lo indica constituye un pedido de clemencia, donde el poeta humaniza a la estrella cinematográfica ya que focaliza su mirada en aquellos aspectos de su vida que la muestran como una persona corriente. Citamos el comienzo ejemplificador:

Señor  
recibe a esta muchacha conocida en toda la Tierra con el nombre de  
Marilyn Monroe,  
aunque ése no era su verdadero nombre  
(pero Tú conoces su verdadero nombre, el de la huerfanita violada a los 9  
años  
y la empleadita de tienda que a los 16 se había querido matar)  
y que ahora se presenta ante Ti sin ningún maquillaje  
sin su Agente de Prensa  
sin fotografías y sin firmar autógrafos  
sola como un astronauta frente a la noche espacial (1979: 88)

El pedido de compasión no es por Marilyn, podríamos afirmar para ser precisos, sino por esa “empleadita de tienda” que soñó volverse famosa. El poema avanza a través de una serie de elementos que entran en tensión como la imagen exitosa de la vida de la celebridad y el desamparo personal, el bienestar de la estrella de cine y la violencia que signa su vida privada, el mundo vicario del espectáculo y la cruda realidad, la insignificancia de la empleadita de tienda y el estrellato de Marilyn Monroe. Pero focalicemos la mirada en la representación del sueño para contrastar los sentidos que éste adquiere en cada caso: el poeta nicaragüense refiere al sueño “de toda empleadita de tienda” de convertirse en estrella de cine, esto es, el sueño de fama, de

celebridad, de una individualidad que aspira al éxito.<sup>155</sup> Para expresarlo en otros términos, podríamos decir que se trata del sueño del pobre que busca, por medio del espectáculo, el reconocimiento social.

Distinto es el “sueño masivo” del que habla Carlos Monsiváis quien adopta el punto de vista contrario al posicionarse como parte del público y observar la admiración que ciertas figuras glamorosas revestidas de un aura particular provocan en públicos multitudinarios. Lo interesante de la comparación es que ambos escritores abrevan en los relatos generados por la industria cultural, Carlos Monsiváis recupera la filmografía y Ernesto Cardenal, el reportaje que publica la revista *Time* el 10 de agosto de 1962 sobre la muerte de la actriz (Arellano 2017) y sin embargo resulta notable el cambio de perspectiva: Cardenal se expresa suplicando a Dios por Marilyn Monroe mientras que Carlos Monsiváis asume el rol de un espectador. Si el sueño masivo es aquel promovido por la industria cultural y reconocido por multitudes, éste se opone al sueño político, representativo de los años sesenta, y alrededor del cual se forja una comunidad sustentada en una causa común. Los ídolos, en cambio, como observa el propio Monsiváis en *Pedro Infante: las leyes del querer* (2008), son capaces de generar “comunidades instantáneas” (8) que se forjan al calor de los medios masivos y que logran reunir individualidades ante una noticia como puede ser, en el caso de Pedro Infante, la muerte de una estrella de cine. Estas comunidades se caracterizan por presentar una temporalidad efímera ya que no son capaces de permanecer en el tiempo.

La crónica de Monsiváis nos devuelve a Marilyn como una diva plebeya: ella, la paradigmática imagen del éxito evidencia, al mismo tiempo, la crueldad del mundo del espectáculo: “¿Por qué Marilyn Monroe, cifra de sensualidad y gozo y exuberancia, llegó a fundirse en otra imagen, acusación y denuncia del Sistema y de Hollywood, reproche contra la máquina?” (Monsiváis 1974: 118), se pregunta hacia el final. Momentos antes había registrado como particularidad el cuestionamiento que enfrenta la actriz de su status de ídola:

Marilyn declarada elemento peligroso para los estudios. Tony Curtis afirma –al cabo de la tremenda experiencia de *Some Like It Hot*– que besarla “es peor que besar a Hitler”. Marilyn no es confiable, un riesgo excesivo, llega siempre tarde, convulsiva, neurótica. La filmación de *Something’s got to give* dirigida por George Cukor se suspende. Marilyn es una inversión imposible. (1974: 52)

---

155 Los versos a los que referimos son los siguientes: “que como toda empleadita de tienda soñó ser estrella de cine” (1979: 89). Verso que cobra relevancia en el poema por su repetición.

Estos sucesos anticipan el desenlace final porque “lo único peor que ser un ídolo es dejar de serlo” (Monsiváis 1974: 52), afirma el cronista. Aunque, acto seguido, permite la defensa del acusado al darle voz a Marilyn, quien desprecia la fama por tratarse de una “felicidad parcial y temporal” (1974: 54). Lo interesante de esta declaración es la voz firme y segura de la actriz. La voz de una diva –podríamos decir– y contrastar con Billie Holiday, quien nunca abandona la perspectiva de víctima. Aunque ambas compartan el mismo final, Marilyn suena ganadora mientras que Billie Holiday asume el papel de “born loser” (1973: 16). Aún en aquellas declaraciones donde desliza una queja (“no le importa la obligación de ser encantadora y sensual” 1973: 52), suena como algo menor. *Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn* termina con el rescate del mito cinematográfico:

... síntesis de todas las imágenes vistas y recorridas y padecidas y gozadas. Marilyn Monroe es, antes que otra cosa, antes que símbolo o alegoría, una realidad cinematográfica, una sensualidad jubilosa, la pureza del erotismo, cuya melancolía es atribución nuestra, cuya tristeza ha sido colocada por nosotros... (1974: 119).

A modo de síntesis, señalamos que en *Lady sings in the blues* y *Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn*, el cronista elige horadar el relato hegemónico producido por la industria cultural. Si la estrella traspasa la pantalla –retomando el planteo de Edgar Morin (1966 [1964])–, la vida privada se vuelve pública. En este sentido, lo esperable de la cantante Billie Holiday como de la actriz Marilyn Monroe que, publicitariamente constituyen encarnaciones del éxito, es que triunfen en todos los ámbitos de la vida. El relato de Monsiváis justamente apunta al aspecto humano de cada una de ellas, ese espacio en el que ambas fracasan, si queremos plantearlo en términos publicitarios. Si bien el cronista no enfatiza en las trágicas muertes (porque ello supondría un tratamiento periodístico: el escándalo es noticia) tampoco las olvida.

El tratamiento que el escritor argentino Manuel Puig le otorga a las divas constituye una referencia importante para Carlos Monsiváis. Durante el verano de 1969 y 1970, se publican, en la revista argentina *Siete días ilustrados* (la misma en la que publicará posteriormente María Moreno sus crónicas sobre célebres plebeyos), bajo el título “Cartas de Manuel Puig”, una serie de crónicas sobre divas enviadas desde el

exterior.<sup>156</sup> Una de las principales innovaciones introducidas por el escritor radica en el singular modo de retratar a las estrellas de cine: la familiaridad en la representación de las divas, ese “apropiarse de las figuras del cine y salvar de un salto la distancia mítica al volverlas humanas y familiares para sus lectores” (Idez 2013: 9), se vuelve una marca distintiva. A través de referencias a la cotidianidad de esas mujeres, Manuel Puig desarma la distancia que impone toda sacralización. Destacamos que no es ese tratamiento familiar hacia las divas el que encontramos en las crónicas bajo estudio pero indudablemente el tono antisolemne, por momentos irreverente, con que Monsiváis aborda estas figuras encuentra en Puig un antecedente insoslayable.

### **Crónica, canción romántica e industria sentimental: la emocional Elvira Ríos**

A principios de los años setenta, Carlos Monsiváis se dedica también a escribir sobre personajes representativos de una de las vertientes de la música romántica más explotada por los medios de difusión masiva, el bolero. En alusión al alcance multitudinario que este género musical logra, se lo considera un instrumento de la educación sentimental del país.<sup>157</sup> En febrero de 1974, publica *Azul, como una oreja de mujer*, dedicada a una de las últimas presentaciones que brindará la cantante Elvira Ríos.<sup>158</sup> Después escribe *AGUSTÍN LARA. El harem ilusorio (notas a partir de la memorización de la letra de ‘Farolito’)*<sup>159</sup>, fechada en 1975 aunque publicada en 1977 en *Amor perdido*, sobre ese compositor de renombre internacional.

El bolero surge, como relata la investigadora María del Carmen de la Peza Casares,

...como expresión propia, mexicana, nos habla de la nostalgia de la época de oro del cine nacional, de la radio, pero sobre todo y fundamentalmente de la ciudad moderna naciente. En los múltiples

---

156 Los datos de la publicación provienen de la “Nota del editor” ya que estas crónicas fueron compiladas bajo el subtítulo “Bye-Bye, Babilonia. Crónicas de Nueva York, Londres y París” en *Estertores de una década. Nueva York 78*. Buenos Aires: Booket, 2013. La primera compilación de este material periodístico del escritor corresponde al sello editorial Seix-Barral que edita el volumen en 1993.

157 Esta idea, aunque enunciada de otra manera, aparece en la crónica *En la gloria de tu intimidad* de Carlos Monsiváis, publicada en él. *La revista joven* en agosto de 1972.

158 El acceso al archivo hemerográfico del propio escritor en la *Biblioteca Personal Carlos Monsiváis* nos permitió observar el proceso de corrección y reescritura que realizaba el cronista sobre sus textos. En el caso de *Azul, como una oreja de mujer*, la crónica no fue antologada aunque sí corregida. Hecho que nos induce a pensar que tal vez el escritor consideraba compilarla.

159 Crónica antologada a su vez bajo el título *Agustín Lara. La mistificación de una quimera (notas a partir de la memorización de la letra de ‘Farolito’)* en *Antología personal* (Puerto Rico: La Editorial, 2009) y en *Los ídolos a nado. Una antología global* (Buenos Aires: Debate, 2011).

discursos que enmarcan la emergencia del bolero, hay una referencia permanente, implícita o explícita, a las décadas de los treinta y cuarenta, una vuelta al origen, a las raíces de la nacionalidad mexicana y al momento fundacional del Estado mexicano moderno posrevolucionario, de consolidación del Estado fuerte y la unidad nacional. Es decir, a esa suma de acontecimientos que se fueron configurando para la constitución definitiva del Estado-nación a partir de la Revolución Mexicana; después de la guerra de Independencia, la Reforma y de las guerras contra la invasión francesa y norteamericana que permitieron que el país delimitara su territorio y fijara las fronteras que ahora contienen al pueblo diverso y plural que constituye la nueva nación mexicana (1995: 156).

Elvira Ríos (Ciudad de México, 1913-1987) es una actriz y cantante que comienza su carrera en México pero que vive buena parte de su vida fuera del país. Empieza presentándose en centros nocturnos de la ciudad y, a mediados de los años treinta, se convierte en una de las principales estrellas de la radio XEW, donde logra emitir una serie de programas que le permitirán darse a conocer en un público más amplio. Fascinados con su voz, en 1938, la invitan a participar de la película *Variaciones tropicales* en Hollywood, donde interpreta varias canciones de Agustín Lara. Ello, a su vez, conlleva otra invitación: presentarse en La Martina, un prestigioso escenario de Nueva York. Como puede observarse, el primer reconocimiento importante lo encuentra en Estados Unidos. Allí, realiza una serie de grabaciones para el sello Decca Records. Esta consagración en el extranjero le permite obtener también un reconocimiento en su país natal, donde a principios de los cincuenta graba *Sensualidad*, uno de sus primeros discos de larga duración y, entre finales de los años cincuenta y principio de los sesenta, graba tres álbumes: *Noche de ronda*, *Ausencia* y *La emocional Elvira Ríos*. Hasta que, en 1974, firma exclusividad con el sello Discos Orfeón, empresa mexicana con tecnología de avanzada (grabación multipista con sonido estereofónico) y sale a la venta *La emocional Elvira Ríos*.

Monsiváis realiza su propio resumen para los lectores:

¿Y qué conocemos nosotros de ti? Que empezaste en los treinta como intérprete de Lara, que viajaste y fuiste a Hollywood y en 1939 John Ford te incluyó (cantando) en una escena de *La diligencia* y el cine recogió tu rostro expresivo, duro, formidable; tus pómulos que le otorgan una concisión intemporal al conjunto de tus facciones. Y viviste en Sudamérica y tuviste un éxito enorme en Brasil y Argentina y has grabado tres discos espléndidos para RCA Víctor (*Noche de ronda*, *Ausencia*, *Azul*) y has participado en bodrios filmicos tan connotados como *Bolero Inmortal* y sin ruido ni declaraciones te retiraste... (Monsiváis 1974: 20).

Elvira Ríos es reconocida internacionalmente por su singularidad en la interpretación de boleros. Sus apodos, “la voz de humo” como la denominaban en los programas radiales –explicitan Guadalupe Loaeza y Pável Granados en *Mi novia, la tristeza* (2009)– y “la emocional” –si consideramos su producción discográfica–, iluminan el rasgo que la individualiza: la interpretación, “...el aplazamiento al comienzo de cada frase, el tiempo lento, lentísimo de adagio, los silencios, señalaban una técnica depurada y lograban crear un clima de melancolía contenida” (Sebreli 2011). La escasez de datos de su carrera como de su vida personal retratan un aspecto relevante de la cantante sintetizado por el periodista y músico mexicano Jaime Almeida (2013) de la siguiente manera:

fue una auténtica pionera que rompió tabúes y abrió el camino para las cantantes de su tiempo. Fue la primera en atreverse a cantar boleros cuando este género estaba considerado como de los arrabales y de personas no recomendables. La sociedad conservadora de entonces pensaba que los boleros eran solo para hombres asiduos de cantinas, antros, bares y tugurios porque hablaban de bajas pasiones, malas mujeres, infidelidad, traición y de lo más bajo que se puede caer a causa del desamor (2013 s/n)

Esta pionera del bolero femenino mexicano resulta “una voz olvidada” (2011), advierte el crítico argentino Juan José Sebreli. Dicha exclusión se debe entonces a que el bolero estaba asociado a la música de prostíbulos y, por lo tanto, se consideraba un ámbito restringido a los hombres. Elvira Ríos estuvo excluida por partida doble: por la música a la que se dedicó y por su condición femenina. Sin embargo, se convierte en una de las primeras boleristas que adquiere renombre internacional en la época de oro de este género musical a mediados del siglo XX. Un ejemplo de la valoración que obtuvo en Argentina lo constituyen las siguientes apreciaciones de Juan José Sebreli: “El manejo de la voz honda entre mezzosoprano y contralto y los matices del modo de interpretar y expresar de Elvira Ríos fueron únicos, ninguna cancionista de bolero, ni de tango, ni de blues chanteuse de esa época alcanzada ese grado de estilización” (2011). Esta presentación biográfica que realizamos de la artista focalizada en el proceso de vulgarización por las connotaciones del género musical elegido busca iluminar las razones que nos llevan a incluirla en esta galería de célebres plebeyos.

*Azul, como una oreja de mujer* en tanto relato de sentimientos y emociones se convierte en una crónica intimista contada desde la perspectiva del admirador. Nos encontramos con una cantante caracterizada por su sensibilidad, en una atmósfera

evocativa con un aura nostálgica, escuchamos letras pasionales, nos anoticiamos del dolor de toda canción romántica y asistimos a un espectáculo melodramático. Es posible observar una correspondencia entre estética y temática que radica en la primacía de los recuerdos aunque –y aquí el narrador impone su versión– ellos no se encuentran teñidos de nostalgia (el sentimiento paradigmático del bolero). Vuelve al pasado aunque sin pena ni tristeza, vuelve para pensar el presente. La narración recupera el halo de misterio de esa música asociada a la oscuridad, a la noche:

Las leyendas, cuando retornan, deben ponerse a prueba... Elvira Ríos en un centro nocturno. La emocional Elvira Ríos. La intérprete de Agustín Lara... El lugar de la reaparición es pequeño, convencional, sólidamente previsible, con una disposición en T, paredes rojas, al centro el piano, todo construido aguardando al parecer el debut de alguien como Elvira Ríos, quizás no la misma Elvira Ríos, pero sí una cantante sentimental desde luego, evocativa sin lugar a dudas, con un aura de remembranzas que la ciña y la exalta y la desdibuja y el aura nos conduce a una época en donde todo era nostalgia, nos lleva al recuerdo instantáneo (no del acontecimiento sino del recuerdo) ... La emocional Elvira Ríos (Monsiváis 1974: 20)

Varias cuestiones nos interesan de la cita: si seguimos un orden cronológico, debemos empezar por identificar que la narración se encuentra motivada por el regreso de una leyenda. Se trataría de un regreso porque circulaban rumores de que Elvira Ríos se había retirado. Como aclara el cronista, para ese entonces, hacía casi una década que no se presentaba en ningún lugar. Sin embargo, la artista brinda un recital y el cronista asiste. Algo resulta llamativo: leyenda y pequeño no parecen corresponderse debido a que la descripción de ese centro nocturno de Ciudad de México donde se presenta parece más acorde a un artista que recién se inicia que a una leyenda (recordamos que este último es el mote elegido por el cronista). José Luis Martínez S., quien construye un mapa nocturno de la capital mexicana de la década del setenta y el ochenta describe, en “El sabor de la nostalgia”, los lugares de la ciudad donde se podía escuchar bolero:

Los centros nocturnos tenían piano bar. Abrían a las seis de la tarde. Algunos clientes iban a tomar la copa y a ver la variedad; otros a pasar el rato mientras llegaba la hora de entrar al cabaret, a las nueve y media de la noche. El ambiente era tranquilo, con luces tenues y sonido propio para la conversación, las confidencias, los encuentros clandestinos; también por supuesto para apasionados de la música romántica, muchos de ellos hombres y mujeres mayores. (2016: 44)



La descripción de José Luis Martínez S. coincide con la de Carlos Monsiváis en que se trata de lugares que no resultan espectaculares sino más bien sobrios y modestos. Retomemos la cita inicial e insistamos en la contradicción señalada: una leyenda regresa pero se presenta en un lugar reducido, “convencional” y “previsible”, precisa el cronista. Resultan interesantes estos adjetivos porque no parecerían acordes a una estrella de la que podría esperarse originalidad y excepcionalidad. Sin embargo, se advierte que el espacio adelanta o insinúa la presentación de Elvira Ríos, es decir, que – a los ojos del cronista– no hay contradicción: la cantante y el espacio se corresponden. “La emocional Elvira Ríos”, repite como un sello de fábrica para resaltar el carácter sentimental, evocativo y nostálgico de su música. La presencia del piano como único instrumento sugiere intimidad al tiempo que denota la inminencia de un cantante de bolero. Si referimos a las crónicas *El sabor de la nostalgia* de José Luis Martínez S. (sobre la intérprete mexicana María Luisa Landín<sup>160</sup>) y *AGUSTÍN LARA. El harem ilusorio* de Carlos Monsiváis, que analizaremos a continuación, observaremos la centralidad que este instrumento adquiere. Agustín Lara, el compositor de boleros más famoso de México, es definido, entre otras maneras, como el “pianista de burdel” (Monsiváis 1977: 61).

La marginalidad que la artista experimenta en su país natal aparece representada en la siguiente escena: “Elvira Ríos emerge, mínimamente presentada por su pianista, Miguel Pous. En su vestido negro de gasa y en su falta de concesiones al público y en la actitud ni conmovedora ni indiferente con que asume su trabajo, reconocemos o creemos reconocer el viejo estilo...” (1974: 20). Sujeto, vestuario y actitud apuntan en la misma dirección: la representación del ayer, de lo anacrónico, lo extemporáneo. Si retomamos la galería de célebres plebeyos construida por Carlos Monsiváis, Elvira Ríos se diferencia notablemente de la serie porque corresponde a un retrato contemporáneo (es decir, no se trata de una figura del pasado como sucede con María Conesa por ejemplo) aunque refiere más al ayer que al hoy o bien que habla del hoy a partir de los contrastes con las corrientes hegemónicas del hoy (el espectáculo del cantantes de pop, la estrella de cine o la *vedette*). Elvira Ríos representa una sensibilidad que “hoy se ha perdido” (Monsiváis 1974: 20) y, en este sentido, puede concebirse como la contracara

---

160 María Luisa Landín (Ciudad de México 1921- 2014) cantante mexicana destacada en el bolero. Conocida por la grabación que realiza de “Amor perdido” de autoría del puertorriqueño Pedro Flores, a quien Monsiváis encomienda el epígrafe de la antología *Amor perdido*.

de la *vedette* Irma Serrano, de Cantinflas o del divo Juan Gabriel. La diferencia más sobresaliente radica en la escasa convocatoria de Elvira Ríos y la masiva recepción de los casos referidos.

Un aspecto a destacar lo constituye la perspectiva asumida por el narrador quien se posiciona y se presenta como seguidor de Elvira Ríos y, en términos generales, del bolero. Esta representación se desprende, en parte, de los distintos estribillos y versos de canciones románticas de compositores como Gonzalo Curiel, Agustín Lara y Mario Clavell con los que titula los seis apartados de la crónica. Citamos algunos de ellos a modo de ejemplo: “Desencuentro del alma que te aleja de mi”, “aquí, en pleno derroche,/ de luna y de mar,/ sufro, sufro...” y “somos un sueño imposible que busca la noche”. Al intercalarse con frecuencia (la crónica presenta una extensión de dos páginas y en ellas, volvemos a precisar, encontramos seis apartado), minan el relato de expresiones sentimentales imprimiendo, en buena medida, el carácter intimista del relato. Estos versos de canciones diversas que parecen venir a su memoria aleatoriamente manifiestan la familiaridad del cronista con esta música aunque su admiración se manifiesta también en expresiones como:

lo que uno sabe de ella será siempre inferior a lo que ella sabe de *nosotros*, nuestra debilidad sobre el romance perfecto, el método que hemos usado para forjar, pulir, desgastar, precisar ese idilio tumultuoso y pasional (todo fue entrega y recapitulación, luces tenues y bajas), esa relación definitiva que no se dio en realidad, que no necesita producirse en la realidad, porque se elaboró en ocasiones (1974: 20, las cursivas son nuestras).

Asumir la primera persona del plural, le permite representar a “los apasionados de la música romántica” (2016: 44) –dirá José Luis Martínez S. para referir a los oyentes del género– los enamorados que sueñan, viven y sienten el amor, la pasión, la traición y los desencuentros al límite. “Ese amor delirante que abrazó el alma, la pasión que atormenta el corazón... El amor culminante que explica y aclara nuestra vida. ¡Háblanos de eso, Elvira, cuéntanos y refiérenos!” (Monsiváis 1974: 20). El relato se encarga de explicitar que este público con las particularidades señaladas se encuentra en proceso de extinción, para expresarlo con una metáfora biológica. La situación registrada es que el reducido número de oyentes que, a principios de los años setenta, escucha a Elvira Ríos constituye un síntoma del cambio de sensibilidad social:

desde las primeras canciones uno registra la conducta del público como propia y se va precisando el estilo adulto de la esperanza, la ausencia

notoria de adolescentes, y las letras (fijas en la memoria) son actuadas desde las mesas con el mínimo aspaviento de un rostro contraído por la nostalgia y unas manos que duplican el escenario y reflejan y extienden el contenido melodramático de la sesión. Los asistentes confiesan el número de rosas guardadas en sus libros y el cúmulo de fotografías amarillentas que ya nadie custodia y –con lo frívolo o banal o insignificante del dato– esas canciones compartidas tan profusa o profundamente quieren decir un lazo, un territorio común/ las poderosas señales de identidades que apuntan hacia una edad y una sensibilidad (Monsiváis 1974: 20).

Este público (incluido el cronista aunque en la realidad se trate de un hombre de 36 años) presenta una serie de características que lo individualizan notablemente: el hecho de guardar rosas en libros como el de atesorar fotos amarillas devuelven una postal de un tiempo pasado. Se trata de costumbres viejas. A ello debemos agregarle algunos detalles diseminados en el texto que permiten un retrato acabado: este público pasa “las tardes junto al aparato de radio” (1974: 20) y cuando “uno dice ‘canción romántica’ (...) brotan claveles en las solapas” (1974: 20). Este comportamiento de personas mayores contrasta considerablemente con el estilo de los adolescentes que le “arrancan las ropas al ídolo” (1974: 118).<sup>161</sup> Entre las viejas y las nuevas costumbres, entre un estilo adulto y un estilo joven, entre quienes exigen complicidad del cantante y quienes le exigen devoluciones de juventud o pasión, entre el reducido público de personas mayores que asiste al show de Elvira Ríos y la muchedumbre de adolescentes en los conciertos de Raphael, Emmanuel y Juan Gabriel, el cronista observa importantes “metamorfosis del show business” (1974: 118). La síntesis de la lectura se encuentra en la última oración de la cita cuando concibe la identidad entre Elvira y su público en términos de sensibilidad e interpreta así el bolero en términos de uso al focalizarse en la recepción. Esta interpretación resulta próxima a las lecturas de Walter Benjamin, quien centra su análisis de la relación entre las masas y la técnica a partir de la noción de experiencia. En el célebre ensayo “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, plantea: “Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto

---

161 En la crónica *Raphael en 2 tiempos...porque ellos verán a dios*, Monsiváis describe el comportamiento de este tipo de público: “Y la muchedumbre es un solo cuerpo, una entidad indivisible, una materia sólida y premiosa que se extiende y bracea e intenta salir a la superficie a tomar aire, pero también la multitud es un líquido espeso, una conflagración de elementos inertes y la multitud se ahoga dentro de la multitud y quién te viera tan exacto Gustav Le Bon y el hieratismo facial de la serpiente emplumada no impide que la gente se atropelle y grite y empuje y presione en el esfuerzo desmesurado por evitar a la gente y ganar ese lugar imposible, esa garantía de estar cerca del ídolo, aunque para estar cerca se evite la presencia misma del ídolo...” (1968: 34).

con la toda existencia de las colectividades humanas, el modo y la manera de su percepción sensorial. Dichos modos y manera en que esa percepción temporal se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural sino también históricamente” (2007: 153).

*Azul, como una oreja de mujer* termina con la celebración de la voz de Elvira Ríos y, en este sentido, podemos considerar que viene a saldar la falta de reconocimiento que la cantante tuvo en México. Si algo destacan quienes han escrito sobre ella es justamente su voz (Loaeza y Granados 2009, Sebreli 2011, Almeida 2013). Claro que antes que ellos, lo hizo el propio Monsiváis:

Siempre hay algo que trasciende y elimina tesis y conjeturas: digamos, por ahora, la presencia y la voz de Elvira Ríos. Ella se instala en el centro y empieza a decir, a moldear, a –los verbos de moda son omnipresentes– *remodelar* las canciones. Su voz apresa las letras, les va agregando un dolor tenue, un casi imperceptible quebrantamiento de la voz que es ruptura y distancia; su voz va construyendo un ritmo de reflexiones decisivas y fatales, donde la claridad expresiva es una función de la melancolía. “Luna que se quiebra sobre las tinieblas de mi soledad”. Cada frase (cada palabra) (cada sílaba) está enunciada y pulida a lo largo de miles de experiencias similares, ha resentido el trabajo del instinto y de la sabiduría. La voz de Elvira Ríos explora el secreto de las alquimias verbales, una serie de mutaciones admirables y (digo es un decir) mágicas. (1974: 118, las cursivas son del original)

Citamos el fragmento *in extenso* para ilustrar el tratamiento estético del lenguaje que, en este fragmento, se percibe en la repetición de la palabra “voz” potenciada semánticamente por un conjunto de verbos (decir, expresar, enunciar) y sustantivos (frase, palabra, sílaba, verbo) relativos a la locución. Doblemente potenciado, en realidad, si recuperamos la cita a César Vallejo: “digo es un decir” del poema *España, aparta de mí este cáliz*, cuyo centro radica en la representación de la emisión de un mensaje, la interpelación enunciativa del poeta hacia los niños. El punto en común radica en la interpelación que realizan ambos, la cantante y el poeta. La alquimia verbal, el acto dialógico, la expresión (que en ambos casos) se vuelve musical y poética. Enfatizamos la función coordinante de la conjunción copulativa “y” entre estos dos últimos términos porque entendemos que a ello apunta la incrustación del verso vallejano al final del elogio de la intensidad vocal de Elvira Ríos. Para terminar, el cronista inscribe “esa voz estremecida, dolorosa, amarga y conoedora” en el campo de

la cultura: esa voz “renueva y revitaliza a la industria sentimental, al habla popular y a los lugares comunes del comercialismo” (1974: 118).

*Azul, como una oreja de mujer* es una crónica prácticamente desconocida que recuperamos en esta tesis porque entabla un diálogo fructífero con la segunda antología del escritor, *Amor perdido* (1977). El bolero como representante de la cultura popular o de la “sociedad residual” (2007: 199) –para decirlo con Jean Franco que recupera la teoría de Raymond Williams<sup>162</sup>– organiza el volumen: Monsiváis recupera como título un famoso bolero, reproducido en su totalidad a modo de epígrafe pero además la figura que inaugura el libro es Agustín Lara, el mentor de Elvira Ríos. Para introducir este diálogo entre aquella producción de 1974 para un mensuario masivo y *Amor perdido*, remitimos al título de la crónica analizada anteriormente que contiene a Elvira Ríos y, al mismo tiempo, a Agustín Lara: *Azul* es uno de los discos de Elvira Ríos y “*Azul, como una oreja de mujer*” es un verso de la canción *Azul* de Agustín Lara. Tal vez referir a la simbiosis como proceso biológico de vida en común sirva para pensar la relación entre ambos ya que no hay Elvira Ríos sin Agustín Lara (ella es su intérprete) y, al mismo tiempo, su particular voz la convierte a ella en una las intérpretes más reconocidas de Lara.

*AGUSTÍN LARA. El harem ilusorio (notas a partir de la memorización de la letra de ‘Farolito’)*<sup>163</sup> brinda una imagen provocadora: el cronista memorizando una canción romántica. Con ese gesto desafiante, nos invita a leer anotaciones, reflexiones, pensamientos –notas, dirá él– producto de una actividad de fijación que remite al automatismo y la repetición y que, en ese sentido, parece tratarse de una acción opuesta al estudio o al análisis. Otra cuestión interesante que se desprende del título es que la memorización remite a un método de aprendizaje clásico de la poesía. Durante mucho tiempo, en las escuelas los alumnos aprendían a recitar poesía y ello suponía un ejercicio de memoria. La iglesia también ha apelado a ella en la enseñanza de los catecismos. Estos ejemplos buscan ilustrar que la memorización ha tenido, en la cultura

162 Al estudiar la relación de la obra de Carlos Monsiváis y Raymond Williams, Jean Franco sostiene que la lectura del escritor mexicano sobre Agustín Lara se explica a partir de la influencia que el pensamiento de Raymond Williams (su concepto de cultura basado en lo emergente y lo residual). Ahora bien, observa una diferencia fundamental: “Para Williams, la sensibilidad de una época, aunque independiente de la producción económica, es captada especialmente en la alta cultura. Para Monsiváis es expresada en la cultura popular y aun en la cursilería que, sin embargo, tiene una relación irónica con el desarrollo” (2007: 199)

163 Crónica antologada a su vez bajo el título *Agustín Lara. La mistificación de una quimera (notas a partir de la memorización de la letra de ‘Farolito’)* en *Antología personal* (Puerto Rico: La Editorial, 2009) y en *Los ídolos a nado. Una antología global* (Buenos Aires: Debate, 2011).

occidental, diversos los usos y sentidos. Ahora bien, Monsiváis memoriza lo que podría considerarse, desde el campo académico, la hermana bastarda de la poesía, la canción romántica. Ahí, se encuentra una de las claves de nuestra lectura.

Monsiváis establece una homologación de roles y funciones entre la poesía y la canción: plantea que la canción romántica es al siglo XX, lo que la poesía al siglo XIX:

Una atmósfera perdurable del siglo XIX: el programa de engrandecimientos material con la cultura como recompensa personal y corona pública. La literatura es la patria del Espíritu. Los cambios sociales y políticos no destruyen: amplían y benefician a tal creencia. Divulgada y arraigada la fe nacional en la poesía, le tocará en el XX a la “canción romántica” mercantilizar el alborozo de sus creyentes (Monsiváis 1986 [1977] 64).

La canción romántica se torna así “instrumento de masas” (Monsiváis 2011: 45)<sup>164</sup> y su idioma es la cursilería. Un músico como Agustín Lara –el primer romántico, el galán con mayúsculas (“las mujeres en mi vida se cuentan por docenas” Monsiváis 1986 [1977]: 62)– deviene el poeta en la época de la cultura de masas capaz de hablar el “lenguaje de las muchedumbres” (Monsiváis 1986 [1977] 64). Esta percepción cultural de la canción romántica permite esclarecer el mecanismo por el cual Monsiváis la inscribe en una historia de la cultura otorgándole un papel central a partir de su mirada atenta a los cambios que el desarrollo de la industria radiofónica provoca en los productos culturales. Desde esta perspectiva, lejos está de tratarse de la hermana bastarda de la poesía. En esta misma línea, ubicamos el gesto de concebir a Lara como un “Músico-Poeta” (1986 [1977]: 76) que, proveniente de los prostíbulos, representa al bohemio y registra musicalmente la vida nocturna, las prostitutas, el arrabal. La homologación entre el lugar ocupado por la poesía y por la canción se basa en el carácter formativo que estas últimas también presentan, como desarrolla Carlos Monsiváis en *En la gloria de tu intimidad*:

El corrido, derivado del romance, es informativo: estas son las definiciones líricas de mi amor, esto le pasó al hijo desobediente, esto le sucedió a los dos hermanos rivales o a Simón Blanco. La canción romántica es formativa: así debes reaccionar en caso de enamoramiento absoluto, estas son las palabras a emitir en caso de abandono (1972: 14).

El carácter formativo de la poesía, podríamos referir a la poesía patriótica por dar un ejemplo paradigmático del siglo XIX, pasa a la canción que alecciona sobre la

---

<sup>164</sup> Citamos, en este caso en particular, la reescritura que Monsiváis realiza de la crónica para antologarla en *Los ídolos a nado* porque allí logra condensar la idea de esa manera.

sinceridad, la fidelidad, la autenticidad y la fatalidad, entre otras. Los cantantes de bolero (Elvira Ríos, a menor escala y Agustín Lara a gran escala) encarnan una “sensibilidad colectiva” (1986 [1977]: 61) particular: la cursilería. Ella refiere, principalmente, a las “grandezas de la vida cotidiana” (Monsiváis 2011: 20), que a través del amor a las palabras, ensalzan los actos cotidianos y los vuelven heroicos. “Es fábula que le confiere encanto a la desposesión y a la idealización de los contornos” (Monsiváis 2011: 20).

### **Una poética de versiones mediáticas. Cantinflas, el peladito adecentado**

El albur, mi hermano, y a lo mejor el peladito no fue así o no quiso ser así o le daba igual o era completamente distinto, pero como no disponía de voz ni de canales expresivos así se le registró y así –a través de los medios masivos– la clase en el poder ha ido imaginando a las clases populares y, al no haber otra, las clases populares se han dejado colgar ese santito.

Carlos Monsiváis, “No es que esté feo...”<sup>165</sup>

Toda representación constituye una interpretación, una opción posible entre otras limitada o restringida –podríamos decir para enfatizar la manipulación del sentido que dicha operación supone– a los conocimientos de quien la produce. Es decir, que una misma situación, hecho o personaje (el pelado, en este caso puntual) puede interpretarse de distintas maneras según el contexto de lectura. Esta reflexión motivada por el epígrafe no sólo orienta la lectura que presentamos a continuación de la crónica *Cantinflas, el peladito adecentado* (1979) sino que (y en relación con la escritura de Carlos Monsiváis) apunta a que focalicemos sobre uno de los desafíos principales que sus crónicas sobre íconos masivos presentan: desarmar el relato único (siempre hegemónico) que todo ícono presenta para constituirse como tal. Ello se observa a nivel textual, como hemos planteado en análisis anteriores, específicamente en la multiplicidad de los puntos de vista asumidos por el narrador. Monsiváis construye frente al tipo de personajes que venimos analizando una poética de versiones mediáticas construida por fragmentos de interpretaciones de las que no se sabe ni se sabrá (en todo caso, importa poco) su veracidad. Esas versiones de la historia personal de Cantinflas,

---

165 La cita corresponde a la nota periodística “No es que este feo, sino que estoy mal envuelto je-je (Notas sobre la estética naquiza)”, publicada originalmente en “La cultura de México” suplemento de *Siempre!* el 20 de enero de 1976.

su vida íntima, sus amores, eso que muchas veces es lo único que se tiene de este tipo de personajes públicos provenientes del mundo del espectáculo, es lo que Monsiváis toma como materia prima de su escritura. En este sentido, la versión entendida como uno de los modos de referir a un suceso se encuentra próximo al chisme y ello permite, a su vez, vincularla con el ámbito de la farándula del que provienen o en el que se mueven los ídolos masivos.

Esta poética de versiones –categoría que nombra la plasmación a nivel formal de la concepción que Monsiváis tiene de las interpretaciones posibles que estos personajes despiertan– permite dar cuenta de las operaciones literarias realizadas al interior de cada crónica y, a nivel general, posibilita pensar una serie literaria en torno a la figura de Mario Moreno, el cómico más popular de México: esta serie tiene su origen en *Cantinflas, el peladito adecentado*, crónica publicada en la revista *Su otro yo* en el número correspondiente a febrero-marzo de 1979 e inédita en formato libro, que constituye un antecedente ineludible de dos trabajos posteriores: *Cantinflas. Ahí estuvo el detalle* (1988) y *Mario Moreno, 1911-1993. La imagen perdurable y los momentos momentáneos* (2009).

Mario Moreno Reyes (Ciudad de México 1911-1993), popularmente conocido por su nombre artístico Cantinflas, representa para los mexicanos un ídolo popular considerado el campeón de los desposeídos. El Chaplin de México o el cómico de la gabardina por pertenecer a una familia humilde, en su juventud, se vio obligado a realizar numerosos y variados trabajos (bailarín, torero, boxeador) hasta que se enlistó en el ejército. Finalmente, ingresa a las carpas y se destaca en sketches cómicos. Su carrera actoral se inicia allí, en el ámbito circense y continúa en el cine, espacio que le permitió progresar económicamente. No sólo protagonizó incontables películas sino que se convirtió en productor al adquirir POSA Films, compañía con la que filmó sus películas desde la década del cuarenta en adelante. Su fama y renombre internacional provienen de interpretar al habitante de las periferias urbanas mexicanas. La historiadora de cine Marina Díaz López (2016) observa que

La construcción de su personaje escénico está definitivamente fijada en el referente del pícaro de arrabal, ladronzuelo ocasional, aprovechado, hedonista, ágil, que utiliza el habla de los barrios más populares de la capital de los años treinta, donde la construcción pública de la masculinidad marginal pasa también por una performatividad del cuerpo,



vinculada a la facilidad del baile, la acrobacia del boxeo circense y a la embriaguez de la cantina. (118-119)

Este personaje subalterno que encarna Cantinflas surge en los años treinta en las carpas mexicanas, continúa en el teatro de revistas y finalmente triunfa cinematográficamente en *Ahí está el detalle* (1940), película que lo consagra en toda América Latina.<sup>166</sup> Hablar de Cantinflas implica hablar del “peladito adecentado” para decirlo con el cronista. Si retomamos el epígrafe de Carlos Monsiváis, Pelado, en México, refiere a la representación que las clases dominantes realizan de las clases populares. Se trata de un uso peyorativo para nombrar al paria social, al marginado del sistema, al pobre urbano. Pelado es “el que nada lleva y nada tiene, el carente de piel, el que nunca tuvo con qué cubrirse” (Monsiváis, *Los ídolos a nado* 101). El propio Carlos Monsiváis, en el ensayo “No es que esté feo, sino que estoy mal envuelto je-je (notas sobre la estética de la naquiza)” (2010 [1976]), manifiesta que el término responde a la mentalidad clasista propia de la burguesía mexicana preocupada por establecer y delimitar jerarquías sociales:

Primero fueron los léperos (“la leperuza”) y los pelados (“el peladaje”), quienes derivaron su nombre de status y ontología: “estar pelado”, sin ropa concebible, en esa perpetua radicación en el futuro que es la carencia de pasado y presente. Los nombres no describían situaciones económicas o políticas: eran estrictamente sociales. Fuera de las horas del trabajo y explotación, la clase dominante no distinguía ni quería distinguir las variedades de la vida popular (Monsiváis, 2010 [1976] s/n).

A fines de los años setenta, Mario Moreno había filmado una treintena de películas, muchas en blanco y negro y otras tantas a color, había recibido el premio Globo de Oro al mejor actor por *La vuelta al mundo en ochenta días*, se había posicionado como uno de los cómicos más reconocidos de México y se encontraba realizando sus últimas películas. En ese momento, Carlos Monsiváis publica *Cantinflas, el peladito adecentado* (1979), la primera de una serie de tres crónicas dedicadas a este personaje. La segunda titulada *Instituciones: Cantinflas. Ahí estuvo el detalle*<sup>167</sup> se

---

166 Para un abordaje del cine de Cantinflas, véase: Ruiz Rivas, Héctor (2012): “Cantinflas, Patriota de la patria e Insurgente del detalle”, *Caravelle*, 98 [En línea] URL: <http://journals.openedition.org/caravelle/1216>; Díaz López, marina (2016): “La estelarización de Cantinflas y su presencia en el imaginario ranchero”, *Secuencias. Revista de historia del cine*, 43-44, primer y segundo semestre 2016.

167 Monsiváis vuelve a publicar *Cantinflas, el peladito adecentado* en la edición especial III de *Su otro yo* pero bajo el título *Cantinflas ... ahí está el detalle*. Aunque esta edición especial carece de datos de publicación, la diagramación del índice nos induce a considerar que se trata de un texto posterior a *Cantinflas, el peladito adecentado*. Hasta el momento, publica la misma crónica bajo dos títulos

compila en *Escenas de pudor y liviandad* (1988) y la tercera, *Mario Moreno, 1911-1993. La imagen perdurable y los momentos momentáneos*<sup>168</sup>, se incluye en *Antología personal* (2009).<sup>169</sup> Esta enumeración de títulos permite realizar una primera apreciación del conjunto: en un primer momento, el interés del cronista se focaliza en el personaje representado (el peladito); después –y vale aclarar que, en éste como en el siguiente caso, se trata de crónicas pensadas para ser publicadas en libros, es decir, para un público que no se restringe al de la revista de actualidad sino más amplio y diversificado– aparece un corrimiento del personaje al actor como eje cohesionador. La tercera crónica, una necrológica escrita sobre la muerte del actor, consume ese movimiento que había empezado a notarse en la segunda crónica cuyo título remite a Mario Moreno y a su completa trayectoria.

*Cantinflas, el peladito adecentado* remite y enfatiza desde su título, la construcción massmediática del paria social. El diminutivo (peladito) alude a esa representación inofensiva que Cantinflas materializa del pelado con la espectacularización del paria. La apropiación cinematográfica del mismo “...oculta y hace presente la fuerza popular que encarna. La élite festeja en él lo que ve de candor colectivo. Los marginados lo celebran, le festejan lo que reconocen como próximo” (Monsiváis 1979: 64). El cronista advierte la ambivalencia del personaje: representar al pobre urbano y, de esta manera, visibilizar a una clase social excluida del sistema sociopolítico no conlleva la modificación de la realidad cotidiana ni de la composición social. Ahora, detengámonos en el segundo término del título: adecentado, que remite específicamente a la tarea realizada por los medios masivos: para que un pelado devenga un “peladito adecentado” resulta necesaria la intervención del espectáculo. “En *Ahí está el detalle* la agresividad de la carpa se torna relajito de salón y Cantinflas es ya, plenamente, el peladito docilizado, cuya sumisión es absoluta” (Monsiváis 1979: 98). Aprehendido por la industria cultural, Cantinflas despoja al paria de su carácter amenazante y perturbador para devenir retrato inocente. El título adelanta así la

diferentes. Sin embargo, nos interesa aclarar que el título elegido para republicarlo es el mismo que aparece en *Escenas de pudor y liviandad* aunque, en este caso, se trata de una nueva crónica.

168 La crónica fue incluida por decisión del propio Carlos Monsiváis, aunque el libro se publique *post mortem*, en *Los ídolos a nado. Una antología global* (Buenos Aires: Debate, 2011) con selección y prólogo de Jordi Soler. Como se explica en el prólogo “Entre Camus y Ringo Starr”, el cronista mexicano no sólo elige el título del libro sino que colabora en la organización del mismo a partir de conversaciones que mantuvo con Jordi Soler.

169 Además de estos textos literarios, Monsiváis aborda a Cantinflas en la ponencia “‘*Ahí está el detalle*’: el habla y el cine de México”, presentada en el *Primer Congreso Internacional de la Lengua Española* realizado en Zacatecas del 7 al 11 de abril de 1997.

perspectiva general de esta crónica que registra el proceso sociocultural por el cual el paria se vuelve célebre al convertirse en un producto de POSA Films (la productora del propio Cantinflas) vendido al público hispanohablante de América Latina y España. Monsiváis apunta así a desmontar la representación mediática del peladito a partir de la cual Cantinflas deviene “balbuceo programático y reflejo condicionado” (Monsiváis 1979: 98).

Cantinflas resulta una figura productiva para dar cuenta de la tipificación del arrabal a partir de la emergencia de la imaginación urbana: “este humor de carpa y sketch se centró en los métodos para continuar o desaparecer en el mundo áspero, difícil y rencoroso de la capital” (1979: 63), advierte para apuntar a la íntima relación que existe entre el éxito de Cantinflas y el creciente proceso de modernización que experimenta México hacia los años cuarenta.<sup>170</sup> Este retrato del excluido de la vida citadina, esa imagen del otro, surge del auge de la cultura urbana caracterizada, entre otras cuestiones, por el desarrollo del cine nacional. Se trata de la época de oro del cine mexicano. Es esa ciudad de rascacielos, restaurantes, bibliotecas, librerías y centros nocturnos, registrada por Salvador Novo en *Nueva grandeza mexicana* (1946). Allí, en ese momento de modernización y esplendor, tiene lugar Cantinflas y el “mito del arrabal” que no es sino la imagen capitalina del mismo:

No habría mito del Arrabal (el lugar donde los pobres son finalmente felices, el espacio de las carencias compensadas por la felicidad del arraigo) sin el auge institucional del cine, el cómic y el teatro costumbrista. Pero tampoco lo habría sin la cancha improvisada de fútbol, la arena de box o la lucha libre, la carpa y el salón de baile que en ese limbo anterior a la televisión, les dieron a los jóvenes buena parte de las compensaciones sociales a su alcance mientras los de edad madura se divertían escandalizados o se resignaban frustradísimos (1979: 61)

El peladito representa como trasfondo la imagen idílica de la pobreza construida desde afuera; el rol central que los medios masivos cumplen en el proceso de modernización de la primera mitad del siglo XX al registrar la presencia de las masas urbanas; los espacios de ocio funcionales a la permanencia del *status quo*; y las

---

170 Sergio González Rodríguez, en “La literatura mexicana de los años cuarenta” (2008), brinda un panorama social que se focaliza en la relación ciudad/campo: “En 1940, había cerca de 20 millones de habitantes en el país, y durante el sexenio inmediato sumarán tres millones más. La mayoría de los mexicanos vivían aún en el mundo rural, pero en esos años se comienza a presentar el proceso migratorio del campo hacia la ciudad que caracterizará el rostro de poblacional en las siguientes dos décadas. Las principales ciudades del interior, Guadalajara y Monterrey, no llegaban a 300 mil habitantes. La modernización que se acentuará en la década del cuarenta, centralizará y concentrará los beneficios en la capital” (208).

mitologías como tipificaciones comercializables. Hacemos una aclaración fundamental: el interés del cronista por este personaje no radica simplemente en que resulta representativo de lo popular urbano (teorizado por Jesús Martín-Barbero en *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*) sino en que se trata de lo popular urbano masificado. Explicitemos la cuestión: Monsiváis no estudia el Cantinflas de las carpas que podríamos considerar específicamente como lo popular urbano sino el Cantinflas del cine. El cronista advierte que “el pantalón caído abajo de la cintura ya era lugar común del cómic (*Aventuras de Chupamirto*) y el habla ‘cantinflasca’ en donde nada se entiende (parte por relajo y parte por ignorancia) abundaba en los sitios populares” (1979: 62). La novedad de Mario Moreno radica en haberlo mezclado con temáticas propias de la mentalidad urbana: “el temor y la burla de la policía, la habilidad del estafador y la credulidad del engañado, el juego de la homosexualidad como prueba de la malicia, la seducción como transacción comercial” (1979: 63). El hallazgo de Cantinflas consiste en otorgarle otro espacio a ese humor popular: “Fue Cantinflas quien le agregó el *espacio cinematográfico* al humorismo de carpa y logró que se su producto, el cantinflismo, fuese ya por antonomasia el lenguaje de los políticos” (1979: 65, las cursivas son nuestras). El cronista se dedica a identificar a Cantinflas con el cine como industria cultural para demostrar un incipiente cambio en la conceptualización de lo popular, producto ya no rural sino de la combinación de la cultura urbana y la industria cultural.

La crónica tensiona –y de esa manera desnuda el planteo general ya esbozado en el epígrafe– el sentido del albur en la carpa, es decir, para un público popular, y la trasmutación de dicho sentido a partir de la intervención de los medios masivos cuando Cantinflas pasa al cine y amplía su público:

Un factor decisivo: el diálogo (la sucesión de pleitos) entre quienes se acomodan como pueden y el dueño del escenario. Aún no se produce con toda su intensidad la *hegemonía adecentadora de la XEW* y en la carpa el público agradece, acecha, descarga su mordacidad y su aplauso: está junto al artista, lo encumbra o lo elimina con votaciones (risas, chiflidos) en pleno vértigo. El albur –el juego sexual del idioma popular– *no es invitación al sometimiento sino exigencia de ascenso*. (Monsiváis 1979: 64, las cursivas son nuestras)

Por más que el chiste sea el mismo, la modificación del contexto altera su sentido. Para ser precisos, deberíamos decir que, más que cambiar, impone otro sentido. Cuando refiere a la “hegemonía adecentadora de la XEW”, el cronista apunta justamente a cómo

el alcance masivo de oyentes que tenía dicha emisora radiofónica implicaba la instauración de un modelo de comportamiento en las clases populares. En “‘Ahí está el detalle’: el habla y el cine en México” (1997), Monsiváis refiere a la intervención que los medios masivos provocan en la vida cotidiana: “En materia de habla popular lo más significativo, el principio del vuelco histórico es la radio, que al alcanzar ámbitos rurales, impone frases, estilos de la voz y temperamentos verbales” (s/n). Se busca visibilizar un antes y un después: uno es el show circense que nos permite pensar en una complicidad entre Cantinflas y el público; y otro es el show cinematográfico, que lejos de la paridad que supone ser cómplices, despliega control e imposiciones. El epígrafe sintetiza esta convicción de que cuando Cantinflas irrumpe en la escena nacional lo hace porque se lo deja irrumpir y, en ese sentido, la irrupción no supone un acto de invasión sino de aceptación.

Monsiváis dedica el segundo apartado de la crónica al cantinflismo, concebido como un nuevo estilo de hablar mucho sin decir nada, y hacia el final del mismo aclara su posición: contra las voces críticas que leyeron en el nonsense un sentido, el cronista sostiene que el primer Cantinflas, el de la carpa, no pretendía dar un mensaje: “Sin negarle méritos al Cantinflas de los comienzos, ciertamente original y brillante, su humor, si algo, es despolitizado y no parodia el lenguaje redentorista ni programa su confusión” (1979: 98). Detengámonos en el final de la cita: no programa su confusión, advierte el cronista. El verbo utilizado (programar) constituye una acción que obsesiona al Monsiváis de este período. Sus colaboraciones para el mensuario *él. La revista joven* insisten en la idea de que a determinados fenómenos o productos mediáticos los orquesta el Poder. La cultura de masas deviene planificación en todos los ámbitos: así nos encontramos con una cultura musical popular prefabricada que industrializa y comercializa sentimientos, como registra en la crónica *En la gloria de tu intimidad* (1972); en *Mae West: antología y homenaje* (1972), la actriz asume, como vimos en el análisis anterior, una “franqueza prefabricada”; y en *Contra la contaminación, contamos contigo (Algunos freaks en México)* (1972), aparece la planificación de conductas: “Si a estos freaks (que a lo mejor ya no existen) les interesa opinar, dirían que los de la Glorieta son una mala onda, una especie falsificada, *exhibicionistas en pos del escándalo moral o cultural*” (92, las cursivas son nuestras). El punto en común de

estos ejemplos radica tanto en la falta de autenticidad como en la carencia de espontaneidad ya que se trata de puestas en escena de algo preconcebido.

Para reflexionar sobre esta orquestación desde el Poder en la crónica bajo estudio, retomamos una expresión citada anteriormente que aparece hacia el final de la crónica al definir a Cantinflas como un “balbuceo programático y reflejo condicionado” (1979: 98). Es decir, Cantinflas deviene un producto industrial en el campo del espectáculo y de la diversión: “Es un pícaro, un mantenido, un tonto y cobarde “de cadera caída”, es una aceptación nunca un rechazo, la ignorancia en el uso de la palabra cuyo ámbito natural es la cocina con las criaditas y cuya vestimenta ya no se explica ni por las tramas ni por los diálogos” (1979: 98). Ahí donde el cronista observa el rasgo que lo singulariza (representar lo popular urbano en el cine) también detecta un defecto (la representación estereotipada) que provoca, hacia el final de la crónica, el cambio de tono. La voz del cronista se pone seria y notablemente crítica con un enojo que irá acrecentándose conforme vaya exponiendo la imagen de sumisión que constituye el producto filmico Cantinflas. Primero, explicita la “vulgaridad circular” (1979: 99) en la que cae la producción POSA Films al presentar una estructura general para todas las películas:

El mecanismo *será* inalterable: Cantinflás *filmará* una película por año, *elegirá* una profesión “humilde” por antonomasia: bombero, bolero, extra de cine, alumno retrasado, bell boy, cartero y *se instalará* en el centro de una trama pueril donde al cabo de 300 chistes idénticos, la heroína (guapísima) cansada y demolida por los gracejos acaba casándose con él (1979: 99, las cursivas son nuestras)

Particularmente, los verbos en futuro le otorgan al párrafo una cadencia secuencial que potencia el carácter repetitivo sobre el que Monsiváis centra su crítica. El lector percibe así lo irremediable de la situación o, en todo caso, que la prioridad radica en la búsqueda comercial. Ahora bien, esta crítica se potencia cuando, llevando la cuestión al plano nacional, el cronista sin vueltas explicita: “convierte al peladito mexicano típico, en el típico producto del colonialismo, mezcla de heroicidad con sumisión” (1979: 99). La reiteración de la palabra típico enfatiza el reduccionismo de las tipologías como de las invenciones del colonialismo donde el “semianalfabeto (...) representa a América Latina” (99). Monsiváis observa, para ir cerrando, que “será el emblema que nos muestra en cuclillas, dormidos, con el burro a un costado y el sarape por toda idea de ropa: el símbolo de lo que necesita la filantropía norteamericana para actuar

salvadoramente” (99). Esta lectura conclusiva de la crónica nos permite retomar la reflexión de la sacralización del pelado para explicitar: Cantinflas sacraliza la pobreza al volverla célebre y, al mismo tiempo, deviene un célebre plebeyo que vendido al mejor postor prioriza la comercialización del personaje y vulgariza el hallazgo. El cantinflismo se convierte en moda.

Monsiváis recupera a Cantinflas, más allá de las críticas esbozadas al final, en tanto expresión paradigmática de la cultura popular urbana, esa cultura que “crea referencias, señas de identidad, símbolos que se consumen y se olvidan. Y origina desplazamientos o relevos: así en lugar de la mitología clásica aparece la de los cómics. A Júpiter, Venus, Minerva, Atlas, Hércules, los sustituyen Superman, Batman, Marvira, The Hulk” (Monsiváis 1989: 22). Lo popular y lo industrial constituyen una unidad que imposibilita desconocer la incidencia que la industria cultural en sus diversas formas presenta en la conformación del imaginario colectivo. En alusión a ello, advertimos un pequeño gesto de Monsiváis cuando apela a la expresión “Mario Moreno Cantinflas” – utilizada solamente en el momento de presentar al protagonista– para retomar la referencia cinematográfica que ella significa ya que al inicio de las proyecciones en la pantalla se leía: “Mario Moreno Cantinflas en ...” (275), como recuerda el historiador mexicano Enrique Krauze en *Caras de la historia II* (2016). El cronista recupera aquella firma con el nombre del actor y, al mismo tiempo, el nombre artístico (adoptado “para ahorrarle vergüenza a mi familia. Era una familia humilde pero tenía orgullo. Y yo era un artista de última categoría” Monsiváis 1988, 84) para generar una complicidad con los espectadores de Cantinflas.

Señalamos anteriormente, respecto de las otras dos crónicas sobre Cantinflas, como diferencia notable el corrimiento del personaje al actor, quisiéramos ahora señalar una similitud: el título elegido para la crónica antologada en *Escenas de pudor y liviandad* –(*Instituciones: Cantinflas. Ahí estuvo el detalle*)– apunta al igual que el de la crónica ya analizada, a recuperar el referente masificado: ya sea el personaje (el peladito) en la de 1979 o la película que lo consagra (*Ahí está el detalle*) en la de 1988. En este último caso, observamos un guiño al título del film ya que en realidad el cronista lo modifica levemente al cambiarle el tiempo verbal (de “está” a “estuvo”). Destacamos que, en ambas crónicas, Monsiváis apunta al imaginario construido por y en la industria cultural. Distinto es el caso de la crónica biográfica *Mario Moreno, 1911-*

1993. *La imagen perdurable y los momentos momentáneos*, donde el relato de la vida del actor desplaza a un segundo plano las referencias masivas propias de todo ícono cultural. Aunque, para ser precisos, debemos aclarar que el título de esta última también contiene un guiño ya que rescata la alusión a una frase popularmente atribuida a Cantinflas: “hay momentos en la vida que son verdaderamente momentáneos”.

En *Instituciones: Cantinflas. Ahí estuvo el detalle*, el actor adquiere mayor presencia y relevancia que el personaje en sí. De hecho la primera parte de ésta que corresponde a las primeras diez páginas, el protagonista es Mario Moreno. Aclaramos que sólo referimos a esta parte ya que la segunda, correspondiente a las diez páginas finales, desde el apartado “La técnica de Cantinflas”, como lectores empezamos a escuchar fragmentos intercalados que se repiten de la primera crónica y hacia el final, especialmente desde el apartado “Así es mi tierra, tiene el alma hecha de amor”, se trata de una reescritura de la de 1979.<sup>171</sup>

El relato se abre con una extensa narración de corte histórico que contextualiza la vida en los arrabales y la historia de las carpas. Esta introducción finaliza con la siguiente afirmación: “lo que el cine industrializa es un modo de ser genuino (que se volverá teatral al verse repetido en la pantalla) donde lo autobiográfico es siempre lo comunal, y las experiencias sólo tienen sentido si se cuentan en detalle” (Monsiváis 1988: 80). Después continúa con un apartado “Autodescripción del interesado”, sección destinada a narrar la vida del actor. Aquí, se hacen presente en todo su esplendor las versiones: por un lado, la del propio Mario Moreno, quien relata sus comienzos a partir de las victorias y distinciones personales, resumidas de la siguiente manera: “es un estudiante brillante y un buen boxeador amateur, el jefe de la ‘palomilla brava’ y el bailarín incansable, quien de inmediato resulta simpático, el gran jugador de billar, el aprendiz de torero” (Monsiváis 1988: 80).

Versión que contrasta con la de Estanislao Shilinsky, su concuñado, quien relata el episodio de pánico escénico de Mario Moreno donde este comienza a decir oraciones sin sentido dando origen al personaje. Destacamos entonces una diferencia radical con la primera crónica: mientras que en aquella sólo escuchamos algunos parlamentos del

---

171 En términos generales, *Instituciones: Cantinflas. Ahí estuvo el detalle* prima la función divulgativa del personaje ya que presenta una narración que respeta un orden cronológico en cuanto a la vida del actor, que se vuelve más explícita con respecto a cuestiones de la idiosincrasia mexicana y más detallista en la presentación de las referencias filmicas. Estas características dan cuenta que el cronista concibe a otro tipo de lector, tal vez, el lector latinoamericano al que puede aspirar *Escenas de pudor y liviandad*.



personaje, en ésta escuchamos a Mario Moreno ya que se lo cita en varias oportunidades. Una cuestión interesante es que los fragmentos en los que habla el propio actor, más que la voz del actor, escuchamos al personaje. Fragmentos, sin referencia pero que podrían provenir de notas periodísticas o entrevistas, donde resulta imposible separar a Mario Moreno de su personaje, una persona humilde que parece no entender nunca el quid de la cuestión. Nos referimos a que Mario Moreno “deviene sinónimo del mexicano pobre, representante y defensor de los humildes” (Monsiváis 1988: 95) aunque “al mismo tiempo es por sí sólo un industria cinematográfica (...), una celebridad en vías de petrificación mítica” (1988: 95). Mario Moreno encarna a Cantinflas dentro y fuera de la pantalla.

Mario Moreno vivió como buen ídolo rodeado de versiones. A las versiones sobre el nacimiento, en sentido metafórico, de Cantinflas referidas recientemente, sumamos otra versión, aquella de circulación oral de la que se desconoce el origen –rescatada por el propio cronista–: “¡Cuánto inflas!” (C`ant`inflas), o quizás la explicación sea cualquier otra. Lo cierto es que la Noche de la Metamorfosis, asustado o divertido, jamás se sabrá, Mario Moreno habla sin decir, el público festeja, se corre la voz” (Monsiváis 1988: 85). El nombre artístico, ese que lo vuelve célebre, tiene, como otras tantas cuestiones de su vida, un origen incierto.

*Mario Moreno, 1911-1993. La imagen perdurable y los momentos momentáneos* (2009), la última crónica que Carlos Monsiváis escribe sobre Cantinflas, comienza con las repercusiones mediáticas del velorio masivo del actor. Inicia con el tratamiento que los medios masivos, la industria cultural, le da a la muerte de los ídolos populares. El cronista reconstruye la multiplicación de lugares comunes que la prensa, la radio y la televisión reproducen:

Hay manifestaciones de duelo en España y en América Latina. El presidente Carlos Salina de Gortari reitera: “Se ha ido, pero continuará vivo en el recuerdo y en el cariño de los mexicanos”. Las declaraciones van de la exaltación (“MÉXICO LLORA”, “El cielo también lloró”, en las cabezas de los diarios) a la proclama beatífica: “Su muerte debe considerarse como un triunfal nacimiento a la vida eterna”, asegura el Departamento de Comunicación Social del Arzobispado de México. Hay elogios insólitos, como el de Carlos Fuentes: “A través de Cantinflas la gente de toda Hispanoamérica empezó a reírse de sus políticos, porque hablaban como él, que fue casi un partido de oposición” (2011: 99).

Las versiones en forma de testimonio personal de los sucesos, vuelve a convertirse en la base de la escritura una vez más. El cronista continúa registrando las declaraciones que, durante los tres días de duelo, se fueron sucediendo:

Se ven letreros: “adiós... chato”, y rezos “Dios lo tenga en su santa gloria”. No escasean los niños y adultos disfrazados de Cantinflas. Afirma el presidente peruano Alberto Fujimori: “Una gran pérdida: sabía criticar sin amargura y hacer humor sin acidez”. Gabriel García Márquez es enfático: “Gocé como nadie las películas de Cantinflas. Jamás había visto en mi vida un homenaje más maravilloso, más sentido y más merecido”. Las frases se acumulan: “En el cielo está con Pedro. Y en la tierra, ¡con nosotros!”. Pedro es *Pedro* (Infante)... (2011: 100)

En esta crónica que cierra la serie sobre Cantinflas –y que no podría haber sido escrita sin aquel puntapié inicial de 1979– la narración fluye. El cronista asume las versiones orales sobre el personaje sin la preocupación de señalar que se trata de información de procedencia dudosa. Más que preocupación por el dato, se vuelve palpable el disfrute de reproducir las leyendas que circulan sobre Mario Moreno y que en definitiva –parece aleccionarnos la crónica– constituyen al propio Cantinflas:

A poco de soltarse el enredo infinito, aparece el nombre que completa la fortuna. Alguien absorto en el fluir del disparate, le grita: ‘Cuánto Inflas!’ (‘Cantinflas’) o ‘En la cantina inflas!’. La contracción prende y es la fe victoriosa del bautismo. Si esto sucedió es lo de menos. En materia de orígenes legendarios lo que pudo haber sido es lo que fue (2011: 103).

El carácter legendario del personaje seduce el propio lenguaje del cronista e impone un tipo de relato que asume la impresión como principio constructivo. Observamos así la lección final de la cita “lo que pudo haber sido es lo que fue” y expresiones introducidas por un adverbio de aproximación (“Casi podría fecharse el nacimiento de Cantinflas”) o un adverbio de manera con un adjetivo de valor indeterminado (Como sea, el análisis ...).

### **Juan Gabriel, el divo de Juárez**

Él no se dejó intimidar por la vanguardia, o por los fantasmas de la sintaxis, y ha confiado en las musas, como en los buenos tiempos, pero en algo ha cedido a la época, y ha manufacturado su inspiración...

Carlos Monsiváis, “Instituciones: Juan Gabriel”

Esta reflexión de Carlos Monsiváis que transcribimos a modo de epígrafe apunta directo a la cuestión sobre la que nos interesa reflexionar: la imbricación entre lo popular y lo masivo, lo tradicional y lo moderno, el cronista y el ídolo. Juan Gabriel no busca ser moderno ya que parafraseando la cita podemos afirmar que no se deja intimidar por la vanguardia, se afirma en lo folclórico; aunque –y aquí el escritor visibiliza la paradoja– se encuentra actualizado porque se adapta a los nuevos tiempos al industrializar su producción. Su singularidad en tanto ídolo de multitudes radica en la capacidad de abordar expresiones tradicionales como la canción romántica a partir de las posibilidades que brinda el avance de la industria cultural. Monsiváis encuentra en esta figura el indicio de un cambio de época, esto es, la emergencia de la sociedad de masas que se constituye como tal a partir del protagonismo inusitado que los medios masivos cobran desde los años sesenta transformando el modo de concebir la cultura así como la manera de representarla.

Juan Gabriel (Michoacán, 1950-California, 2016) fue un cantante y compositor mexicano dedicado a la música popular, principalmente a la canción ranchera. Nació en la fronteriza Ciudad Juárez. Fue el menor de diez hermanos y tuvo una infancia signada por las pérdidas y la soledad (el abandono paterno, su infancia en un internado, la cárcel, etc.). En su adolescencia, se dedicó a lavar autos y limpiar restaurantes hasta que decide viajar a la capital a probar suerte con la música. En 1971, comienza su carrera como cantante hasta que llega a convertirse, hacia mediados de los ochenta y principios de los noventa, en uno de los músicos mexicanos más famosos de los últimos tiempos.

En tanto expresión del México de los setenta, Juan Gabriel se constituye en objeto de interés del cronista, ya que vuelve sobre este cantante en cuatro ocasiones: *Instituciones: Juan Gabriel*, antologada en *Escenas de pudor y liviandad* (1988) constituye la crónica más conocida;<sup>172</sup> sin embargo, ésta forma parte de una serie mayor de textos que se encuentran dispersos. Para ser precisos, aquella famosa crónica con la que se promociona *Escenas de pudor y liviandad* (1988) surge de la crónica *Juan Gabriel. 'Me gusta vivir solo'*, publicada en la revista *Su otro yo* en 1982. A su vez, a estas dos crónicas, la de 1982 y 1988, debemos agregarle: *Juan Gabriel y aquel apoteósico y polémico concierto en Bellas Artes* (1990) y “Juan Gabriel” (1990a). Pero

---

172 *Escenas de pudor y liviandad* (1988) publicita particularmente esa crónica al indicar en la tapa que el libro “incluye la crónica que convirtió a Juan Gabriel en un mito”.

al no haber sido compiladas, se trata de una producción de escasa circulación entre el público latinoamericano.

Este material participa de un debate fundamental en la cultura de masas: los procesos de hibridación (García Canclini 1990 [1989]) entre “lo culto”, “lo popular” y “lo masivo”, campos concebidos desde el paradigma moderno en términos de pureza. Monsiváis a través de la figura de Juan Gabriel visibiliza emergentes procesos de desterritorialización artística no exentos de polémicas. Esta producción sobre la que pretendemos echar luz visibiliza la familiaridad del cronista con el cantante así como también una inflexión en la crónica latinoamericana contemporánea. Monsiváis renueva el género a partir de la incorporación de temas así como del imaginario que se desprende de los medios masivos al entender que –como sintetiza Jesús Martín-Barbero– “la cultura cotidiana de las mayorías, no sólo en las ciudades sino también en el campo, se halla cada día más moldeada por las propuestas, los modelos y las ofertas culturales de los medios masivos” (2009: 169).

En 1982, Carlos Monsiváis escribe por primera vez sobre este controvertido personaje de la vida cultural mexicana: *Juan Gabriel. ‘Me gusta vivir solo’*, publicada en *Su otro yo*, constituye un perfil sobre esta figura mediática que ha empezado su carrera hace once años, tiempo suficiente para que lo inviten al programa más popular de la televisión mexicana *Siempre en domingo* aunque, como aclara el cronista, su público se restringe a jovencitas mexicanas. Juan Gabriel deviene un nombre promocionado por la industria cultural, un nombre que se repite con énfasis. A partir de información reunida de entrevistas publicadas en revistas, notas de diarios amarillistas y programas televisivos, Monsiváis reconstruye la vida de “El divo de Juárez”, como popularmente se lo conoce. Con cierto olfato para las predicciones, lo representa como un ídolo cuando todavía estaba lejos de adquirir la fama y la centralidad que obtiene a partir de los años noventa. Sin descartar, por supuesto, la observación de primera mano que obtiene al asistir a sus recitales. Señalamos aquí un indicio de la inflexión que esta producción supone en la crónica latinoamericana ya que el cronista adapta sus fuentes al objeto y narra a partir del archivo de la industria cultural.

La crónica se publica junto a seis fotografías del ídolo que lo muestran en un escenario pequeño, vestido de traje blanco y con camisa negra. La sencillez del vestuario y de la escenografía evidencian que se trata de un momento temprano de su

carrera ya que no encontramos al famoso Juan Gabriel con artísticos y ostentosos atuendos. Detengámonos en el comienzo: “Un ídolo es un convenio generacional. Se puede ser otras –una exitosa campaña comercial, un talento que coincide con su público, una ofuscación de la vista o el oído pero en el meollo del ídolo actúa la voluntad compartida de una generación (o sea, un gusto formado al mismo tiempo)” (1982: 53). Sin demoras ni rodeos, Monsiváis pone de manifiesto su mirada positiva sobre la idolatría como fenómeno de la cultura de masas y explicita el sentido que le atribuye al ídolo. Enfatiza el aspecto cultural (la capacidad para representar una generación) sin desconocer el lado comercial. Ello resignifica esas palabras iniciales que aparecen junto a las fotos que, en el ámbito de la noticia se denomina copete, donde afirma: “Juan Gabriel pertenece a los elegidos, a los nuevos hábitos de una sociedad de masas que ya no necesita el refrendo del machismo. La voz de Juan Gabriel, el arte de Rigo Tovar. Si estas dos instituciones no prueban el cambio de los tiempos ya nada lo hará” (52). La creciente aceptación de esta figura que no responde al modelo cultural moderno sino, en todo caso, un contra modelo que manifiesta el cambio de los tiempos que el cronista busca registrar. Juan Gabriel se ubica en la vereda contraria a los líderes de rock que detentaban la modernidad; lejos de la denuncia vuelve al sentimentalismo romántico; además, no posee una imagen juvenil que permita identificarlo con la vitalidad y sus ademanes amanerados imposibilitan que se convierta en un modelo sexual.

El nuevo bautismo de Alberto Aguilera Valadez también es producto de esa transformación: “se llamará Juan Gabriel, con insinuaciones arcangélicas, según conviene en época donde los apellidos ya no adjudican un árbol genealógico que los prestigie” (82). Esta aguda mirada advierte un cambio en el proceso de sacralización: en las megalópolis, apelar a un apellido para obtener un linaje ya no resulta una estrategia efectiva, alecciona el cronista. Concebir al ídolo como una negociación y no como una imposición comercial así como la referida interpretación sociológica del nombre artístico, marca una diferencia notable respecto a las clásicas lecturas condenatorias de la producción cultural masiva. Pensamos en *Dialéctica de la Ilustración* (1944/1947) de Max Horkheimer y Theodor Adorno o *La sociedad del espectáculo* (1968) de Guy Debord. Carlos Monsiváis afirma que Juan Gabriel está “promovido por el pueblo y por Televisa” (82) para sostener que los fenómenos de masas constituyen una imbricación de los elementos implicados, el pueblo y los medios masivos.

En 1988, Juan Gabriel se convierte en una institución ya que se nombre ha ingresado al imaginario colectivo. De allí, el título de la segunda crónica (*Instituciones: Juan Gabriel*), producto de una reescritura de *Juan Gabriel. 'Me gusta vivir solo'* que por la cantidad de modificaciones y agregados referidas a situaciones ocurridas entre 1982 y 1988, es posible considerarla como una nueva crónica.<sup>173</sup> El comienzo de este texto repite en cierta medida el gesto de la primera crónica ya que empieza con una imagen de un éxito rotundo: el ídolo aparece en su camarín rodeado de grandes personalidades del espectáculo y de la vida pública mexicana como María Félix después de un recital brindado en 1986 en El Patio. Monsiváis vuelve a ubicarlo en el centro, en realidad, porque como nos enteraremos más adelante, Juan Gabriel resulta un personaje controvertido y las voces críticas van en aumento. A lo largo del texto, se repasan innumerables presentaciones, se vuelve a reponer el relato biográfico y, al mismo tiempo –esto nos interesa destacar para diferenciarla de la primera crónica–, se le otorga mayor espacio a las voces discordantes que van a motivar la escritura de las dos últimas. La prensa “informa del fenómeno de letras reiterativas y pegajosas y melodías prensiles, y reconoce un filón: el compositor más famoso de México es un joven amanerado a quien se le atribuyen indecibles escándalos, y a cuya fama coadyuvan poderosamente chistes y mofas” (1988: 269). Allí, donde muchos encuentran la crítica, Monsiváis descubre la base del éxito, el origen de la fama. El cantante a contrapelo de las corrientes modernizantes del rock apuesta por letras sencillas y entendibles para la muchedumbre así como por el enamoramiento como fenómeno universal. Esta elección le posibilita la llegada al público masivo al tiempo que, en un primer momento, parece restringirlo al “territorio de los mercados de disco, de las estaciones radiofónicas” (270). Monsiváis pone en escena la polarización social que despierta el fenómeno Juan Gabriel entre quienes lo condenan por su vulgaridad y los que lo siguen fanáticamente. Las críticas provienen de sectores intelectuales como de locutores y editorialistas:

“Fíjate en lo vulgar de estas melodías, en la madriz a la sintaxis de estas letras. ¡Qué horror!”. En su programa del Juicio Final del acetato, el locutor Jorge Saldaña rompe los discos de Juan Gabriel. Al comentarlo,

---

173 Para ejemplificar el trabajo minucioso de reescritura que caracteriza al escritor, citamos el fragmento referido al apodo del cantante: en la primera versión, “Alberto sufre una metamorfosis o un nuevo bautismo. Se llamará Juan Gabriel, con insinuaciones arcangélicas, según conviene en época donde los apellidos ya no adjuntan un árbol genealógico que los prestigie” (82); en la segunda versión: “Ya entrado en los gastos de la metamorfosis, Alberto padece un segundo bautismo. Ahora será, con resonancias arcangélicas, Juan Gabriel así como se oye, según conviene en la época donde los apellidos no interesan porque el impulso demográfico taló todos los árboles genealógicos” (1988: 268).

los editorialistas se interrogan sobre la salud mental de la juventud, y los intelectuales, al preguntárseles sobre el compositor responden de inmediato: “es basura”. Pero las canciones cunden en disquerías, rancherías y loncherías (270).

La operación de Carlos Monsiváis consiste en neutralizar dichas críticas al señalar aquello que esas miradas no advierten: el crecimiento y la diversificación de su público. Después de citar la letra de “Se me olvidó otra vez”, uno de los hits, el cronista ilustra que este cantante excede el campo de lo popular. Aunque no exento de ironía, señala: “el expresidente Gustavo Díaz Ordaz declara: ‘Aquí me tienen, como dicen ahora, en la misma ciudad y con la misma gente’ ¡Santo Pedro Armendáriz! ¡El hombre del 68 cita a Juan Gabriel!” (271). El éxito de las canciones es tal que hasta los políticos apelan a ellas como una referencia decodificable por las mayorías. Más allá de que este fragmento le sirve para criticar la frivolidad de la política, el cronista registra que el imaginario de los medios masivos impregna la vida cotidiana de la sociedad mexicana en su conjunto. Llamamos la atención sobre una innovación formal en particular: a las fuentes de la industria cultural referidas anteriormente, ahora se le suman las letras de canciones. Recurso interesante para reflexionar sobre el vínculo entre el cronista y la cultura de masas ya que la incorporación de las mismas aporta un nuevo ritmo a la crónica (resulta imposible no leer dichas citas con el ritmo del tema musical) al tiempo que produce un efecto de familiaridad respecto a ese producto de los medios masivos que constituye el ídolo Juan Gabriel. Señalamos que en la decisión de antologar la crónica, Monsiváis recupera la figura de Juan Gabriel para un público más amplio, podríamos decir, para su público lector.

Hacia el final de la crónica, Monsiváis se focaliza en aprehender el fenómeno Juan Gabriel, esto es, la imbricación entre lo popular y lo masivo, lo tradicional y lo moderno. Como expresa la cita utilizada como epígrafe, su singularidad radica en la capacidad de abordar expresiones tradicionales como la canción romántica, propias de la cultura provinciana, a partir de las posibilidades que brinda el avance de la industria cultural. La voz de Juan Gabriel, “alejada de cualquier técnica de los cantantes profesionales” (279) y de las lógicas de consagración cultas que divide entre bueno o malo, resulta única.

Ese vínculo de cercanía que se construye especialmente en la representación anterior se traduce en una acción concreta: en 1990, Carlos Monsiváis redacta “Juan

Gabriel”, el programa de mano (ver Anexo pág. 55-56) que se entrega al público en una serie de recitales que el cantante brinda junto con la orquesta sinfónica nacional en el Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México. La propuesta de que un músico popular como Juan Gabriel se presente en una de las salas más emblemáticas de la capital acompañado por dicha orquesta despertó polémicos enfrentamientos. El 12 de mayo de 1990, que corresponde a la cuarta y última función del músico en dicho lugar, Carlos Monsiváis publica, en la revista *Proceso*, *Juan Gabriel y aquel apoteósico y polémico concierto en Bellas Artes*. Esta crónica registra a una sociedad que se debate entre el apoyo o el rechazo, el disfrute y la ofensa, entre la sacralización y la profanación. Primero, narra el éxito de ventas de entradas que supone la adquisición de boletos así como la reventa, las agresiones verbales, los aplausos y los funcionarios que compran tickets porque alguien los va aprovechar. De esta escena exterior, el cronista se inmiscuye en el ensayo general ofrecido para el personal del Bellas Artes. Allí, encuentra las primeras críticas:

...los cantantes de ópera se han opuesto, no desprecian lo popular pero este no es su sitio, y para el caso ni importa que los conciertos sean en beneficio de la Orquesta Sinfónica Nacional, es vergonzoso (murmuran) que para comprar instrumentos el Señor Gobierno depende de la buena voluntad de un cantante y a la ira de los defensores de la buena música se une la explosión de la homofobia, ese escudo de fe machista (1990 s/n).

Con la ironía que lo caracteriza, Monsiváis sintetiza las dos críticas principales: por un lado, la de quienes se consideran representantes de la buena música o de la música con mayúscula que entienden que cada género debe tener su propio espacio, replicando un pensamiento heredado de fines del siglo XIX y principios del XX. Las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera, analizadas en el capítulo II, ilustran dicha estructuración cultural. Por otro lado, aparece la crítica que proviene del pensamiento homofóbico que cobra voz por medio de una serie de chistes que se realizan sobre el cantante: “¡Ay si tú! Y la mamá, afligida por los modales de su hijo le cuenta a su hermana: “Ay, ay, ¿no me irá a salir como Juan Gabriel?” (1988: 269). Con estas escenas, el cronista visibiliza el modo en que emerge el machismo y la decencia en el comportamiento de la clase alta mexicana.<sup>174</sup>

---

174 Carlos Monsiváis fue un escritor homosexual que no declaró su condición públicamente pero que tuvo un rol tutelar dentro del movimiento de reivindicaciones homosexuales de su país. Fue reconocido por colegas, escritores e intelectuales como un defensor de los derechos de las minorías sexuales. La imagen con la que Braulio Peralta comienza *El clóset de cristal* (2016), libro dedicado no sólo a representar al autor como homosexual sino a registrar su estrecho vínculo con las luchas políticas del



Desde la primera crónica, sostiene que el vínculo con la compañía mediática Televisa no es determinante del fenómeno Juan Gabriel; sin embargo, con el correr de los años, Monsiváis radicaliza la lectura:

Por más que se diga lo contrario, parte fundamental del éxito de Juan Gabriel se origina en su independencia esencial de Televisa: la televisión sin duda lo ha apoyado, pero Juan Gabriel no es el resultado de los estudios de tendencias de mercado, surgió cuando no se creía ya en la resurrección de un gusto calificado de “abominable” (...) Juan Gabriel es la vindicación literal de lo expulsado del canon televisivo (1990 s/n)

Este fragmento resulta interesante porque desacredita la lectura tradicional que supone que un ídolo es un producto exclusivamente mediático. En el comienzo citado de la primera crónica, él mismo refiere a que un ídolo puede ser “una exitosa campaña comercial” (1982: 53) pero, en aquella ocasión, se inclina por decir que no, que Juan Gabriel implicaría otra cosa. De todas maneras, no ahonda en el tema. Será recién ocho años después, cuando logre exponer claramente su hipótesis: si Juan Gabriel representa un gusto fuera de moda (pensemos en la canción romántica en pleno auge del rock) se lo acepta porque se trata de Juan Gabriel sino “sería objeto de rechazo previsible” (1990 s/n). El cronista inscribe este proceso en la historia cultural: “ese gusto atravesó la marginalidad, domesticó a los celos modernistas y a la homofobia, y hoy, podado o no de su impulso original de la transgresión, triunfa igual en el Estadio Atlante, en los cabarets de lujo y en el Palacio de Bellas Artes” (1990: s/n). Ese triunfo al que refiere el cronista se observa en una de las imágenes retratadas anteriormente donde el público ante la incitación del cantante canta a coro fragmentos enteros de las canciones. “Es algo de contemplarse, un auditorio que sigue al ídolo con retención de quinceañera” (1990: s/n).

Juan Gabriel como expresión del cambio de los tiempos –como tantas veces Monsiváis lo ha definido– parece cargarse de un nuevo sentido:

El gran final. Juan Gabriel interpreta “Ya lo pasado”, y pide un aplauso para el amor. Y ya luego desemboca, en acto de banalidad chovinista, en una canción en donde México resulta país único sobre la faz de la tierra ¡Viva México! ¡Viva México! (...) Pero ni ese final un tanto municipal y espeso, disminuye la apoteosis, la entronización íntima y colectiva del

---

movimiento, resulta ilustrativo de lo que queremos señalar: “Hay un Carlos Monsiváis inédito que no es el ensayista, periodista y editor: un Monsiváis que fundó el movimiento homosexual en México al iniciar los años setenta junto a Nancy Cárdenas y otros” (15). La crónica sobre Juan Gabriel puede interpretarse como una manifestación en su lucha contra la homofobia.

huérfano que es hoy signo del cambio de los tiempos y de la capacidad de asimilación de la moral tradicional que, de seguir las cosas como van, terminará beatificando a Juan Gabriel (1990: s/n).

Si el cantante como expresión del cambio, hasta este momento, había aparecido en relación a la cultura de masas; en este fragmento aparece con fuerza algo que quizá estaba anteriormente solapado: Juan Gabriel encarna una nueva moral. De todas maneras, nos interesa considerar esa proyección a futuro con la que concluye la crónica, donde Monsiváis predice lo que vendrá: la beatificación del cantautor. Recordemos que esta afirmación se realiza en medio de un fuerte enfrentamiento social. Las críticas se hicieron oír al punto de que el propio cantante no pudo dejarlas pasar y en medio del show expresó:

Esta noche estoy feliz, y quisiera expresarles mi deseo: que todos los artistas populares tengan la oportunidad de venir aquí porque este lugar se construyó con dinero del pueblo. Y que se le dé un lugar aquí a los compositores populares, porque en su época también Bach, Beethoven y Mozart fueron populares y tuvieron sus dificultades. No es que compare. Me informan que en la entrada unos cantantes de ópera dicen que este es su lugar y no el mío (1990: s/n).

Retomemos el programa de mano, entregado en las funciones en aquel reducto de la alta cultura capitalina, que constituye la cuarta crónica. La redacción del mismo evidencia el apoyo del cronista a la presentación pero sobre todo el rol de mediador que asume al establecer el primer contacto con el público en nombre del compositor. Haremos algunas breves consideraciones sobre el género discursivo del mismo. Todo programa presenta una estructura rígida que responde al objetivo informativo que busca establecer un orden. Podemos pensar en los programas de las asignaturas, reuniones académicas o espectáculos. En relación con el campo musical, observamos que se trata de un género que proviene de la tradición culta ya que son los conciertos de música clásica los que cuentan con un programa donde se explicita el orden de las composiciones, los nombres y los intérpretes. Hechas estas aclaraciones, destacamos que Monsiváis evita el clásico programa expositivo del contenido del show, por el contrario, exhibe y muestra lo que no se verá: al público de Juan Gabriel. Destacamos en este gesto, a su vez, la inversión de las crónicas modernistas sobre divas, donde el cronista tiene ojos solo para la estrella. En este caso, el cronista mira (tal vez desde el escenario) al público. Por supuesto que la singularidad de la ocasión amerita el ingenio ya que es la primera vez que un músico popular se presenta en dicha sala. Además,

debemos considerar el fuerte rechazo social que tuvo el espectáculo como hemos abordado. Considerando este contexto, Monsiváis escribe un breve texto en el que presenta al público en lugar del artista<sup>175</sup> y, en este sentido, sostenemos que se trata de una contra presentación: “Él, como suele decirse antes de los discursos interminables, no necesita presentación. Por lo menos no en recinto, ni en el país donde es desde hace dos décadas figura imprescindible y polémica” (1990a s/n). Sentencia breve pero contundente en la que el cronista sienta su posición y decide, como explicita en párrafo que sigue, hablar de los espectadores:

Lo que tal vez, por su variedad y recomposición constante, sí necesita alguna presentación es su público, el más pluriclasista y multigeneracional que un artista popular ha conocido en México desde las épocas de Pedro Infante, un público de admiradores que a lo mejor empezaron como impugnadores, de adolescentes de la barriada y yuppies, de desempleados y desplegados, de críticos acerbos que van a oírlo “porque los trajeron” (aunque acudan solos), de adhesiones de familia entera que “alguna vez” fueron reyertas de sobremesa. (1990a s/n)

Para legitimar al cantante, explicita su capacidad para captar a un público variado, “pluriclasista y multigeneracional”. De allí, se desprende que este músico se diferenciaría del resto de los artistas populares por captar oyentes de todas las clases sociales. Más adelante, señala otro aspecto donde puede observarse la superación del campo popular: “cantante nacido en Michoacán, crecido en Ciudad Juárez, y formado en la cuidadosa observación del Star System de la canción mexicana, y en las disqueras, los conciertos, los programas televisivos” (1990a s/n). Este artista adaptado a los nuevos tiempos renueva el concepto de lo popular al integrar lo tradicional con formas propias de la urbanidad masificada. Este breve texto constituye entonces la representación de los distintos públicos de Juan Gabriel: del restringido sector femenino a la provincia; de las amas de casa a los trailers y noctámbulos; hasta llegar –podríamos sostener después de leer las crónicas anteriores– a los políticos y la sociedad capitalina en su conjunto: “El público sigue extendiéndose, conoce un clímax con “Querida”, deja de ser reconocible a simple vista y a simple oído” (1990a s/n). Hacia el final, retoma la figura de Juan Gabriel para presentarlo como “el vendedor número uno de discos, lo afirma como un fenómeno institucional, el gran compositor musical que es una industria por sí

---

175 El programa en su forma más clásica lo encontramos en el DVD, producto de la grabación en vivo que se hizo de la presentación, titulado “Juan Gabriel en el Palacio de Bellas Artes”, donde aparece la lista de temas en orden y la duración de las canciones.

solo” (1990: s/n). Se trata de una institución, como observamos en la segunda crónica, a la que ser el vendedor número uno lejos de desacreditarlo, lo afianza.

La redacción del programa cifra el apadrinamiento del artista no sólo como el cronista lo había hecho hasta ese momento a través de la escritura sino también por medio de esta intervención concreta y directa. Monsiváis uno de los cronistas más leído del México contemporáneo presenta el show más polémico del año. Si aún ocho años después –referimos a 1990– Juan Gabriel despierta el rechazo de buena parte de la sociedad como evidencian las dos últimas crónicas, ellas permiten dimensionar la posición vanguardista del escritor respecto a los ídolos masivos y a la industria cultural. Las crónicas sobre Juan Gabriel ilustran “la fusión constante de los dos ‘adversarios ancestrales’” (Monsiváis 2006 [2000] 44), la alta cultura y la cultura popular.

Para cerrar este apartado, podríamos sintetizar la operación realizada por Carlos Monsiváis a través del siguiente sintagma oximorónico: el divo de Juárez en Bellas Artes. El referente obliterado es Juan Gabriel, sustituido por el apodo popular (el divo de Juárez). Pero detengámonos en este último sintagma también en tensión: por un lado, la palabra divo remite a la idea de celebridad aunque, por otro lado, Juárez que remite a Ciudad Juárez (originalmente llamada Paso del Norte), un territorio fronterizo con El Paso de Estados Unidos, que simboliza el tiempo de su infancia signado por la pobreza y la pérdida de sus padres. El segundo sintagma, el circunstancial de lugar “en Bellas Artes”, refiere de manera unívoca al Palacio de Bellas Artes, símbolo de la alta cultura mexicana, y al mismo tiempo a la tradición del pensamiento ilustrado como reducto que contiene las denominadas bellas artes. La estructura oximorónica tensiona entonces a este personaje ineludiblemente popular (popular por sus orígenes así como por el género musical al que se dedica) y la prestigiosa sala de conciertos donde se presenta.

Este análisis que recupera la totalidad de las crónicas que Carlos Monsiváis le dedica a Juan Gabriel busca visibilizar su posición desprejuiciada y no valorativa en términos éticos y estéticos respecto a los ídolos masivos. Recordemos que también escribe sobre los cantantes españoles Julio Iglesias<sup>176</sup> y Raphael<sup>177</sup>, el representante

---

176 Referimos a *Crónica de sociales: La admiradora con casa propia*, compilada en *Escenas de pudor y liviandad*.

177 Referimos a *Raphael en dos tiempos y una posdata*, compilada en *Días de guardar*.

mexicano del pop latino Emmanuel<sup>178</sup> y el cantante de baladas y boleros Luis Miguel<sup>179</sup>. Ídolos internacionales que viven en la memoria de las mayorías que, al ser considerados productos de marketing, en muchas ocasiones, no obtienen el reconocimiento de todos los sectores sociales.

### Transculturación crónica

Las crónicas sobre íconos masivos brindan un registro de la cultura de masas como se configura hacia los años setenta cuando se produce el corrimiento de la política (parámetro legitimador de prácticas y saberes) a las expresiones culturales múltiples y disímiles atravesadas e interpeladas por la industria cultural. Cantinflas, Juan Gabriel, Irma Serrano y Elvira Ríos, entre otros, resultan expresiones paradigmáticas del desarrollo de una cultura urbana masificada. La exploración de estas nuevas geografías le permite a Carlos Monsiváis forjar un programa para la crónica latinoamericana de finales del siglo XX. Al archivo letrado del cronista decimonónico (apelamos al término letrado para recuperar las connotaciones que Ángel Rama (1984) le otorga al mismo al referir a ese foco de poder, ese espacio conformado por las élites políticas y culturales<sup>180</sup>) con sus referencias cultas y librescas así como al archivo popular de las

---

178 Referimos a *Emmanuel en el Zócalo o la falsa conquista de Tenochtitlan*, compilada en *Escenas de pudor y liviandad*.

179 Referimos a “Luis Mi en el Auditorio Nacional ‘¡Estoy vivo! (y vaya que lo estoy)’” en *La hora de la sociedad del espectáculo. La multitud ese símbolo del aislamiento*, compilada en *Los rituales del caos*.

180 Carlos Monsiváis, en su estudio introductorio a *La ciudad letrada* (Chile: Tamar Editores, 2004) de Ángel Rama, destaca que el término ha sido tergiversado por la academia al emplearlo como sinónimo de vida literaria. Destaca que la intención de Rama fue “examinar el comportamiento orgánico de grupos y personalidades destacadas que durante siglos, y en buena medida aún ahora, han ejercido el poder con resultados con frecuencia ominosos”. (5) Con ello, busca señalar que la ciudad letrada no se reduce al sector literario sino que, con un alcance mayor, refiere a quienes han tenido el poder de la letra. El cronista mexicano advierte entonces que el crítico uruguayo se ocupó de un tema ignorado y, además, lo abordó transdisciplinariamente. Ahora bien, consideremos la operación crítica de Monsiváis: repasa los momentos fundamentales del ensayo respetando la cronología propuesta, resalta el proyecto político de iluminar el accionar simbólico de las elites, aporta otras fuentes para observar ciertos aspectos y finalmente proyecta el concepto a distintos momentos del siglo XX. La operación más importante que realiza Monsiváis consiste en invertir el foco: si Rama, por una exigencia del propio objeto, se concentra en el letrado; Monsiváis, por medio de constantes comentarios sobre qué era lo que sucedía con el vulgo, enfatiza el papel del iletrado. Observamos allí una acción significativa, considerando el tema de nuestra tesis, esto es, el vínculo de los cronistas con la cultura de masas, ya que cuando el escritor mexicano toma la palabra, en buena medida, lo hace para reponer –aunque sucintamente– el lugar de los subalternos. Vale aclarar que no observamos una crítica hacia Rama aunque sí la búsqueda de visibilizar esos sujetos sobre los que opera la ciudad letrada. Sabemos que Ángel Rama no desconoce la tensión, esto es, que el letrado supone el iletrado. Un ejemplo paradigmático lo constituye el artículo “El sistema literario de la poesía gauchesca” o *La transculturación narrativa*. Aunque efectivamente, en *La ciudad letrada*, hay un énfasis notable en el polo letrado. La pequeña intervención de Monsiváis constituye un gesto que evidencia, además de su interés por la relación letrado/iletrado, la innumerable cantidad de lecturas relativas al tema

primeras décadas del XX con sus alusiones orales y cotidianas, Carlos Monsiváis le agrega el archivo de la cultura de masas, ese que ha sido marginado por el campo literario y cultural durante la primera mitad del siglo XX. Resulta válido aclarar que este cronista no retoma sólo el cine que, en última instancia, supone la fuente más clásica (en el sentido de ser la más consensuada y aceptada) sino la radio, el teatro de revista y la canción romántica, entre otras.

La incorporación de este nuevo archivo le exige la formulación de una autofiguración próxima a las expresiones masiva (ser “una mezcla de Albert Camus y Ringo Starr”) para fundar allí su autoridad y, al mismo tiempo, buscar nuevas estrategias literarias. En términos generales, señalamos el tono antisolemne asumido por el narrador y el tratamiento desacralizador de los protagonistas. Distinto resulta el caso de las crónicas que Monsiváis dedica a personajes que provienen del campo político, muchas de ellas antologadas en *Amor perdido* (“Joel Arriaga, La identidad de las víctimas”, dedicada al intelectual revolucionario, o “Benita Galeana. ¡Así se aprende, desde chica!”, a la escritora feminista, por dar dos ejemplos) que presentan un tono serio mantenido a lo largo del relato así como el mismo punto de vista. Otra innovación formal, que evidencia la productividad de la incorporación de la industria cultural, radica en el empleo de letras de canciones (principalmente proveniente de la música popular como rancheras o boleros) para títulos o subtítulos. También aparecen, en reiteradas oportunidades, parlamentos recuperados de las obras a las que asiste. Estos últimos casos, el de la letra de canciones y los parlamentos, tienen en común que aparecen sin referencia.

Otra cuestión que cobra relevancia es la transformación de ícono (referente de carácter publicitario) en personaje. Ello se produce por medio del recurso retórico de la enumeración: Monsiváis construye una poética proliferante que hace estallar el ícono al devolver una imagen compleja muchas veces paradójica y, de esta manera, atenta contra la univocidad del referente. La suma de significados, aristas y rasgos observadas en el ícono (la proliferación del éste en significantes) termina por quebrarlo como tal al volverlo multivalente y, entonces, éste pierde su capacidad de síntesis. A la vez, observamos la centralidad que adquiere el personaje y, por ende, el relegamiento del actor ya que el cronista prioriza la construcción massmediática, el fenómeno espectacular, y deja en un segundo plano al actor que lo encarna. Como hemos que Monsiváis posee y que encontramos en la base de su escritura sobre célebres plebeyos.

analizado, muchos de los títulos recuperan el referente masificado sea éste el nombre artístico, la película o el disco que lo consagra.

La categoría teórica transculturación narrativa, acuñada por Ángel Rama para analizar procesos literarios del campo de la narrativa que, a mediados del siglo XX, se singularizan por reelaborar tradiciones propias a partir de los aportes de la cultura moderna, permite iluminar otro aspecto de la escritura de Monsiváis.<sup>181</sup> El cronista posee la capacidad de escribir al tiempo de la poesía culta así como al ritmo de las canciones pop, captar imágenes de las telenovelas, del cómic o de un afiche callejero, escuchar el habla de los chavos sean éstos nacos, léperos o pelados así como del *jet set*. Es el trabajo con tradiciones propias de la cultura mexicana como la canción ranchera, el muralismo y el PRI, por nombrar algunos, con expresiones de los medios masivos lo que nos lleva a pensarlo como un transculturador de la crónica: ese vínculo dinámico entre lo culto y lo masivo alcanza en la escritura de Monsiváis una formulación notablemente armónica. Seleccionamos dos fragmentos para ilustrar el planteo: el primero corresponde a *El arca en San Jerónimo o Emmanuel en Metrópolis*, crónica compilada en *Escenas de pudor y liviandad* (1988), cuando se narra el cierre del recital en el Zócalo:

Entre luces de bengala, que asustan, y gritos de auxilio, que reconfortan, se anticipa con velocidad el fin de fiesta ortodoxo, que se combina con un apocalipsis de bolsillo. Se oyen, triunfantes, los acordes de uno de los himnos de la crisis (en la versión de Franco). Emmanuel inicia 'Toda la vida', Emmanuel deja trunca 'Toda la vida' para retirarse apresuradamente, y la batalla por el espacio vital se intensifica. El locutor Paco Stanley confía en detener la marejada lanzando frases que únicamente captan los reporteros. La *infame turba de nocturnos fans* derriba un costado de la cerca de alambre, que defendía a Emmanuel de impávida idolatría, y los policías se lanzan a la pedagogía sanguinolenta. (1988: 354, las cursivas son nuestras)

---

181 En *Transculturación narrativa en América Latina* (2008 [1982]), Ángel Rama, desde la perspectiva culturalista que lo caracteriza, recurre a la noción acuñada por Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) para nombrar complejos fenómenos de pasaje de una cultura a otra, donde no sólo tienen lugar procesos de aculturación y desculturación sino principalmente la creación de una nueva cultura producto de ambas. Ortiz crea entonces esta categoría para terminar con la noción angloamericana *acculturation* en boga en el campo antropológico de mediados del siglo XX y a favor de la idea de que ante el choque de culturas no sólo se produce la imposición de una de ellas sino que, de manera más compleja, emerge una cultura distinta a las anteriores. El crítico uruguayo utiliza esta noción antropológica para reflexionar, en el campo de la narrativa, en especial, en las obras de J. M. Arguedas y J. Rulfo, sobre el dilema regionalismo/ vanguardia. Rama concluye que estos escritores se convierten en transculturadores ya que sus obras, resultado del contacto directo de las culturas regionales con la modernización, “no pueden asimilarse a las creaciones urbanas del área del cosmopolitismo pero tampoco al regionalismo anterior” (2008 [1982] 55).

El segundo ejemplo corresponde a la crónica dedicada al “As de la canción ranchera” (1986: 87), *José Alfredo Jiménez. No vengo a pedir lectores (se repite el disco por mi purita gana)*, compilada en *Amor perdido* (1986 [1977]):

... es claramente José Alfredo quien le da forma definitiva a esta vocalización de los vencidos que es la médula de la canción ranchera. “Yo sé bien que estoy afuera, pero el día que yo me muera, sé que tendrás que llorar (llorar y llorar)”. El personaje no tiene trono ni reina, ni nadie que lo comprenda, pero su reinado –el de los sueños del resentimiento social– no ha cesado. (1986 [1977] 97)

Ambas citas visibilizan la habilidad de Monsiváis para apropiarse de la poesía gongorina como de la canción ranchera. En el último caso, destacamos la particular imbricación de la canción con la escritura ya que ésta no permanece, como sucede usualmente con las citas, como un fragmento exterior al cuerpo de la crónica sino que la fusión es tal que la canción no termina cuando se cierran las comillas sino que continúa en la voz del propio cronista que se queda cantando: “no tiene trono ni reina, ni nadie que lo comprenda” (97). Esta glosa del tema de José Alfredo Jiménez se combina a su vez con citas textuales y con la prosa ensayística del propio cronista, quien interpreta que se trata del reinado de los sueños del resentimiento social. Distinto es el caso del primer ejemplo, donde la incrustación del verso barroco “infame turba de nocturnas aves” de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora y Argote, al que le cambia la última palabra (aves por fans), resulta imperceptible para un lector popular por la ausencia de referencias. Sin embargo, aunque esta intertextualidad sea sólo observable para una minoría especialista, en parte, alimenta la polisemia de la crónica ya que duplica la carga semántica en torno al caos que el ídolo desata en el público masivo que asiste al recital.

La poesía modernista es otra de las tradiciones literarias de las que el cronista mexicano abreva asiduamente y con la que interpela a la sociedad contemporánea. Referimos por ejemplo a *Raphael en dos tiempos y una posdata*, antologada en *Días de guardar*, cuando el cronista provocativamente comenta que, en el recital, “los niños (...) canturreaban ‘Yo soy aquel’” (1991 [1970] 46), dice replicando la canción de Raphael. Por supuesto, resuena en la elección de esta composición el verso inaugural de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío pero tendremos que esperar un par de páginas para que, cuando el cronista remita por segunda vez a la canción, explicité el vínculo con el modernismo y corroboremos aquello que supusimos en la primera oportunidad: “una



canción más, simplemente decir ‘Yo soy aquel’ y nadie hubiese contestado: que ayer nomás decía el verso azul y la canción profana” (51), apunta Monsiváis, quien asiste al show, a ese “altar propiciatorio” (45), y abraza la cultura pop para desenmascararla a través del Modernismo.

La maestría de Carlos Monsiváis reside en el arte de la imbricación debido a que no se pierde la referencia de la cita poética o musical pero tampoco se observa tan fácilmente la sutura. En este sentido, consideramos que sus crónicas trabajan con múltiples complicidades: a lo que podríamos denominar (aunque la denominación resulte problemática) “lectores cultos”, es decir, provenientes del campo académico y literario, así como también a “lectores populares”, denominación no menos problemática que la anterior pero con la que buscamos referir a un público que no cuenta necesariamente con una educación formal aunque se encuentra familiarizado con las difusiones de los productos de la industria cultural.<sup>182</sup> La complicidad tiene lugar en ese momento en que éste descubre, a través de una referencia que no está explicitada, que comparte con el escritor un conocimiento y, en ese compartir, se produce la empatía. La innovación de la propuesta radica en la decisión de trabajar conjuntamente con expresiones eruditas y populares a favor de la polisemia y sin el prurito académico de que aquellas no sean comprendidas. Supone el tratamiento por igual, esto es, sin jerarquías ni excusas particulares, de los temas de su contemporaneidad como de los de la tradición artística, nacional o política. Este temprano trabajo de integración y fusión que realiza Monsiváis lo distingue también por la amplitud y variedad de registros tanto como por la multiplicidad de voces que integra de la literatura clásica y de la moderna, de expresiones locales o callejeras, legitimadas como artísticas o antiestéticas, con prevalencia de lo culto o de lo popular, de lo canónico o de lo experimental.

### **Coda. En torno al éxito del personaje. Jorge Negrete, galán de comedias rancheras**

En 1988, Carlos Monsiváis escribe *Jorge Negrete. Allá en el rancho grande*, una crónica motivada por la publicación de la biografía *Jorge Negrete* (México: Editorial Diana, 1987) a cargo de su hija Diana Negrete. Se trata de una producción unos años posterior al resto de las crónicas analizadas en este capítulo pero que comparte el lugar

---

<sup>182</sup> Con esta distinción entre lectores cultos y populares, no buscamos establecer una jerarquía sino simplemente señalar la complejidad de escribir para el público de las revistas de difusión masiva ya que la composición heterogénea del mismo le otorga competencias diferentes.

de publicación (una revista de actualidad) y el tipo de protagonista (célebre plebeyo). Señaladas las particularidades, advertimos que rescatamos esta crónica, que hasta el momento no ha sido antologada, a modo de coda a los célebres plebeyos por el valor de la metarreflexión que presenta sobre la escritura biográfica del tipo particular de personaje que nos ocupa. Al discutir el modelo clásico de la hagiografía que parecería ser el único válido para narrar la vida de un ídolo, el cronista sintetiza dos aspectos fundamentales de su poética sobre célebres plebeyos.

El cantante y actor mexicano Jorge Negrete (Guanajuato, 1911-Los Ángeles, 1953) forma parte del panteón de los dioses populares. En los años treinta, comienza su carrera como cantante aunque sin demasiadas repercusiones. En 1936, viaja a Estados Unidos con el músico Ramón Armengod y el dúo realiza algunas presentaciones aunque se disuelve rápidamente. Antes de volver, realiza una audición para integrarse al Metropolitan Opera House pero le ofrecen un puesto suplente que rechaza inmediatamente. A fines de la década, comienza su carrera cinematográfica con pequeños papeles secundarios, después es contratado por la compañía 20th Century Fox para filmar en Hollywood películas en español hasta que, en 1941, en México, finalmente protagoniza *Ay Jalisco no te rajes* e inicia el camino hacia la fama. Su filmografía, comprendida entre 1937 y 1953, incluye más de cuarenta películas con un éxito que abarca al público hispanohablante de América Latina y España. Jorge Negrete es considerado uno de los actores emblemático de la llamada “Época de Oro” del cine mexicano.

Referir al cine de Jorge Negrete implica pensar en la figura del charro cantor que encarnó desde sus inicios en los cuarenta hasta el día de su muerte a mediados de los cincuenta. El charro es el “jinete o caballista que viste traje especial compuesto de chaqueta corta, camisa blanca y sombrero de ala ancha y alta copa cónica, con pantalón ajustado para los hombres y falda larga para las mujeres” (voz tomada de la página web oficial de la RAE).<sup>183</sup> Esta figura emblemática del campesino mexicano, personaje característico de la comedia ranchera producto del cruce de la tradición musical y la

---

183 Juan Pablo Silva Escobar (2010), quien analiza la época de oro del cine mexicano, destaca la temprana representación cinematográfica del charro. Aunque primero fue filmado por extranjeros, rápidamente es tomado por el propio cine mexicano siendo que su apogeo corresponde a la década del treinta. “En 1896, el francés Gabriel Veyre captó para el cine las primeras imágenes del charro mexicano. Enviado por los hermanos Lumière a México, filmó en Jalisco, en la Hacienda de Atequiza, algunas de las faenas de los hombres del campo, que fueron tituladas *Lanzamiento de un novillo*, *Lanzamiento de un caballo salvaje*, *Elección de juntas* y *Lanzamiento de un buey salvaje*” (8) y “en 1903, el mexicano Carlos Mongrad realizó el cortometraje documental *Los charros mexicanos*” (8).

iconografía rural (Díaz López)<sup>184</sup>, cobra un matiz particular con Jorge Negrete ya que su personaje representa al campesino guapo, arrogante, enamorado y valiente. En este sentido, el actor convierte el arquetipo del habitante rural en un galán que irradia “la magia de las pasiones” (Monsiváis 1988: 17). El charro cantor será, por largos años, la representación del mexicano en su “predisposición a la bravata, el tequila, la serenata, la balacera, el romance al regreso del cementerio” (1988: 17). Es la figura sobre la que se afianza el estereotipo.

Al leer la biografía autorizada de Jorge Negrete, el cronista advierte con una mirada lúcida producto del interés por el tema, que “no hay interpretación del personaje, ni explicación convincente del éxito; sólo el reiterado y siempre interesante trazo de una carrera” (1988: 15). Esta reflexión nos lleva a suponer que *Jorge Negrete. Allá en el rancho grande* se escribe con la intención de remendar esos aspectos ausentes en el libro que resultarían fundamentales en todo relato biográfico desde la perspectiva de este escritor, “autor de crónicas biográficas” (Monsiváis 2008: s/n). Allí, radica, en este caso puntual, su autoridad. Destacamos que había comenzado a indagar en la escritura de ese tipo de crónicas a principios de los años setenta cuando publica por ejemplo *Lady sings the blues*.

*Jorge Negrete. Allá en el rancho grande* discute el retrato que la hija realiza de su padre que no es más que discutir con la imagen que la industria cinematográfica ha instalado del charro cantor. Retomemos las apreciaciones sobre las narraciones biografías: por un lado, reclama la necesidad de “interpretar al personaje” y, por otro, pide la “explicación del éxito”. Resulta interesante que se focalice en estas dos cuestiones ya que constituyen dos constantes de sus crónicas sobre ídolos de la cultura de masas. Respecto a la primera, hemos advertido en análisis anteriores la utilización de la enumeración, muchas veces caótica, como método para hacer estallar el ícono. Se trata de exponer una imagen plurivalente ahí donde la industria cultural se ha ocupado de imponer un sentido único. Priorizar el abordaje del personaje y no el del actor; el mito, no la persona de carne y hueso; el producto comercial, no su carrera como una sucesión de elecciones personales aisladas de toda influencia. La propuesta de Carlos

---

184 La comedia ranchera, como plantea Mariana Díaz López, se desarrolla hacia mediados de los años treinta como un género cinematográfico de color local que “significará la primera deducción de la incorporación de modelos de consumo espectacular previo, de la música y el teatro popular capitalino, a las necesidades narrativas del cine. Desde sus primeras instancias, deducidas de la película fundacional *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), el género irá evolucionando pautado por la estelarización de sus principales actores-cantantes protagonistas” (2016: 115).

Monsiváis consiste en focalizar la mirada en la interacción del personaje con la industria cultural en la que se forja como tal.

Respecto a la segunda cuestión, la explicación del éxito, constituye una marca de su escritura, un modo de operar frente al tipo de personajes que estamos analizando. La construcción de la celebridad es uno de los aspectos sobre el que el cronista pone su mirada e interviene con mayor énfasis. Allí, radica la respuesta singular que hace único a cada uno: el éxito de la Tigresa Irma Serrano, para referir a un caso analizado, radica en la vulgarización de su figura así la Venus mexicana se convierte en show *camp* para las masas; o podemos pensar en la espectacularización del pelado que realiza Mario Moreno bajo la figura de Cantinflas. Entre estos dos aspectos, el personaje y su éxito, se juega el lugar que cada uno obtiene en la memoria colectiva, ese puesto en el *ranking* cultural al que sólo los ídolos logran acceder.

Continúa la reflexión:

¿Cómo reconstruir la vida de una estrella de cine? La autora sólo conoce una respuesta: la hagiográfica, los procedimientos del santoral aplicados con devoción a la vida de quien hacía milagros desde la pantalla. Al libro lo guía no tanto la ineludible devoción filial, sino la pasión de la fanática, convencida de que en nuestros días la revelación no viene a través de sacrificios sino del *close-ups*. *¡Aquí estuvo! Él me tocó la mano*, y la fanática colecciona recortes, fotos, anécdotas, pósters, rumores, recuerdos como apariciones. (Monsiváis 1988: 16, las cursivas son del original)

Si modificamos levemente la pregunta inicial podremos proyectar la reflexión sobre el conjunto de los célebres plebeyos y no restringirlos a aquellos que provienen del cine: podemos preguntarnos entonces ¿cómo reconstruir la vida de una estrella? Y, a su vez, ésta podría derivar para retomar las reflexiones inaugurales de este capítulo en ¿cómo escribir sobre personalidades que ocupan un lugar relevante en el imaginario colectivo? El modelo narrativo clásico para estos protagonistas (el fragmento citado lo explicita claramente) es la hagiografía y el *close-ups* que funciona como pequeñas epifanías. Carlos Monsiváis apunta, en las crónicas que estamos analizando, contra el tratamiento devocional de ese discurso. La crítica, en el caso de la biografía de Jorge Negrete, puede resumirse de la siguiente manera: si se narra desde la perspectiva del fanático, se reducirá el fenómeno al discurso hegemónico debido a que los fans consumen, sin distancia crítica, el relato orquestado desde los medios masivos. Este sería el error en el incurre la hija de Jorge Negrete. Una solución radicaría en advertir

los sacrificios realizados por la estrella, esos pequeños momentos de negociación entre el deseo personal del actor y las imposiciones recibidas por parte de la industria que rara vez llegan a ser de público conocimiento. Allí apunta *Jorge Negrete. Allá en el rancho grande*, a narrar los sacrificios o, al menos, las contradicciones.

Uno de los momentos que pone en jaque la imagen idílica que se construye del actor es el siguiente: “¿Por qué el artista en traje de smoking pasa casi inadvertido y el enfundado en traje de charro conmociona literalmente a multitudes?” (Monsiváis 1988: 17). La pregunta del cronista pone al descubierto que el éxito de Jorge Negrete depende de la apropiación del personaje. Papel asumido a desgano, haciendo un sacrificio – podríamos decir para retomar la reflexión anterior–. Con sentido del humor, el cronista repone aquellos episodios olvidados en la biografía del ídolo, como por ejemplo, cuando lo invita para la filmación de *Ay Jalisco no te rajes*:

al principio, Negrete rechaza el libreto y la canción (“Es una lástima, pero yo no pienso cantar esta canción, ¡es una porquería! En lo particular, no me dice nada... Y para colmo, no me gusta vestirme de charrito”). Según atestigua Diana, él no “siente” esas canciones, no quiere filmar algo que no va con su personalidad y le interesa poco al público, detesta el traje de charro que lo hace sentirse un perfecto mamarracho, no quiere echar por la borda su trayectoria interpretando un tema campirano de lo más cursi. (Monsiváis 1988: 16-17)

Sabemos que finalmente Jorge Negrete filma la película. Por ello, resulta cómica esta representación donde se escucha una posición tajante y determinante: las expresiones “no pienso cantar...” y “es una porquería...” sumadas al diminutivo despectivo “charrito” generan la idea de que el rechazo es inapelable. Más interesante resultan estas declaraciones si recordamos que, momentos antes, el narrador explicita el deseo de Jorge Negrete de triunfar en el mundo operístico, en la compañía del Metropolitan Opera House. En ese contexto, representar al campesino (símbolo del atraso en pleno auge modernizador) lo rebaja. Sin embargo, Negrete acepta y triunfa así “la operación cultural y comercial” (Monsiváis 1988: 17) del charro cantor que supondrá la instauración del estereotipo por medio de la repetición. “Sólo filmará una película, cuarenta veces” (Monsiváis 1988: 18), dirá el narrador para enfatizar que sus películas no son más que la realización de un único modelo: “altanero, iracundo, de humor cifrado en el sarcasmo, seductor enterado de lo irresistible de sus métodos, macho que traslada a la pantalla se caracterología de triunfador ‘que no se deja de nadie’...” (Monsiváis 1988: 18). El fragmento citado pone en escena la incomodidad, la

resistencia y la negación inicial del actor ante el personaje que posteriormente le permitirá su sacralización.

Jorge Negrete no sólo filma *Ay Jalisco no te rajes* sino que (y citamos este ejemplo para continuar resaltando algunos de los sacrificios realizados por el ídolo) hace carne su personaje y, en giras internacionales, responde desde el papel de macho seductor:

- ¿Y cómo se le ocurrió dedicarse al canto?
  - Si yo nací cantando, hombre... era yo un chamaco y ya les cantaba a las muchachas del barrio...
  - ¿Y sacaba algo?
  - Pues a veces sacaba una flor que me lanzaban ellas y otras veces un jarrón de agua que me lanzaba el padre. Pero yo seguí cantando...
- (Monsiváis 1988: 17)

Allí, aparece una idea arraigada en el sentido común de que el ídolo –por el requisito de singularidad– debe cantar, actuar o la actividad que sea, según la disciplina en la que se consagre, desde que nace. Esta escena contrasta con el relato biográfico referido anteriormente que enumeraba ciertas “derrotas”, si nos permitimos llamarle así, como su intento de triunfar musicalmente en Estados Unidos, el repertorio de boleros que incluye obligado en sus colaboraciones para la XEW (radio) porque eso es lo que se escucha. La desilusión impregna también –como vimos– su carrera cinematográfica aunque, en este caso, cede y obtiene una victoria inesperada. Gloria que lo condenará, por cierto, a forjar la imagen de seductor nato. El cronista advierte en la entrevista referida que Jorge Negrete ha “memorizado su personaje” (1988: 17), hecho que los fanáticos no perciben pero que permite explicar el éxito que la biografía autorizada de Diana Negrete no logra. Resulta lógico que ese avance del personaje sobre la vida real de Jorge Negrete no aparezca en el libro porque devuelve una imagen degradada del ídolo, lo muestra posando seducción pero además vestido de “charrito”. Visibiliza la escisión entre el actor y el personaje que el estrellato apunta a fundir (Morin).<sup>185</sup>

El charro cantor de películas como *Allá en el rancho grande* o *Ay Jalisco no te rajes* propone un sueño vulgar pero, como entiende el cronista, los espectadores están dispuestos a soñarlo. “La gallardía del criollo mexicano” (Monsiváis 1988: 16), encarnada en este galán de comedias rancheras, deslumbra a multitudes. La clave radica en la producción en serie del “machismo escénico, que aprovecha atmósfera de la

---

185 Remitimos a la lectura que Edgar Morin realiza de las *stars* que hemos esbozado en el apartado dedicado a Marilyn Monroe.

cultura popular” (Monsiváis 1988: 18). Negrete visibiliza la integración de lo antiguo y lo moderno, lo tradicional y lo tecnológico. Este célebre plebeyo será –al decir del narrador– “fantasía retro” (Monsiváis 1988: 18) ya que, en los años treinta, se produce una gran ola de migración del campo a la ciudad, empieza a ponerse en marcha el proyecto modernizador, basado en el desarrollo industrial y la expansión del mercado interno y se forja una cultura de carácter urbano. Negrete enfundado en traje de charro – expresa críticamente Monsiváis para aludir a la mascarada que implica la apropiación industrial de lo popular–, esta “fantasía elemental” (Monsiváis 1988: 17) resulta vulgar por su falsedad: “El cine campirano no persuade porque nada tiene que ver con la experiencia de los espectadores, que jamás han visto esos trajes, esas fiestas, esas haciendas, esas serenatas” (1988: 17). Sin embargo, el enorme éxito se explica, según el propio Monsiváis, por dos cuestiones: al público urbano no le importa cómo se representa el campo y, al mismo tiempo, al público proveniente del ámbito rural se fascina con la imagen utópica que el cine forja de ellos. El charro cantor deviene así un ícono de la cultura de masas que pasa a la posteridad en los afiches de películas, tapa de CD de “grandes éxitos”, portada de revistas y anuncios publicitarios. Es el cielo y el infierno ya que el actor queda encerrado en su personaje y ese será el precio que deberá pagar por mantener encendido el fervor: “Negrete será ya para siempre el Charro Cantor. Eso lo hizo famoso, y sólo eso lo hará creíble” (1988: 18).

**MARÍA MORENO.**  
**LA CRÓNICA EN LA *CAFÉ SOCIETY***  
**(ARTE, FARÁNDULA Y ESTATUS)**



La café society fue bautizada así por la reina María para definir a los miembros de la aristocracia inglesa que, a principio del siglo XX, decidieron combatir el rictus victoriano con el culto a la extravagancia, el gasto imaginativo y los viajes que permitieran no vivir el invierno en ninguna parte. La café society cultivaba el leve tartamudeo y el culto del aburrimiento de la clase alta inglesa como si la oratoria fuera un arte propio del que quiere ser admitido en donde sólo se admite a los bien nacidos –cosa de vendedores y abogados– y la diversión, una experiencia del que ha conseguido algo que antes no tenía –cosa de trabajadores–. La revolución entre los que odian la revolución sucedió cuando el duque de Portland se casó por plata con una ricachona norteamericana. Desde entonces, la café society admitió títulos comprados, joyas falsas y miembros de la farándula.

Cuando la café society pasó de la crème de la crème al ketchup, cambió su nombre por el de jet-set.

María Moreno (2 de noviembre de 2011). “Nobleza”

El café La Paz fue como una universidad en donde se comentaban las novedades, se discutían y se jugaba. Lo que se ve en lo que escribo es una heterogeneidad que no te da la facultad pero sí la librería de viejo.

María Moreno (entrevista realizada por Palmeiro 2013)

Yo me identifico, por eso no hago ficciones, soy una cronista. Hay algo de la figura de mi abuelo, que es cronista y fotógrafo, pero yo me dedico a la crónica periodística, hay una especie de estar afuera y estar adentro, no pertenecer, lo cual viene bárbaro porque me vuelve inimputable. No me identifico ni con los periodistas ni con los narradores.

María Moreno (entrevista realizada por Hopenhayn 2001)

## Un comienzo borrado

María Moreno surge como cronista a fines de los años setenta, momento en que comienza a publicar crónicas en revistas de tirada masiva firmadas con este seudónimo posteriormente convertido en nombre de autor. Especialmente sostenemos que nace María Moreno porque allí se gesta un estilo del que daremos cuenta en este capítulo. La escritora María Cristina Forero (Buenos Aires 1947) empieza con breves y aisladas colaboraciones para medios como *El cronista cultural*, *Pluma y pincel* y *Literal* y, a finales de los años setenta, ingresa al periodismo al publicar en *Status*, *Vogue* y *Siete días*. Esta escritura regular constituye una producción desconocida de su trabajo ya que la autora se ha encargado de ubicar sus inicios en torno a las colaboraciones realizadas para diarios y revistas culturales<sup>186</sup> en los que participó desde la vuelta a la democracia como el suplemento “La mujer” del diario *Tiempo argentino*, *alfonsina. Primer periódico para mujeres* y *El porteño*, entre otros.

En el campo cultural, existe una valoración notable que diferencia las revistas culturales de las revistas de actualidad. Dicha valoración opera a nivel de los imaginarios sociales (y también académicos) y repercute como prejuicios en la consideración de los escritos que allí se publican. Un ejemplo de ello es la ausencia de estudios críticos sobre la obra de María Moreno que hayan reparado en sus colaboraciones para *Vogue* o *Siete días*. La desvalorización artística que pesa sobre este tipo de revistas, muchas veces denominadas pasatistas, que alcanza también a los escritores, se observa, en este caso, tanto en la decisión de la autora de firmar con seudónimo así como en no considerar estos textos a la hora de compilar las antologías.<sup>187</sup> Ello sin considerar la exclusión de este material de archivos y bibliotecas. Advertir el vínculo que la propia autora tiene con sus escritos, ya sea por la firma o por la decisión de no antologarlos, permite iluminar esa mirada esquiva que nos lleva a denominar a este comienzo literario como un comienzo borrado.

---

186 Para profundizar sobre el estudio de las revistas culturales, véase: el número coordinado por Roxana Patiño y Jorge Schwartz de *Revista iberoamericana*, vol. LXX, Num. 208-209, Julio-Diciembre de 2004; Delgado, Verónica (2014): “Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas”. En *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, Verónica Delgado, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers (coordinadoras). La Plata: Edulp.

187 Hasta el momento, los escritos publicados en *Vogue* no han sido incluidos en ninguna de las antologías que María Moreno realizó de su obra. Distinto es el caso de los textos que aparecieron en *Siete días* ya que una mínima parte de ellos ha sido compilada (“Martín Karadagian. Producciones Mister Tongo”, “Sergio Víctor Palma. Edipo peso gallo”, “Mecha Ortiz ¿qué se habrá hecho de mis galanes?” y “Jorge Porcel. Gardel a la Sinatra” fueron publicados en *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*).

La participación de María Moreno en semanarios de actualidad nos llega a sus lectores como un rumor. A partir de información vaga e imprecisa, supimos que, “durante la dictadura” (ubicación temporal que brinda la autora), trabajó en revistas como *Status*, *Vogue* y *Siete días*, donde firmó con seudónimo. Este indicio sobre la existencia de los escritos aparece en la entrevista “Onda Góngora”, que Daniel Link le realizó en diciembre del 2001 para el diario *Página/12* a raíz de la publicación de *A tontas y a locas*, antología de su columna en el diario *Tiempo Argentino*. Allí, la escritora comenta:

Como Cristina Forero (mi “nombre de verdad”), empecé firmando notas de vida cotidiana en *La Opinión*. “María Moreno” apareció recién con una nota que me parecía muy baja, una especie de investigación sobre las fruterías nocturnas de Buenos Aires. Después escribí como varón machista (Juan González Carvallo) y como vieja (Rosita Falcón, que era una maestra normal.) Mis notas firmadas por Rosita eran muy populares: había viejitas que me escribían al diario, otras me mandaban pañoletas. También trabajé en *Status* y en *Vogue*, donde era cronista frívola. En *Siete días*, durante toda la dictadura, había sido la experta en nobleza europea (Link 2001 s/n).

La cita interesa por varias cuestiones: en principio, permite observar esa diferenciación que señalábamos hace un momento entre las revistas de actualidad y las revistas culturales ya que la autora reconoce que al comienzo firma con su verdadero nombre hasta que se vio obligada a esconderse en el seudónimo. Resulta curioso el dato de que ha firmado en algún momento con su nombre porque en realidad nunca más lo volvió a hacer. Todos sus libros aparecen bajo la autoría de María Moreno a excepción del primero, *El affair Skeffington* (1992), firmado en realidad como María Moreno pero con la aclaración entre paréntesis: “(Cristina Forero)”. Tal vez, aquel libro que vincula ambas referencias cifra el momento de pasaje definitivo como si, de esa manera, la autora ya hubiese aclarado quién es y haya así asumido el bautismo. A tal punto el nombre María Moreno ha sido asociado a su figura que, muchas veces, se desconoce que se trata de un seudónimo. Si retomamos la cita, observaremos que, a fines de los años setenta y principios de los ochenta, la firma le permitió escribir un tipo de textos diferente de los que venía escribiendo María Cristina Forero. Allí, se visibiliza la distinción entre crónicas escritas por decisión propia y otras por encargo o demanda del medio periodístico.

Esta cita, a su vez, constituye uno de los pocos lugares sino el único donde la escritora brinda información sobre el origen, en particular, de su seudónimo. Reconoce que apeló a otras firmas pero sabemos que la que ganó la batalla, la que sobrevivió y se volvió célebre fue María Moreno. Destacamos que, en esta ocasión, es ella misma quien cuenta que trabajó en revistas como *Status* y *Vogue*. Si bien a simple vista la información brindada resulta imprecisa tanto en relación con el momento de publicación de los textos como también con respecto a los seudónimos utilizados en cada caso; esta referencia ofrece datos difíciles de encontrar en otro lugar y, por ello, a pesar de la vaguedad de la información, dicho fragmento fue citado en una serie de estudios críticos abocados a la obra de la escritora (Rodríguez Carranza 2011, De Leone 2011). La lectura de estos artículos que citan el fragmento referido sin realizar mayores indagaciones nos indujo a pensar en la idea de murmullo, de susurro, de algo que se nombra en voz baja. Es una información que la escritora puso a circular sobre materiales inaccesibles. En este sentido, la alusión hecha con pocas palabras brinda referencias imprecisas que envuelve su producción anterior a 1983. Por ello, esta Tesis que rescata parte de esta producción busca echar luz sobre ese comienzo que se encuentra borrado.

El uso del seudónimo en revistas como *Vogue* y *Siete días* nos conduce a la hipótesis de que éste no se debe sólo a una cuestión temática –como señala Moreno en la entrevista referida cuando argumenta que la nota le parecía “muy baja”–, sino también a la falta de prestigio que las revistas donde los textos iban a ser publicados tenían para el campo artístico y cultural. Es importante señalar que el periodismo practicado en estos medios no es un periodismo de firmas, esto es, que no se le otorga valor especial al texto por el prestigio del autor aunque no reducimos a ello la explicación de la utilización del seudónimo. El crítico argentino Julio Premat brinda una definición del concepto de autor que ayuda a esclarecer el planteo:

se es autor frente a, con respecto a, en reacción a, en contradicción a alguien o algo. Axioma que se cumple desde la sociología de la literatura (se es autor en relación con presupuestos del mercado, del campo literario y de sus figuras dominantes), desde el psicoanálisis (en relación con figuras paternas, referenciales, o con una identidad genérica: ser autor, ser autora), desde la historia literaria (relación con el panteón establecido, con el canon, con los centros dominantes de una cultura, con la definición masculina de la autoridad de escritura) (2009: 27)

Esta conceptualización enfatiza la compleja red de relaciones en función de la cual un autor se constituye como tal. En este sentido, las solapas de sus obras brindan información valiosa para aproximarnos a la imagen de escritora propuesta por María Moreno. Entendemos que la mirada esquiva que presenta sobre estas crónicas se advierte particularmente en esas breves presentaciones de las solapas. Si contrastamos la presentación que realiza de sí en la entrevista referida con la que encontramos en las solapas desde *A tontas y a locas* (2001) en adelante, visualizaremos dos imágenes de escritora: una que asume su participación en revistas de actualidad y otra que se forja, en el olvido de aquella época al privilegiar las revistas culturales. Existe un momento de inflexión entre *El petiso orejudo* (1994), donde todavía se informa que escribió para revistas como *Vogue*, *Status* y *Siete días* y su tercer libro *A tontas y a locas*, donde los nombres de estas publicaciones son reemplazados por *alfonsina*, *Tiempo argentino*, *Babel*, *Sur* y *Fin de siglo*.

El análisis contrastivo evidencia que, al principio, es posible observar un reconocimiento y luego un borramiento de su comienzo: en *El affair Skeffington*, además de nombrar las revistas culturales, leemos: “Como María Moreno fue redactora de *Vogue*, de *Siete días*, y fundó en 1983, la revista *alfonsina*, primer periódico para mujeres” (1992). Allí, refiere a algunas de las revistas de actualidad en las que trabajó. En *El petiso orejudo* (1994), agrega *Status* y *Diners*: “Ya como María Moreno fue redactora de *Vogue*, *Status*, *Siete días*, y la revista *Diners*” (1994). Hasta que en el tercer libro, *A tontas y a locas* (2001), de manera definitiva, elimina dicha información. Por lo tanto, si se leen sus obras desde el año 2001 en adelante, se sabrá que la escritora colaboró en revistas culturales pero se desconocerá el comienzo. Si a ello le agregamos lo mencionado anteriormente, esto es, que a pesar de que María Moreno compila parte de sus crónicas, estos textos no han sido antologados y que la propia escritora considera que escribe como cronista frívola y experta en nobleza europea; resulta reduccionista sostener que debido a una cuestión temática recurre al seudónimo. La utilización de este recurso evidencia una incomodidad que permite considerar que la motivación del mismo responde, principalmente, a la falta de prestigio que dichas revistas representan para el campo artístico y literario. La omisión de su colaboración en estas revistas

pasatistas constituye un nuevo argumento para sostener que el comienzo borrado esconde una mentada operación de exclusión.<sup>188</sup>

El seudónimo María Moreno no responde a una estrategia de autoridad como lo fue para los escritores del siglo XIX, quienes para poder escribir sobre moda, por ejemplo, debían fingir una autoría femenina. No responde entonces a una cuestión de género como sí sucede con el seudónimo Juan González Carvallo que utiliza por breve tiempo para escribir como “varón machista”. Ante la supuesta banalidad de los temas abordados, la escritora apela al nombre falso para distanciarse de los textos y evidentemente este seudónimo, último y definitivo, en aquel entonces, funcionó como una máscara capaz de ocultar el verdadero rostro. Así, María Cristina Forero se desliga de los textos ya que, en los ochenta, María Moreno funcionó como un referente en cierto sentido vacío, esto es, un nombre propio sin obras ni fama que lo respalde. Esta autocensura manifiesta que la primera mirada esquiva sobre los escritos proviene de la propia escritora.

### Literatura, periodismo y farándula

*El gordo de América* es la cuarta película de Jorge Porcel y, probablemente, la más pobre. Pero si la fallida pretensión intelectual enfría aquí los contenidos frecuentes ricos de ese cómico singular, no puede, con todo, anular algunos de sus rasgos más valiosos. Aun a través de una mala película como la estrenada se perciben los significados implícitos que este ídolo de masas ofrece a la comprensión de los argentinos.

Enrique Raab, “Porcel o la ilusión de los desposeídos”

Al intervenir en el espacio periodístico destinado a figuras del espectáculo, María Moreno debe escribir sobre *vedettes*, modistos, presentadores televisivos, escritores de best-seller, modelos publicitarias y protagonistas de telenovelas, entre otros. Ese espacio históricamente destinado a la promoción de estrellas presenta sus particularidades,

---

188 Excepto sus primeros dos libros (*El affair Skeffington*, 1992 y *El petiso orejado*, 1994), ninguno de los nueve restantes refiere a la participación de Moreno en *Vogue* y *Siete días*. Nos referimos a: *A tontas y a locas* (Buenos Aires: Sudamericana mujer, 2001), *El fin del sexo y otras mentiras* (Buenos Aires: Sudamericana, 2002), *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar* (Buenos Aires: Sudamericana, 2005), *Banco a la sombra* (Buenos Aires: Sudamericana, 2007), *La comuna de Buenos Aires, relatos al pie del 2001* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011), *Teoría de la noche* (Chile: Universidad Diego Portales, 2011), *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe* (Buenos Aires: Mardulce, 2013), *Black out* (Buenos Aires: Sudamericana, 2016) y *Oración. Carta a Vicki y otras políticas* (Buenos Aires: Literatura Random House, 2018). A estos libros, debemos agregar la reedición de *El affair Skeffington* (Buenos Aires: Mansalva, 2013).

especialmente, si consideramos que el marco de lectura de las crónicas estaba dado por el semanario de actualidad. Escribir sobre famosos presentaba un desafío singular, entre otras cuestiones, por la imagen previa que el lector poseía del protagonista, hecho que vuelve patente el límite de la autonomía literaria. Sin embargo, ello puede interpretarse de dos maneras: como un obstáculo, un límite infranqueable, o bien como un desafío, una posibilidad de definir una posición propia. La permanencia de la escritora en dicho espacio (sabemos que publicó con regularidad durante dos años, es decir, que se trató de uno de los medios periodísticos en el que colaboró por más tiempo) evidencia y no deja dudas de que supo sortear inconvenientes y, especialmente, que encontró allí un espacio de escritura.

Su escritura se forja con y a partir de negociar lógicas y sentidos de lo que vulgarmente se denomina el universo de la farándula, referimos a personalidades, en este caso, provenientes del ámbito del teatro de revistas, la televisión y la moda. La apropiación que la autora realiza de dicho espacio periodístico presenta un antecedente relevante que ha pasado desapercibido para la crítica literaria: Enrique Raab. En efecto, en los años sesenta, Enrique Raab redefine, a partir de su propia práctica, la relación periodismo y espectáculo ya que aborda sin prejuicios figuras de la televisión argentina atendiendo especialmente a la complejidad que estos fenómenos presentan. Recientemente, María Moreno compila crónicas de dicho autor en el libro *Periodismo todoterreno* (2015), iluminando justamente ese perfil menos difundido que el político. La producción resalta la particular sensibilidad que Raab tenía hacia las más variadas expresiones del mundo de la cultura. María Moreno trata de nombrar esa singularidad al definirlo como un “caníbal de todo hecho cultural” (15) ya que él era capaz de “cubrir tanto la revolución de los claveles en Lisboa como las ofertas de verano en Raviolandia de Mar del Plata” (advierte en la contratapa). Al rescatar esta figura tan singular, la escritora construye indirectamente la tradición literaria en la que pretende ser leída: hemos advertido que generalmente se piensa a sí misma en relación con escritores que provienen del campo periodístico como pueden ser Juan José de Soiza Reilly, Rodolfo Walsh o Miguel Brascó, por nombrar algunos ejemplos. Y justamente Enrique Raab, quien ha gestado su obra en medios como *Primera Plana*, *Confirmado* y *La opinión*, se inscribe perfectamente en esa serie. Quisiéramos focalizarnos más que en su condición de periodista en su trabajo de escritura con el espectáculo. Uno de los aportes más

significativos radica en que su mirada abierta a los nuevos fenómenos masivos lo lleva a interesarse por Palito Ortega o Jorge Porcel, figuras ignoradas por la crítica académica.

La escritora advierte:

Su mayor audacia es su semblanza de Jorge Porcel –al que reconoce “matices de análisis social valedero” sobre todo a través de sus programas de TV– en la revista *Nuevo Hombre* (del PRT [Partido Revolucionario de los Trabajadores]), un *gesto que de haberse transmitido hubiera inaugurado una manera de pensar los fenómenos de masas más allá de todo puritanismo crítico de izquierda, pero también de la acrítica beatificación populista* (Moreno 2015: 181-182, las cursivas son nuestras)

María Moreno refiere a *Porcel o la ilusión de los desposeídos*, crónica que se publica en el momento del estreno de “El gordo de América”, la película “más pobre” que el cómico realizó –como manifiesta Raab– pero que permite comprender a los argentinos. De sus declaraciones, se deduce que no le interesa la comedia sino lo que el “mito Porcel” (Raab 252) expresa de los “miedos, inquietudes, terrores y expectativas del pueblo argentino” (252). La reflexión citada de Moreno, extraída de la presentación a la sección “Jetas y caretas (estrellitas, monstruos sagrados, señores)” –título que contiene un homenaje a los personajes sobre los que el autor posa su mirada–, desnuda la innovadora estrategia: concebir a Jorge Porcel como un verdadero fenómeno social. Desde una perspectiva cultural capaz de traspasar las rígidas fronteras establecidas por los campos disciplinares, aproximarse al cómico es una manera de comprender más cabalmente a las clases populares. En sus crónicas, enfoca a los personajes más populares del momento, ampliamente difundidos, y los analiza con una distancia crítica poco común o que resulta inesperada para un militante de izquierda. El nivel de extrañamiento con el que mira Raab es capaz de desnaturalizar los lugares comunes, cuestionar las convenciones sociales o revisar los posicionamientos políticos. Moreno ilumina lúcidamente que Raab supo vincular lo que parecerían, para la izquierda, dos mundos paralelos: el mundo intelectual y el mundo popular.

La maestría del autor radica, podríamos sintetizar, en su capacidad para vincular política y entretenimiento o, en todo caso, dos ancestrales antagonistas como fueron el espectáculo de masas y la cultura a principios de los setenta. Los ídolos masivos se vuelven piezas culturales claves para indagar en los imaginarios colectivos, comprender las significaciones, empatías, los elementos que sintetizan las mentalidades. Advertimos que publicar una nota sobre Jorge Porcel en una revista política como fue *Nuevo*



*Hombre* (1971-1976) constituye una reivindicación de los gustos populares en sintonía con lo que estaban haciendo Carlos Monsiváis y tantos otros escritores e intelectuales latinoamericanos que empezaron, en aquel entonces, a ocuparse de figuras que llegaban al corazón del público masivo. La división que Enrique Raab busca traspasar al vincular política y espectáculo, como observa María Moreno en “La hora de Dionisio” (2007a), opera al interior del periodismo ya que “la prosa de prensa separa en crónicas color, columnas especializadas, análisis políticos, zonas de entretenimiento, a los que piensan de los que narran, a los que interpretan de los que levantan testimonio” (10). La autora denuncia así esa jerarquización periodística que separa la información de la diversión. De esta manera, se abren las puertas del análisis cultural sobre espectáculos marginados por considerarse comerciales, camino que María Moreno como veremos en este capítulo, recorre en los semanarios de actualidad.

### **Entrevistar para después escribir**

Walsh y Puig lo usaron [al grabador], menos como garantía de una fidelidad al testigo o al referente que como un robot ficcionalizador recargable y de infinitas posibilidades.

María Moreno, “Puig con Walsh”

Probablemente, para los lectores de la revista, las crónicas que estamos analizando hayan sido leídas como entrevistas. Referimos a que, en el horizonte periodístico, la entrevista supone el registro de una conversación efectivamente ocurrida entre dos personas donde una asume el rol de entrevistador y otra el de entrevistado. En *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar* (2005), libro que recopila justamente entrevistas de María Moreno (aunque comercialmente se presentan como entrevistas las denominaremos crónicas por las razones que expondremos a continuación), ella teoriza sobre este género y desarrolla una conceptualización personal desde una perspectiva literaria antes que periodística al afirmar:

se puede basar una entrevista sobre todo lo que sucedió en off, la hostilidad del entrevistado, su resistencia acérrima a responder y hasta sobre la imposibilidad de acceder a la misma. Mi primera nota a Liliana Felipe consistió en la publicación de los e-mails agresivos con los que ella me negaba la entrevista y mis rastreras respuestas. Mi entrevista con Maitena fue un intercambio ansioso de confesiones autodenigratorias en las que cada una cada vez duplicaba su apuesta. Por supuesto que, con su consentimiento, publiqué sólo las suyas (2005: 14)

El aspecto que ilumina una diferencia fundamental entre la entrevista periodística y la entrevista literaria radica en que a esta última Moreno la concibe como un relato y no como un instrumento de búsqueda de primicias. Es aquella que deja en segundo plano el imperativo informativo ya que, si se trata de un relato –podemos decir parafraseando la cita– se puede hacer una entrevista sobre la imposibilidad de realizarla. Desde la perspectiva de la comunicación mediática, en dicho caso, no se respetaría la instancia necesaria (el encuentro con el otro) para que se concrete una entrevista. En cambio, desde el campo literario –y esta es la posición que Moreno asume como cronista–, ese relato de la negación a dar la entrevista nos habla de la persona y por sí mismo presenta un relato. Al priorizar la estrategia narrativa señalada, la escritora pone en jaque el principio de veracidad. Queda claro que María Moreno sabe que más allá y más acá de la grabación de la conversación, a la hora de la redacción, siempre hay un montaje:

Las proverbiales acusaciones a los periodistas de tergiversar las declaraciones de los entrevistados suelen ser respondidas con la afirmación de que se ha utilizado textualmente el registro grabado y casi sin recurrir al montaje. Sin embargo, no todo el mundo sabe que elegir un párrafo, subtítularlo y publicarlo en determinado contexto, que una información cruda vertida al pasar y transformada en un título con letra catástrofe ponen seriamente en duda el hecho de que verdad sea igual a desgrabación. (Moreno 2005: 16)

En la cita, se percibe la mirada de la escritora consciente de la mediación del lenguaje y las operaciones propias de la escritura y, por ello, de la imposibilidad de un montaje supuestamente fiel a voces y contextos. Moreno busca desarmar ideas que se han instalado en el sentido común como, por ejemplo, la de que el entrevistador es leal a las declaraciones si las expone textualmente; hecho que no resiste análisis alguno. Descontando que se quiera efectivamente transmitir la idea que el entrevistado expresó, pasar el registro oral al escrito requiere indefectiblemente de un ejercicio de traducción. Además, por supuesto, de la necesaria corrección del texto para que resulte legible. Más allá de estas operaciones mínimas, si se quiere, falta considerar –y ello le interesa especialmente a la escritora– las operaciones estilísticas que todo autor imprime sobre sus textos. En definitiva, María Moreno demuestra con claridad que la entrevista es un texto como cualquier otro y como tal contiene estrategias autorales.

El *corpus* de esta tesis está conformado, casi en su totalidad, por crónicas producto de entrevistas; por ello, consideramos necesario explicitar el modo en que la

escritura de María Moreno vincula crónica y entrevista. Como se observará en el análisis, consideramos que se trata de crónicas que asumen la forma de la entrevista, entre otras cuestiones, por el rol protagónico que presenta el cronista-narrador en tanto subjetividad ordenadora del discurso dejando en segundo plano al entrevistado o situándose en igualdad de condiciones; mientras es sabido que las entrevistas a famosos, y a menos que el entrevistador también lo sea, plantean jerarquías que no se corresponden con los casos analizados en este capítulo ya que el seudónimo no constituía aún una firma reconocida. La entrevistadora no se limita a cumplir su rol ni tampoco ocupa un lugar secundario sino, al contrario, deviene también protagonista. Como demostraremos, se trata de un protagonismo compartido, que se aleja del género de entrevistas a celebridades y que Moreno aprendió de referencias previas, entre ellas, especialmente de la escritura de Juan José de Soiza Reilly. Además, la crónica gana la batalla porque invierte las prioridades: Moreno busca con la puesta en escena del diálogo (la entrevista), representar una voz, construir la voz del otro, en detrimento de las declaraciones que se pueden obtener en el intercambio. Estos rasgos más sobresalientes aunque no agotan la cuestión permiten sostener que la producción que analizaremos a continuación está constituida por crónicas que forjan un acervo o archivo sonoro de la cultura de masas.

Así como Roberto Arlt incorpora la cámara fotográfica como herramienta de trabajo a fines de los años veinte para el diario *El mundo*<sup>189</sup> y Rodolfo Walsh se embarca con un fotógrafo en su viaje por Corrientes, Chaco y Misiones a fines de los sesenta por un encargo de la revista *Panorama*<sup>190</sup>; en *Siete días*, María Moreno cuenta nada menos que con la artista plástica Renata Schussheim y, por supuesto, su infaltable grabador, “ese artilugio técnico que, estrella nazi, comenzó a difundirse a mediados de los sesenta” (Moreno 2013: 272). Lo interesante de este avance tecnológico es el uso

---

189 Arlt “lleva un anotador, una máquina de escribir y una fotográfica, y también un libro que leerá durante el trayecto: *La gran pradera*, de Elizabeth Madox. Sus fotografías incluidas en la publicación de las crónicas son esporádicas y alternan con las caricaturas firmadas por Bello que el diario intercala algunas veces.” (XVIII), como señala Cristina Iglesia en “Introducción” a *El país del río. Aguafuertes y crónicas* (2016).

190 “Rodolfo Walsh y Pablo Alonso constituirán, en la etapa de la publicación de estas notas, un dúo periodístico que armará las crónicas teniendo en cuenta cada uno el registro del otro. ‘Por fin encontré un fotógrafo que me entienda’, aseguran que decía Walsh, y Pablo Alonso, un joven fotógrafo que estaba dispuesto a vivir a fondo la aventura de su profesión (fue el primer fotógrafo argentino que registró la guerrilla del Che en Bolivia y una de sus fotos fue precisamente tapa de la revista *Panorama*), compartía con el escritor su pasión por la lectura y por desplazar la mirada de su cámara del centro de las cosas”. (Iglesia 2016: XVII)

paradójico que los escritores hacen de él ya que lo ponen al servicio de la narración y no de la fidelidad de lo dicho por el testigo.

Las narrativas de Rodolfo Walsh y Manuel Puig se singularizan, entre otras cosas, por la representación de voces ajenas a partir de la incorporación del grabador, ese instrumento tecnológico que había comenzado a circular en los años cincuenta que permitía registrar y conservar los tonos y giros lingüísticos de la oralidad. Las innovaciones introducidas por ambos escritores al respecto repercutieron en la literatura posterior y, especialmente, en el uso de la voz que realiza María Moreno en sus crónicas. Por ello, a continuación repasamos brevemente algunos de los aspectos principales. Ricardo Piglia (2016) sostiene que la narrativa de Manuel Puig se transformó notablemente a partir del uso de historias de vida grabadas.<sup>191</sup> El procedimiento narrativo implementado por primera vez *El beso de la mujer araña* (1976) consistió en grabar una historia de vida real (la de un militante marxista) y contraponer a dicha voz, una voz ficcional de un personaje homosexual. La grabación permitía –advierte Piglia– introducir en la novela una pulsión hacia el realismo: “Puig consigue transformar materiales crudos y directos en narrativas con suspenso, desarrollo y enigmas muy contruidos” (Piglia 152). La operación consiste en incrustar ese registro de una vida concreta en una trama inventada y abordar todo como si fuese real. Resulta importante destacar que la apropiación de elementos extraídos de la realidad no limita la narración por la fidelidad al referente sino que la historia hallada es puesta al servicio de lo que se quiere contar. Invisibilizar al narrador por el vaciamiento de su lugar y narrar a partir de la combinación de esquemas y modelos preexistentes constituyen dos de las características más sobresalientes de la poética de Puig.

En cambio, el uso del grabador que realiza Rodolfo Walsh en su narrativa repercute de manera diferente, entre otras cuestiones, porque se trata de relatos de “no ficción” y ello establece un marco de lectura singular. Se trata de contar algo que sucedió tal cual como ha sucedido aunque se apele para contarlo a modelos ficcionales.<sup>192</sup> Por un lado, en “Noticia preliminar” a *¿Quién mató a Rosendo?* (1969),

---

191 Referimos *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, libro que recupera las clases de un seminario que Ricardo Piglia dictó en la UBA en 1990 donde analiza las poéticas de los escritores referidos atendiendo al vínculo entre tradición y vanguardia y, especialmente, a la relación novela y medios de masas.

192 Ana María Amar Sánchez (2008 [1992]) caracteriza el género de la no ficción, llamado en EEUU “Nuevo periodismo”, como “una escritura que excluye lo ficticio y trabaja con material documental sin ser por eso ‘realista’: pone el acento en el montaje y el modo de organización del material, rechaza el concepto de verosimilitud como ‘ilusión de realidad’, como intento de hacer creer que el texto se conforma a lo real y puede ‘reflejar fielmente’ los hechos” (30). Esta conceptualización pone el acento en

se refiere al proceso de investigación llevado adelante por el autor del libro que da origen al relato; por otro lado, estas obras presentan una estructura fija dividida en secciones denominadas “las personas”, “los hechos” y “la evidencia”, secciones que manifiestan el carácter referencial de la historia. Estos elementos paratextuales establecen que el pacto de lectura consiste en leer una investigación periodística sobre un caso conocido. El grabador resulta entonces una herramienta fundamental para registrar testimonios con los que posteriormente se reconstruirá la historia. Un ejemplo paradigmático de ello lo constituye el fragmento donde se pone en escena la grabación de la entrevista a Imbelloni en el libro mencionado.<sup>193</sup>

Uno de los procedimientos narrativos fundamentales radica en el montaje de las voces de manera tal que se constituyan en una denuncia. En dicha lógica, el narrador testigo adquiere un rol preponderante. Walsh a diferencia de Puig no trabaja en la tensión entre ficción y realidad sino que se sitúa más allá de estas cuestiones ya que el objetivo de publicar sus investigaciones en libros fue intervenir políticamente en la realidad buscando provocar la reacción de los lectores. Piglia sostiene que el estilo de Walsh se cifra en un movimiento de la enunciación que toma distancia de lo dicho, es decir, que hace decir a otro lo que él no puede decir. El procedimiento se expresaría en dos planos: “...esta idea de desplazamiento y de distancia, el estilo es ese movimiento hacia otra enunciación, es una toma de distancia de la palabra propia” (Piglia 180). El crítico observa que se trata de poner a otro en el lugar de enunciación personal que supone, en algún sentido, asumir la realidad del otro.

Nos interesa subrayar especialmente la conciencia que Rodolfo Walsh tuvo de las posibilidades artísticas del testimonio para señalar un punto de contacto con la escritora que estamos estudiando. En la entrevista que Ricardo Piglia le realizó en 1970, el autor sostiene:

---

el vínculo entre el testimonio y la escritura: el escritor elige en vez de trabajar con un relato inventado, recolectar testimonios y escribir a partir de ellos aunque no supone una transcripción sin más. Los autores de no ficción, advierte Amar Sánchez, son conscientes de que el lenguaje impone sus propias leyes. Estos relatos apelarán entonces al uso del verosímil interno a la historia y los límites entre lo ficcional y lo real se transforman constantemente.

193 Referimos al siguiente fragmento: “Le pregunté a Imbelloni por qué se había retractado. Respondió que faltó de apoyo sindical y político, no tenía confianza en que se hiciera justicia. Lo preocupaba, además, la causa anterior pendiente. ¿Pero hablaría ahora? Sí, ahora hablaría.

Prendí el grabador.

Lo que sigue es una transcripción casi total de la cinta grabada. Me he limitado a suprimir repeticiones y unificar algunos pasajes separados que hablan del mismo tema” (Walsh 2008: 110)

En un futuro, tal vez, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente se aprecie en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Evidentemente en el montaje, la compaginación, la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas (s/n).

Walsh plantea que la elaboración del testimonio esconde un enorme trabajo estilístico. Con esta idea, el escritor intenta visibilizar las estrategias autorales que este género, tradicionalmente asociado al ámbito jurídico y visto como extranjero al campo literario, esconde. La concepción que María Moreno brinda de la entrevista, que hemos citado en las páginas anteriores, parte de una idea similar: las posibilidades artísticas que esconden formatos referenciales y reglados. Una mirada abierta a la exploración, capaz de traspasar el mero registro, de fraccionar y combinar el material obtenido, les permitió a ambos construir originales escrituras sobre historias de vidas de nombres propios.

María Moreno aprende y recoge tanto de Manuel Puig como de Rodolfo Walsh el uso literario de la voz de los otros. En el epígrafe de este apartado, citamos una reflexión donde la escritora identifica esta lección fundamental: la necesidad de hacer hablar para después escribir, esto es, el arte de recopilar testimonios, construir registros, archivar la voz, para que, en el momento de la confección del relato, el montaje resulte efectivo de acuerdo a la perspectiva que se pretende elaborar. En este sentido, Moreno busca señalar que ellos concibieron al grabador como un instrumento ficcionalizador antes que como una herramienta que posibilitaba la fidelidad al testimonio. En pocas palabras, Puig incorporó el material obtenido en las grabaciones a tramas inventadas, Walsh lo utilizó para narrar casos fundando –podríamos sostener con Ana María Amar Sánchez (2008 [1992])– el género de no ficción y María Moreno incorporó las voces del espectáculo a la crónica.

La inscripción de Moreno en esta serie de escritores obedece a que mayoritariamente escribe sobre la base de entrevistas previas, esto es, el registro de charlas, encuentros, comportamientos y sesiones de fotos. El marco de su poética está dado por la referencialidad del mundo del espectáculo ya que sus lectores conocen de antemano al protagonista por haber escuchado su nombre en los medios masivos y, por ello, saben que se trata de una personalidad singular. Resulta fundamental advertir que ello no restringe el libre abordaje del protagonista que la escritora realiza. El periodismo

impone la fidelidad al referente y eso constituye un límite; sin embargo, María Moreno construye su escritura traspasándolo: desobedece ese imperativo al montar y desmontar, sacralizar y desacralizar, la imagen que vive en la memoria colectiva. Apela entonces al registro previo del lector para poner esa imagen a prueba a partir de una singular reconstrucción de la voz del protagonista. Si algo obsesiona a la autora, podríamos decir para referir a la insistencia con que vuelve sobre el tema, es la representación de los tonos de las voces de los otros. Esta poética tensiona el registro compartido (la imagen clisé difundida por los medios) con el registro sonoro, generado a partir de la posproducción –para usar una metáfora cinematográfica que de cuenta del detrás de escena– de la grabación.

El tratamiento literario antes que periodístico que hemos señalado en la escritura de Moreno tiene lugar también a nivel visual ya que la fotografía a cargo de Renata Schussheim opera subvirtiendo la lógica mediática que demanda de las fotos un registro realista. Las imágenes que acompañan las crónicas que estamos analizando imponen ya su propia narración. Lejos del mero registro naturalista, brinda al lector pequeñas escenas artísticas. María Moreno recuerda a modo de flashes ese trabajo en conjunto lleno de anécdotas productos de las extravagantes puestas en escena en “Cuando digo Renata” (15 de enero de 2012) publicada en *Página/12*.<sup>194</sup> Más allá de los divertidos recuerdos, nos interesa destacar el compromiso artístico:

En los ochenta, hacer el vestuario de Romeo y Julieta para Oscar Araiz al mismo tiempo que se exhibían autorretratos en una megaexposición que incluía tanto maniqués con cara de perro como producciones fotográficas con estrellas del rock, y además decorar un hotel alojamiento, era visto como una especie de diletantismo, un traspie del arte “serio” en las tentaciones del éxito a través de las fórmulas de la farándula. Tampoco existían los estudios culturales para defender con sus teorías el trabajo de ambigüación que Renata realizaba sobre sus modelos vivos, ya fueran Luis Alberto Spinetta o Federico Moura, en quienes

---

194 “Cuando nosotras nos hicimos amigas fue cuando trabajábamos juntas, a fines de los ‘70, para la doble central de la vieja revista Siete días. Renata hacía producciones que recuerdo fastuosas, casi operísticas a pesar de que duraban las dos horas que requería la sesión de fotografías de Eduardo Martí. Para ponerse a tono mis textos eran muy barrocos, un beneficio accesorio de la censura. Recuerdo a Renata planchando a Marilina Ross –había bebido vino con un sorbete para no mancharse el vestido, se lo había manchado, hubo que lavar parte del torso, secárselo, el vestido era de Gino Bogani–; a Renata y a mí, aterradas adentro de una camioneta, con los vidrios bajos porque a Jorge Cutini se le había ocurrido posar con todos los animales de su zoológico sueltos, enemigo íntimo junto a enemigo íntimo, el tigre miraba insistentemente al bambi, el mono gritaba como un bebé, hasta que de pronto, plop, el cóndor cayó redondo de su percha: había sufrido un síncope y a mi vez explicándole a la policía que eso que llevábamos en la camioneta con Renata eran chanchos drogados con Lexotanil que habían formado parte de una producción con Lorena Paola” (Moreno 15 de enero de 2012 s/n).

derrochaba turbantes de tul, calas, todo de un blanco bahiano. Ahora, los géneros saltan para glorificar a los degenerados y la palabra performance es tan común como el che (nada que ver con el comandante). (Moreno 2003)

María Moreno identifica de manera clara la apuesta artística de Renata Schussheim a pesar de tratarse de un trabajo para una revista de consumo masivo. La escritora llama la atención sobre la dedicación y empeño que implicaron estos productos periodísticos que analizaremos a continuación. Las crónicas de María Moreno se distinguen del resto de las notas publicadas en el semanario por la escritura como también por las imágenes que no pasan desapercibidas. Escritura e imagen se complementan conformando una entrega única en las que ambas han asumido con igual responsabilidad el trabajo artístico.

### Crónica de lo uno y lo otro

Negra, mi moto, mi dolaresa:  
si eres otra yo misma,  
algo así como un Eco de Narciso  
y no de verdad otra,  
¿debería reconocerte y dejar de oprimir  
este cuerpo común y sin embargo  
(¿cuándo existirá algo que exija ser admitido?)  
diverso en el trabajo de la muerte?

María Moreno, *El affair Skeffington*

En 1980, María Moreno entrevistó al artista argentino Horacio Bustos para la revista *Vogue*, una de las tradicionales revistas de moda aunque la edición nacional había empezado a publicarse en el país hacía pocos meses. *Horacio Bustos: el uno y el otro*<sup>195</sup> es una crónica sobre el exmodelo que abandona las pasarelas para dedicarse a la pintura. Los versos citados en el epígrafe, que corresponden a Dolly Skeffington, heterónimo de María Moreno, representan la complejidad del reconocimiento de uno mismo, problematizan la identidad entendida en términos monolíticos y homogéneos. Por ello, los traemos a colación para introducirnos en el relato de una metamorfosis en la que, como sugiere el título de la crónica, coexiste el pasado y el presente. Metamorfosis sintetizada por María Moreno de la siguiente manera: la de “un iniciado célebre en un pretérito oficio narcisista” (1980: 80). El iniciado refiere al pintor y su

---

195 Moreno, María. “Horacio Bustos: el uno y el otro”, *Vogue*, 3 (1980).



celebridad viene de su pasado como modelo de alta costura. Esta cita permite advertir que, marcada por la brevedad que impone el periodismo, María Moreno explora el recurso de la síntesis que se volverá una marca de su poética. Tanto en sus comienzos como en las últimas crónicas publicadas por ejemplo en *Página/12* observamos una notable maestría en el manejo de la condensación. Ello genera, entre otras cuestiones, frases sobrecargadas de sentido como la referida. Aludimos a sobrecargado como término próximo a la estética barroca, sin ninguna carga peyorativa.

El personaje es presentado a partir de una dualidad constitutiva. Así, en ese texto destacado que el periodismo denomina copete, leemos: “durante sus primeros treinta y seis años fue otro. Durante los cuatro siguientes, él mismo. El otro Horacio Bustos era el elemento masculino inevitable en los desfiles de alta costura del país: la pinta criolla necesaria para realzar los modelos inspirados por el triángulo Roma-Londres-París” (1980: 80). Allí, está el quid de la cuestión: quién es Horacio Bustos. En vez de quedarse con la imagen contemporánea de Bustos, Moreno recupera un chisme del pasado –apelamos al término chisme para situarnos en el contexto del periodismo de actualidad–. Horacio Bustos aparece representado como un modelo que se vuelve pintor.

*El verdadero* pinta cuadros futuristas con fervor místico.

*El otro* era un paradigma viril; las mujeres lo comparaban locamente con un dios del Olimpo que hubiera decidido vestirse en una boutique de la Via Veneto, o con un chino germánico, o con un gato egipcio, o con Helmut Berger.

*El verdadero* se encierra con doble llave en la intimidad de su segundo matrimonio y la cercanía de cuatro amigos de fierro.

*El otro* cabalgaba por los aeropuertos internacionales con su ejército de baúles y corría a instalarse en un hotel de la cadena Hilton perseguido por flashes fotográficos y chillidos agudos.

*El verdadero* viaja sin equipaje amparado en la promesa de una casita con techo de chapa.

*El otro* comía en el *Lutece*, de espaldas a Marisa Bereson.

*El verdadero* comparte en el bar de una estación terminal, sentado a la mesa común “con tanos y franchutes”, un guisote de provincias.

*El otro* sufría una angustia del party obligatorio y la comida a reglamento.

*El verdadero* se alivia de la dura obligación de seducir pero puede, en cambio, mirarse sin vergüenza las manos que aprendieron a crear y a inventar en lugar de limitarse a desvestirlo entre las bambalinas del salón

regenteado por un *maitre couturier* habitualmente histérico (1980: 80, las cursivas son del original).<sup>196</sup>

Las páginas de sociales, en la mayoría de los casos, cuentan con una nota introductoria breve que tiene la función de identificar rasgos que singularizan al protagonista a partir de comentar cómo es, qué le gusta hacer, a qué lugares suele ir, etc. En este caso, observamos que Moreno apela a esa retórica del “dato chismoso”, si se nos permite dicha calificación, pero realiza un uso poético de éste. Dos operaciones detectamos en este comienzo: por un lado, que el dato pasa a formar parte de la lógica interna del texto propuesta por el contrapunto (que analizaremos a continuación) y, en este sentido, es sometido a la glosa, el comentario y la combinación de la mirada de la cronista, quien lejos de publicarlo sin más, lo utiliza como materia prima y lo reescribe con una clara intención estética. Por otro lado, observamos una variación nominativa, esto es, una búsqueda de expresiones que le permitan construir un retrato más complejo. Podemos pensar en las diferentes maneras en que refiere al modelo: “un paradigma viril”, “un elemento masculino”, alguien que “cabalgaba por los aeropuertos internacionales con un ejército de baúles”. Allí, aparece entonces un lenguaje más literario que periodístico, más metafórico, metonímico e hiperbólico.

Analicemos el contrapunto. La cronista le propone al lector dos caracterizaciones para un mismo referente. Horacio Bustos, el mismo y el otro, lo propio y lo ajeno, el presente y el anterior. “El verdadero pinta cuadros futuristas”, afirma la cronista. Por lo tanto, podemos deducir que el verdadero es el actual. El otro, el falso, es el modelo que por su rol estaba obligado a hacer cosas que después pudo dejar de hacer. Uno tuvo manos para cambiarse y desvertirse, el otro las tiene para crear; uno comía en famosos restaurantes de lujo, el otro lo hace en la primera estación que encuentra; uno vivía acosado por flashes fotográficos, el otro se encierra en la intimidad hogareña. Una cuestión que se pone en juego en esta representación antagónica es que cada Bustos parecería representar dos mundos literalmente opuestos. El verdadero parecería pertenecer al ámbito popular ya que se encuentra en un bar de paso, donde disfruta de compartir una comida con desconocidos. Claro que la escena descrita se encuentra teñida de una notable vulgaridad: el encuentro tiene lugar en un bar de estación, donde con “franchutes” y “tanos”, come un guiso. El retrato del Bustos actual se construye a

---

196 Si bien en el Anexo se reproducen las crónicas del *corpus*, se aclara que las citas realizadas en el capítulo corresponden a la edición original.

partir de la correspondencia entre un espacio ordinario, una lengua vulgar y una folclórica comida popular.

El otro Bustos pertenecía al refinado mundo de la alta costura y, podemos suponer, era un hombre cosmopolita. Nos interesa esta representación porque en ella hallamos ingeniosas asociaciones como, por ejemplo, concebirlo como un dios del Olimpo –dice acudiendo al imaginario mitológico de la tradición griega– que decidió vestirse, siguiendo la moda contemporánea, en una boutique de la Via Veneto. La originalidad de la cronista se muestra allí en todo su esplendor. Dando rienda suelta a la asociación, permitiéndose combinar una referencia de la antigüedad con otra de la contemporaneidad, concibe a un dios del Olimpo vestido con ropa de alta costura. Esta operación le permite introducir el toque humorístico que adelanta el tratamiento antiolemne que hará del personaje. De esa manera, la cronista se aproxima al otro Bustos, ese que se podía encontrar en los aeropuertos internacionales o en el famoso restaurante neoyorquino “Lutece”. La pintura y la moda parecerían representar dos opuestos irreconciliables aunque de alguna manera coexisten en Horacio Bustos o, para ser precisos, en la representación que Moreno realiza de él.

Escuchemos al pintor:

No puedo afirmar que *el otro* sea el falso Bustos. Más bien yo lo llamaría el ajeno. Y si prefiero no hablar de él, no es por negar su existencia sino porque, en este momento, me es imposible reconocerlo. ¿Yo fui ese tipo que salía a desfilas con tres vueltas de echarpe y a quien unas mujeres un poco locas le chiflaban alegremente? No me acuerdo. Porque ese tipo pertenece a la biología y uno sólo tiene memoria de su espíritu (80, las cursivas son del original).

Si “el otro” no constituye el Bustos que ella entrevista, este comienzo presenta una operación autoral interesante de destacar: la cronista ubica en el centro de la representación y, en este sentido, asume como objeto de escritura “al otro”, ese que incomoda al actual, ese que ya no existe. Subrayamos la estrategia porque lo otro se convierte en un elemento nodal de la poética de María Moreno aunque, como veremos, irá adquiriendo distintas formas. Lo interesante radica en que se nos anuncia de que el pintor no quiere hablar de “el otro”, como lo denomina la cronista, que no sería un falso Bustos sino un Bustos que al artista le resulta ajeno. Sin embargo, si algo hace esta cronista –psicoanálisis mediante– es escuchar e intervenir ahí donde el entrevistado pretende callar. Lejos de la omisión, Moreno recurre a la anáfora e inaugura el texto por

medio de la alternancia entre el pasado y el actual que denomina el verdadero y el otro. Este uso de la voz del otro, cuando Bustos reniega de tener que hablar de su pasado, no interesa por la negación en sí sino como estrategia de construcción de su imagen de cronista. La declaración de que el protagonista no tiene intención de conversar sobre ese tema, hecha cuando el lector ya ha leído el contrapunto antes citado, nos presenta a una cronista desafiante o desobediente, que no permite que el entrevistado le indique sobre qué hablar. Observaremos más adelante, en la crónica *Sergio Víctor Palma: 'Ya me ven, no soy Tarzán'*, que ante la negación del entrevistado a hablar de un tema determinado Moreno no elige cambiar de tema sino poner en escena dicha situación. En esas pequeñas decisiones, empieza a forjar una imagen de cronista particular.

Esta crónica, marcada desde el título por la referencialidad, la interpretamos como un laboratorio de escritura sobre personalidades, cuyo centro lo constituyen las estrategias para obtener un retrato multifacético. Moreno tiene la capacidad de mirar y abordar su objeto desde distintas perspectivas a la vez sin pretender establecer la primacía de una de ellas. Es su aguda mirada la que no permite que prime el Bustos actual sobre el anterior. Ella elige no hacer *tabula rasa* y narrar la metamorfosis. Recuperar el pasado de hombre célebre sin privacidad porque la prensa lo perseguía, que debía comer “a reglamento” y que tenía “la dura obligación de seducir”, le permite iluminar las contradicciones que escucha en las declaraciones actuales del entrevistado. El que ahora parece, por las declaraciones realizadas, un iniciado esotérico era el que se vestía con ropa de marca a cambio de un salario. El pintor “místico” con el que se encuentra, tenía en sus años de pasarela, una concepción utilitaria, posiblemente materialista, de su cuerpo. En este sentido, entendemos que no es la coherencia del protagonista lo que pretende obtener la escritora sino justamente lo contrario, visibilizar esos lugares donde el ser humano oscila, duda, se contradice.

Después de leer la crónica, podemos imaginar a Horacio Bustos como un modelo ya no publicitario sino de uno de los famosos retratos cubistas de Picasso. La persistencia de la presentación antitética entre “el verdadero” y “el otro” imposibilita tener una imagen única de Bustos.

Los galeristas suelen mirar con sospecha el rostro del verdadero Bustos en donde asoma claramente el del otro. Y más le hubiera valido ser un principiante cargoso que un iniciado célebre en un pretérito oficio narcisista. No importa, porque el Bustos verdadero está enojado con la compra y venta, los parties-presentación y los directores creativos. (80)

De acuerdo al relato de la cronista, ella no es la única que recuerda al Bustos modelo ya que, en el mundo del arte al que, también recuerdan ese pasado del artista contemporáneo. Queda claro que Moreno decide no escribir sobre el pintor; sin embargo, Bustos parece hablar sólo de eso. Entonces, en un momento en que el entrevistado cuenta que se maravilló con Gauguin, la cronista comenta: “Gauguin, también había sido otro una ponchada de años, un bancario mal casado que se fue a las islas en busca del verdadero” (80). Así como Bustos insiste en la pintura, la cronista insiste en el otro o en la batalla entre el que fue y el que es.

### **La crónica entre plumas, brillos y strass**

“Yo tengo esta debilidad: la de creer que el idioma de nuestras calles, el idioma en el que conversamos usted y yo en el café, en la oficina, en nuestro trato íntimo, es el verdadero”.

Roberto Arlt, “¿Cómo quieren que les escriba?”

Con ánimo provocador, cuando María Moreno se encuentra cara a cara con Moria Casán le pregunta: “¿A vos te gusta hacer lo que hacés o querés hacer de Fedra?” (1981: 40) y la *vedette* convencida le responde:

Nadie con un buen lomo y un par de plumas se pone arriba de un escenario si no le gusta. Y no es para nada fácil. Porque lo que una actriz puede demostrar con un parlamento de dos horas una tiene que hacerlo desnuda y con carisma y en un género que se sitúa siempre al borde de lo chabacano, de lo grotesco. A Hamlet le queda bien la duda, a mi el *strass* o nada. (40)

La cita retrata a la entrevistada de una sola pincelada (desnuda y con plumas): la voz recreada por María Moreno revela que se trata de una mujer franca, resuelta e imponente que, con gran autoestima, se jacta de ser una *vedette*.<sup>197</sup> A juicio de Moria Casán, estas últimas se forjan como tales en clara oposición a las actrices. Las primeras,

---

197 *Vedette* refiere a la figura central del teatro de revista. En *Abecedario del teatro*, se la define justamente en la entrada “revista”: “género teatral surgido en Francia tras la Primera Guerra Mundial, basado en el music-hall. Desde un principio intentaba ser un espectáculo fastuoso que combinaba números sueltos de música, baile y canción, dándole mayor importancia al lujo en los decorados y la puesta en escena, la brillantez del vestuario y la espectacularidad de la coreografía, sin olvidarse de lo frívolo del chiste atrevido y de la exhibición de bellas mujeres. Entre los números musicales suele intercalar números hablados, llamados sketches, breves y plagados de situaciones cómicas y alusiones a hechos y personajes del momento. Los distintos números van enlazados por un mínimo hilo argumental que sólo sirve de tema o pretexto para la sucesión de escenas. Entre los numerosos participantes en el reparto se destaca la primera vedette, actriz joven de cuerpo escultural que luce con profusión y que debe, además, saber bailar, cantar, actuar y convertirse en el centro del espectáculo...” (Portillo y Casado).

orgullosas de sus cuerpos y conscientes del poder de seducción que éste les otorga, trabajan exhibiéndose en distintos escenarios. Tienen el desafío de valerse exclusivamente de sus cuerpos; las segundas, en cambio, cuentan con otras herramientas: interpretan personajes, estudian parlamentos, recurren a gestualidades, etc. Esta distinción entre actrices y *vedettes* es el modo que Moria encuentra para singularizar su trabajo e invertir la valoración cultural que ubica a la actriz sobre la *vedette*, que puede escucharse en la pregunta de la entrevistadora (“¿A vos te gusta hacer lo que hacés o querés hacer de Fedra?”). Ella se ve en la obligación de explicitar que su trabajo no es fácil y asume orgullosa la elección: “A Hamlet le queda bien la duda, a mi el strass o nada”. Ella se mide, con gran osadía, con uno de los personajes trágicos más célebres de la literatura universal ya que opone el debate filosófico (ser o no ser) a la única opción de estar con una malla de strass. Esta comparación se vuelve irreverente si leemos el segundo término de la frase “strass o nada” como una dualidad entre tener una pequeña malla o bien estar desnuda. Aquel dilema existencial del teatro isabelino, en el teatro de revistas, quedaría reducido a un problema de vestuario.

En el momento del estreno de la película cómica “Te rompo el rating”, dirigida por Hugo Sofovich y protagonizada por Jorge Porcel y Moria Casán, el semanario de tirada masiva *Siete días* promociona en su portada a la *vedette* del momento, quien posa recostada sobre una alfombra con un traje típico compuesto por un collar, anillos, pulseras, corpiño y tocado con strass, un tul blanco que baja de la cabeza hasta la cintura y unas medias cancanes brillantes. En el margen superior derecho, se lee la siguiente frase: “Moria Casán en el país de las fantasías”. A *Moria Casán. Ella sola es un harem*<sup>198</sup>, la crónica de María Moreno, le toca ser nota de tapa. Si la entrevista en tanto género discursivo supone preguntarse por “los sentidos de esa interacción, los sistemas de valoración del mundo que se ponen en juego, la relación con otras formas discursivas” (1995: 27), como señala la investigadora Leonor Arfuch, surgen varias inquietudes que formulamos teniendo como marco la cita inicial: ¿cómo dialoga María Moreno con Moria Casán, una mujer que es “un harem”? ¿Desde dónde se posiciona la cronista para dar lugar a ese juego intersubjetivo con la *vedette*? ¿Aprueba, replica, objeta, enfrenta?

Ana María Casanova (Buenos Aires, 1946), conocida como Moria Casán, debuta en 1969 como *vedette* en el teatro de revista y, en 1973, comienza a incursionar en el

---

198 Moreno, María. “Moria Casán. Ella sola es un harem”, *Siete días*, 752 (1981).

cine junto a Jorge Porcel y Alberto Olmedo, los cómicos argentinos más populares de aquella época. Para el momento en que se publica la crónica, había participado en siete obras teatrales y cerca de una decena de películas. Su nombre, no quedan dudas, sonaba en la cartelera, la prensa y los afiches publicitarios: “Desde que debutó como *vedette*, a los diecinueve años, con una malla prestada y unas pestañas de cartón, no dejó jamás la primera fila” (Moreno 1981: 37), se advierte en el breve párrafo introductorio, que el periodismo denomina copete.

A pesar de la brevedad, *Moria Casán. Ella sola es un harem*, acompañada por enormes fotografías impresas a doble página y a color (al cuidado de la artista plástica Renata Schussheim), inicia con una anécdota personal que, como se observará en el presente capítulo, se vuelve un mecanismo recurrente de la escritora:

Hace unos meses, mi hijo de siete años, me preguntó en la penumbra de un cine de barrio en donde se proyectaba *Te rompo el ranking* [sic]: “Mamá: ¿Moria Casán, existe?”<sup>199</sup>

Jamás un piropo excepcional debió ser tramado tan ingenuamente ante ese cuerpo que, para el piropeador, debía reducir a Superman a un doble masculino escuálido y artificioso. (Moreno 1981: 38)

La cita demuestra que la asociación “mujer/ piropo” constituye un lugar común en el imaginario colectivo; sin embargo, María Moreno trastoca el sentido porque el piropeador es un niño sin malicia ni doble sentido. La *vedette*, desde la mirada infantil del niño, se convierte en superhéroe. Aunque el cuerpo deslumbrante de Moria encuentra también otra representación: “ella sola es un harem”, titula la cronista con la intención de resaltar nuevamente esas cualidades superlativas, que superan los rasgos humanos comunes y que impiden concebirla como una sola mujer. Por ello, la narradora remite al harén para representarla por medio de un conjunto de mujeres. La escena relatada pone en el centro la fascinación que Moria Casán despierta en el espectador (aún en un chico de siete años) y, al mismo tiempo, permite anticipar, por contraste, frente a la inocencia registrada en el comentario, la astucia y la sagacidad de las respuestas de la *vedette*. Hay un comentario que ilustra particularmente su concepción mercantil del cuerpo ya que sabe que es su herramienta laboral por excelencia, su ganapán: “No me canso de decir que cuando me haga falta me voy a hacer todas las operaciones que quiera. A veces me imagino como una bolsa de siliconas caminando, pero en el epitafio de mi tumba va a decir ‘Aquí yace una mujer de carne’” (40). Como

---

199 La película referida es *Te rompo el rating*.

buena *vedette*, sabe que el aplauso depende de cuánto sea capaz de lucir su cuerpo. Su alusión a las cirugías estéticas pone al descubierto que la búsqueda de la belleza eterna puede llevar a un grado de artificialidad tal que haga necesaria la aclaración de que se trata de un ser humano. Pero, más allá del sentido semántico, quisiéramos rescatar una interpretación aun a sabiendas de que no tenemos posibilidades de comprobarla: al realizar esa selección de declaraciones, María Moreno hace resonar los versos darianos: “En mi jardín se vio una estatua bella;/ se juzgó mármol y era carne viva” (Darío, 245).<sup>200</sup> Entendemos que la selección de la cronista busca aportar nuevos sentidos a la declaración de Moria como la relación entre frivolidad y belleza, entre lo que se muestra y lo que se ve, lo que se juzga y lo que se es.

Otra cuestión que quisiéramos resaltar de la anécdota inicial, en la que la narradora se encuentra en el cine con su hijo, es que al representarse viendo la película “Te rompo el rating”, se autorretrata como consumidora de productos cinematográficos populares. La dupla cómica Porcel-Olmedo a la que se suma Moria Casán constituía en aquel entonces uno de los espectáculos con mayor cantidad de público al punto de agotar las localidades. Demás está aclarar, que ser consumidora no implica volverse una voz acrítica.

Sentarse junto a ella en un sofá constituye una especie de psicodrama intimidatorio –¿habrá tratamientos que curan afianzando los complejos en lugar de podarlos?– en donde una llega a sentirse como el Gregorio Samsa inventado por Kafka en su obra **La Metamorfosis**, o sea, **una cucaracha**. (38, las negritas son del original)

La entrevista deviene “psicodrama intimidatorio”, plantea con humor la narradora al distribuir las posiciones: la *vedette* se impone y la cronista se siente minúscula. Este escenario se torna tan desparejo y hostil que parece convertirse en un campo de batalla, al menos así parecería percibirlo María Moreno al sentirse una cucaracha. La asimetría se expresa, podríamos decir, en términos pudorosos. Esta caracterización se torna también un relato confesional que, por supuesto, nos habla de la notable presencia que impone la *vedette*, pero sobre todo del “complejo” –retomamos este concepto psicoanalítico utilizado por la autora– de María Moreno a la exposición pública. En “Confesiones de una niña fóbica que dejó el colegio”, publicada en el diario *Clarín* el 21 de enero de 2012, Moreno relata:

---

200 Referimos al célebre poema “Yo soy aquel que ayer no más decía” de *Cantos de vida y esperanza*.



La fobia me ha traído mucho sufrimiento, echó a perder cosas que tal vez deseaba o que creía que deseaba precisamente porque las había perdido, acallado lo que tenía que decir –sobre todo lo que hubiera sido justo que dijera– pero me llevó a la escritura, ese espacio en donde, aunque los lectores sean diez, son invisibles a los ojos asustados de sus juicios, a lecturas en donde los audaces realizan sus inalcanzables hazañas y, a mi modo, soy feliz. (s/n)

Más que detenernos en ese complejo que la narradora refiere y sabemos se trata de un dato autobiográfico, llamamos la atención sobre los constantes desvíos que la cronista realiza en el relato para retardar la aparición estelar de la protagonista (herramienta que le permite subvertir una de las lógicas de las páginas de sociales: la prioridad de la estrella). El primer desvío lo observamos en la escena inicial, donde la protagonista aparecía mentada por la anécdota que permitía reponer el asombro ante un cuerpo voluptuoso y descomunal. El segundo, aparece en este relato del recogimiento producto del encuentro cara a cara que anoticia más de la narradora que de la protagonista. Aunque si retomamos la idea de la intimidación que le genera esta entrevistada tan particular, podríamos preguntarnos si de verdad, Moria Casán representa un reto para la cronista.

Las fotografías, como puede suponerse, se vuelven las protagonistas de la publicación y, en este sentido, encarnan un desafío (ver anexo pág. 61): la cronista debe luchar contra la hegemonía de la imagen, su tamaño y jerarquía que, en un semanario de consumo masivo, se encuentran al servicio de la difusión de estrellas del espectáculo. Sin embargo, esta crónica presenta un diálogo fecundo entre texto e imagen. María Moreno había empezado a colaborar para *Siete días* en agosto de 1980 y a finales de 1981 llevaba publicadas quince crónicas aproximadamente. En ese momento, se incorpora al staff de la revista Renata Schussheim, quien se encargó en adelante de la producción gráfica de sus notas. Destacamos que si bien Moreno ya contaba con un equipo de fotógrafos de moda, maquilladores y *coiffeurs*, la crónica *Moria Casán. Ella sola es un harem*, producto del trabajo en conjunto de la escritora y la artista plástica, evidencia la mano de esta última, quien cumple su rol de productora y no deja nada librado al azar. Monta las escenas, piensa el vestuario, organiza la sesión de fotos y, finalmente, se encarga del proceso de edición y maquetación.<sup>201</sup> Advertimos entonces

---

201 Como hemos explicitado, en más de una ocasión, el semanario *Siete días* se encuentra disperso ya que no contamos con una biblioteca que haya guardado la colección completa. Escasos ejemplares discontinuos pueden hallarse en la Biblioteca del Congreso de la Nación en Buenos Aires. Por ello, aprovechamos la ocasión para agradecerle a Renata Schussheim que nos haya permitido acceder a su

una diferencia: las crónicas anteriores evidencian el trabajo de un profesional, el fotógrafo de moda, quien toma las decisiones visuales. Pero es notable que, en esos casos, la imagen se focalizaba en la persona sin ocuparse de una escena que la contenía. En cambio, el ojo de la artista plástica se ocupa del personaje sin perder de vista la necesidad de montar una escenografía que complete el sentido.

Las fotografías que acompañan la crónica exacerbaban la representación de mujer sensual. Sostenemos que la imagen acompaña al texto aunque advertimos que si comparásemos el espacio dedicado a cada uno, deberíamos invertir los términos y sostener que la crónica acompaña casi a modo de comentario a aquellas. A nivel visual, el lector cuenta, además de la foto de portada descripta anteriormente, con tres imágenes: la primera doble central amplía la foto de tapa y puede verse a la *vedette* en un ambiente oriental, esa región históricamente asociada, en el imaginario occidental, al erotismo y a la sensualidad: Moría Casán posa recostada sobre una alfombra, junto a un narguile, un collar de perlas, unas copas y una bandeja dorada llena de frutas. Además, posa junto a un nene con un bombachudo turco y un pequeño turbante en la cabeza que tiene, en su mano, una varita llena de plumas. La segunda foto también manifiesta la hegemonía visual aunque, en ella, menos de un cuarto de página correspondiente al margen izquierdo, se destina a la crónica de Moreno que finaliza en la página siguiente, en la que Moría posa con un nuevo traje (un corpiño blanco de gasa –ya no el diminuto corpiño de strass– y lleva en su cabeza un turbante). Renata le ofrece al lector una última escena cargada de sensualismo donde la *vedette* en tonos blancos (blanca es su piel, blanco es el tul y blanco el strass) se recorta sobre un cielo estrellado de un azul intenso (del telón de fondo) que recrea la oscuridad de la noche pero también ese momento dedicado a los placeres. Según los elementos de la composición, el placer sexual aparece en primer término pero también están presentes el placer de la shisha y del tabaco. En síntesis, el retrato de Moría Casán, que brinda *Siete días* a través de Renata Schussheim, se diferencia notablemente de la imagen que aparece en semanarios contemporáneos como *Radiolandia*, *TV guía* o *Gente* porque presenta una sensualidad y una elegancia que contradicen la personalidad grotesca que ella vende de sí misma y que la prensa reproducía.

---

archivo personal en el que pudimos recuperar parte del material analizado en esta tesis. En ese encuentro, pudimos, a su vez, interiorizarnos con el trabajo de edición realizado por la artista plástica ya que ella ha guardado los pliegues de las notas.

María Moreno, con su escritura, provoca una tensión notable en relación con los elementos visuales al luchar contra la estética del glamour a través de la reproducción de una voz arrogante (como ilustra la cita inicial) y por las comparaciones propuestas. Señalamos que la comparación constituye una de las herramientas textuales características del género crónica especialmente si consideramos el antecedente de las Crónicas de Indias. En el *Diario del primer viaje a las Indias* de Cristóbal Colón, se observa el uso de la analogía como posibilidad narrativa de referir “lo visto” en el Nuevo Mundo a partir de referencias conocidas por los lectores ya que pueden rastrearse en el texto tanto referencias bíblicas como a los relatos de Marco Polo y de Pierre D’Ailly, entre otros (Añón 2012). Por supuesto que, desde aquel lejano uso, múltiples y diversas han sido las apropiaciones ya que el sistema de referencias se ha ido modificando con el paso del tiempo. Si los cronistas del siglo XIX apelan al universo culto y libresco de sus lectores y, a mediados del XX, se incorpora el imaginario popular; advertimos que María Moreno apela, a su vez, a referencias propias de la cultura de masas ya que imagina a Moria como “una especie de Isidorito Cañones’ del sexo femenino que desprecia los tipos flaquitos porque le parecen ‘amebas’. **Es que –dice– ellos saben muy bien que no soy de las que...**” –y hace un gesto de voluptuosidad desbocada que simula el resuello de un caballo” (40, las negritas son del original). El personaje de historietas Isidoro Cañones, creado por Dante Quintero, representa a un hombre, según Juan Sasturain, “timador, chanta, fanfarrón, macanudo, díscolo, vividor, infalible compañero de juergas, pretendiente de Cachorra en permanente fuga del matrimonio, y eterno protegido del mayordomo Jaime” (2008: s/n). A este “playboy (...) de un cinismo casi inocente” (Gusmán 2004: 9), representativo de la noche porteña, que constituye una referencia cotidiana para los lectores (desde julio de 1968, se publica un fascículo mensual titulado *Locuras de Isidoro*, por lo tanto, para ese entonces, la tira llevaba más de diez años<sup>202</sup>), la cronista propone la contracara femenina, la *vedette* Moria Casán.

Referimos también a otra comparación que busca representar a la protagonista desde un aspecto más personal y apela al conocimiento publicitario de los lectores: “Cuando duerme, confiesa, no sigue la fórmula de Marilyn Monroe sino que se luce en

---

202 Isidoro Cañones aparece en 1935 como compañero de Patoruzú. El éxito del personaje es tal que en 1940, se empiezan a publicar las aventuras de Isidoro solo. Hasta que, en 1968, Isidoro logra tener su propia revista. Para una cronología de la historia y la creación del personaje, véase: Accorsi, Diego (2004): “Un poco de historia”. *Isidoro*, Dante Quintero. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de Historietas.

un par de medias de lana, crema de limpieza y un rodete” (40). De esta manera, Moria Casán, se sitúa, nuevamente, en el terreno de lo vulgar, lo tosco, lo burdo. La cronista provoca una imagen de alto contraste al oponer a la protagonista la sensualidad de la diva hollywoodense, quien declara –ello es lo que el lector debe reponer– que solo duerme con Chanel nº 5, una manera elegante de confesar que duerme desnuda. Al delicado y esbelto cuerpo desnudo de Marilyn Monroe, Moria Casán se muestra con “medias de lana, crema de limpieza y un rodete”. La sinceridad y el desparpajo que la *vedette* argentina expresa en sus declaraciones se vuelve un culto a la vulgaridad.

Si consideramos la representación de lo plebeyo, es posible advertir en la escritura de María Moreno la marca de Roberto Arlt. Referimos, en capítulos anteriores, a la innovación que produce la recreación del lenguaje popular que realiza el escritor en sus aguafuertes a través de la incorporación de palabras y giros coloquiales. Las respuestas de Moria Casán sólo pueden tener lugar ante una escucha atenta al registro cotidiano, a los modos de expresarse de los otros sobre todo si esa manera se torna provocadora éticamente o subversiva moralmente, en definitiva, si se convierte en un “cross a la mandíbula” capaz de desnaturalizar las convenciones sociales. María Moreno, como demostraremos en este capítulo, es sensible a las voces, los tonos y las entonaciones. La lengua del otro nunca le resulta indiferente aunque debemos advertir que se trata de una superación del modelo pobrista elaborado por Roberto Arlt: María Moreno, inmersa en la cultura de masas, observa plebeyos que se han vuelto célebres a través de su participación en obras cinematográficas, televisivas o teatrales y no plebeyos que se afirman en su vulgaridad. Claro que no olvidamos los contextos de producción: mientras que Roberto Arlt registra, en el seno de la prensa popular, a representantes de las clases relegadas y marginales; María Moreno construye un acervo de célebres plebeyos en semanarios de actualidad quizás más consumidos por sectores medios que por sectores populares.

Socialmente, la voz de una *vedette* constituye una voz escandalosa y provocadora que encuentra un lugar importante en los medios periodísticos porque siempre es noticia. Se trata de personajes centrales para la cultura del espectáculo pero que se vuelven marginales en el campo cultural. Justamente resulta interesante subrayar el original tratamiento que se le da en *Moria Casán. Ella sola es un harem*. El relato montado por María Moreno y Renata Schussheim no se agota en la representación

estereotipada sino que, alejándose de esta, la convierten en un personaje literario. La representación brindada cobra valor artístico por el tratamiento estético y carece de valor periodístico porque disfrazan –si se nos permite emplear el término en el buen sentido, sin connotaciones despectivas– a Moria Casán. No la muestran como los lectores estaban acostumbrados a verla sino que complejizan su representación al construir una tensión entre la sensualidad visual de las fotos pergeñadas por la artista plástica<sup>203</sup> y una actitud prepotente que se lee en la voz recreada por María Moreno. La intervención, en este caso, se visualiza, de manera clara, en el retrato irónico que construye del personaje a partir del uso de las declaraciones. Si recuperamos la sintética presentación que se brinda al comienzo de la crónica (“Ella se considera ‘única’ en un género siempre ‘al borde de lo chabacano, de lo grotesco’”. La mayoría está de acuerdo, ella sigue insistiendo en que para serlo lo importante es ser inteligente”, 38), observaremos que la cronista vincula el deseo de ser única de la protagonista con la caracterización que brinda del teatro de revista como género chabacano. De esa manera, desliza la burla al evidenciar la paradoja: la protagonista pretende distinguirse en un show grotesco.

### **Traducir el ícono masivo a personaje**

Así como en Estados Unidos existió una Marilyn Monroe, una Bette Davis y una Shirley Temple, en Argentina existe “una Libertad Leblanc, una Mirtha Legrand, una Andrea del Boca que ocupan lugares similares” (1982 s/n), plantea María Moreno al reconocer las distancias con las referencias que nombra. A los símbolos sexuales (Marilyn Monroe y Libertad Leblanc), le siguen las divas (Bette Davis y Mirtha Legrand) y a ellas, las exitosas actrices infantiles (Shirley Temple y Andrea del Boca). La cronista ubica así a la protagonista del relato en una historia de personalidades del cine nacional y destaca que a Andrea del Boca podría haberle calzado perfecto el papel de Heidy ya que podría haber explotado “el rubor persistente de sus mejillas aldeanas, sus gestos que llegan al techo y sus conmociones iluminadas” (Moreno s/n), aunque – advierte– que habría llegado tarde. Habiendo señalado estas particularidades sobre el

---

203 Tal vez una de las mayores diferencias entre la imagen pública de Moria Casán y la representación realizada en la crónica estriba en que aquella se basa en una exhibición de tipo pornográfica (ella muestra su cuerpo de una forma explícita y directa) mientras que, en la crónica, se juega con el erotismo (la representación se torna sugerente e insinuante).

lugar que ocuparía la actriz –lugar impreciso aún por definirse (“Dios y los del Boca dirán” Moreno 1982 s/n)–, refiere el que podría ser su proyecto de escritura: “moralizar en torno de ellas tienta pero no evita sus efectos, y una televisión y un cine que se arrogara pedantemente arrasar con la sugestión popular las vería seguramente resurgir indemnes” (s/n). Descartada la función pedagógica por considerarla inservible ya que luchar contra la industria cultural sería un programa absurdo, como intentar derrocar a los molinos de viento, Moreno se aboca a forjar una semblanza particular: su método consiste en horadar la imagen icónica de Andrea del Boca al establecer vínculos con modelos como el de Margarita Gautier. En esta crónica, la comparación se convierte nuevamente en un recurso eficaz.

Andrea del Boca (Buenos Aires, 1965) es una actriz argentina que ha trabajado en cine aunque su fama se debe principalmente a los programas de televisión. Su renombre internacional proviene de su participación en telenovelas. En 1973, a los ocho años, fue contratada por una cadena peruana para filmar, en Buenos Aires, “Papá corazón”, una telenovela coproducida por ambos países que obtuvo gran popularidad. Allí, encarnó el papel protagónico de niña huérfana por el que recibió el premio Martín Fierro que logró consagrarla desde entonces. Un año antes, había actuado en la película *Había una vez un circo* (1972) junto a “Los payasos de la tele” popularmente conocidos como Gaby, Fofó y Miliki. A partir de ese momento, representa durante tres años consecutivos, el papel de huérfana (en 1973, *Andrea*; en 1974, *Papá corazón se quiere casar*; y en 1975, *Un mundo de amor*). En 1979, protagoniza la exitosa telenovela *Andrea celeste* y en 1980, *Señorita Andrea*. Esta breve presentación repasa los principales hitos de su carrera hasta los años ochenta, momento en que se publica la crónica, con la intención de visibilizar que ella había encarnado hasta ese entonces papeles infantiles. La que en aquel momento era la actriz más joven de la televisión argentina fue considerada por algunos como una revelación y por otros criticada por su actuación.

A principios de los ochenta, Andrea del Boca es vista públicamente como una niña o una adolescente si se quiere, aún no como una mujer, a pesar de que en pocos años se convirtió en una de las protagonistas de telenovelas románticas más conocida. Miles de espectadores (los programas donde ella actuaba tuvieron altísimos niveles de rating) asociaron y aprobaron su rol protagónico infantil. La crónica *Mademoiselle Andrea* de María Moreno, publicada a comienzos de 1982,<sup>204</sup> cuestiona esa imagen pública y, por

---

204 Moreno, María. “Mademoiselle Andrea”, *Siete días*, 760 (1982).

ello, despierta voces críticas. Así lo testimonia la artista plástica en la entrevista que Marina Oybin publicó en *Página/12*: Renata Schussheim le comenta que aquel fue su primer contrato laboral por un año, que

su trabajo consistía en encontrar a los personajes para las notas que María Moreno escribía. Por esas páginas desfilaron desde Lorena Paola hasta Virus. Andrea del Boca, la niña naíf vuelta *femme sauvage* en la producción fotográfica de Schussheim, fue tapa de la revista: desató polémica. Andrea, la ex dulce niña, se calzó un vestido sexy, tacones y se pintó la boca de rojo. (Oybin 2015: 8, las cursivas son del original)

Desde la tapa de la revista, se promete, retórica publicitaria mediante, mostrar a “Andrea del Boca como nunca se vio”: la actriz luce un vestido de fiesta, un recogido, collar, aros y –este es el detalle– tiene los labios pintados. El hecho de que la publicación de la crónica haya generado críticas, debates y cuestionamientos, como atestigua Renata Schussheim, permite realizar una observación relevante: las crónicas que estamos estudiando sobre íconos de la cultura de masas publicadas en revistas de actualidad en secciones menores –podríamos decir para retomar el planteo de María Moreno (2015) con respecto al lugar marginal que tienen para el periodismo las páginas dedicadas al espectáculo– tenían su público, esto es, un público lector que esperaba la publicación y a quien no le resultaba indiferente lo que allí sucedía. Varias de las crónicas, como mencionaremos más adelante, recibieron comentarios en la sección “Cartas a Siete días”. La sección menor en la que colaboraron la escritora y la artista plástica, para sintetizar, no resultaba menor en términos de lectores. A su vez, destacamos que la reacción del público permite advertir cómo fue la recepción de las crónicas, qué cosas llamaban la atención, cuáles resultaban provocadoras, qué temas eran tolerables y cuáles no, etc.

La crónica sobre Andrea del Boca comienza con una foto, impresa a doble página, que muestra a la actriz recostada sobre un sillón con un vestido corto, exhibiendo las piernas y los zapatos de taco. La sensualidad, en su caso, radica en las poses y en el vestuario de noche antes que en los atributos corporales. A diferencia de Moria Casán, su cuerpo menudo resulta más juvenil que erótico. Sin embargo, en la producción a cargo de Renata Schussheim, Andrea del Boca deja atrás el papel de niña naif para mostrarse como una mujer y eso desató polémica porque fue leído como una profanación. En la segunda foto, la actriz cambia de escena: Andrea aparece con un vestido de gasa blanco que le cubre el cuerpo casi en su totalidad y se encuentra rodeada

de muñecas desnudas y, en algunos casos, se trata sólo de cabezas de muñecas.<sup>205</sup> Esta escena monocromática en tonos de beige, que destaca la mirada de la actriz a la cámara y los labios rojos carmesí, resulta más provocadora aún que la anterior porque el mensaje resulta más explícito: Andrea posa con los juguetes pero ya no juega con ellos. Destacamos la calidad artística de las producciones de Renata Schussheim para el semanario ya que las fotografías se convierten en verdaderas obras de arte que, María Moreno concibe como –citamos nuevamente un fragmento de la reflexión sobre el arte de Schussheim– “una especie de diletantismo, un traspie del arte ‘serio’ en las tentaciones del éxito a través de las fórmulas de la farándula” (2003 s/n). Con una particular capacidad para traspasar las barreras establecidas, para trabajar entre la alta cultura y la cultura de masas, la artista plástica dedica igual empeño a las puestas en escena de las crónicas (de escasas dos horas de duración) como al vestuario de una obra de teatro.<sup>206</sup>

“Hice estas fotos porque quería cambiar un poco mi imagen (...). Lo más raro (...) es que tengo los labios pintados” (Moreno 1982 s/n), advierte la actriz al comparar su imagen con la de los últimos programas de televisión en los que actuó (*Bernardette*, *Sanatorium* y *Romeo y Julieta*), emitidos por ATC el año anterior.

*¿Te gusta tu boca?*

Sí y le hago honor a mi apellido (se ríe)

Tendrías que llamarte Andrea de La Boca.

O de Boca, así le hago honor al apellido y a mi cuadro.

*¿Qué opinás de Brooke Shields?*

Yo la vi en *La laguna azul*, en las otras no porque son prohibidas. Es una muchacha muy mona, muy buena actriz y me parece perfecto todo lo que hace.

*¿Harías algo así?*

*¿Como La laguna azul?*

*O Pretty Baby.*

Esa no la vi. Pero haría un desnudo si tiene que ver con mi carrera, no en el sentido del éxito sino como actriz. (Moreno 1982: s/n)

---

205 “En otra foto, Renata desató una ceremonia secreta en la que Andreíta, rodeada de muñecas destrozadas y encajes, exhibió su boca rouge” (Oybin 8).

206 “Las primeras puestas teatrales de Renata [advierde Moreno en la entrevista] –dibujante famosa desde los quince años– eran planas y ocupaban las páginas centrales y en color de la revista Siete Días. Por allí pasaron por lo menos Graciela Borges, Bárbara Mujica, Moria Casán, Marilina Ross y Andrea Del Boca. (...) Renata no diferencia entre sus zonas ‘altas’, que la han llevado a lo largo de su vida tanto al Gran Teatro de Ginebra como al albergue transitorio Voitú de Beccar, donde diseñó una suite toda en tonos de azul con figuras del arte de amar en las paredes y donde la luz negra rebotaba en las lentejuelas de las paredes provocando un efecto de suspensión en el espacio. O al Luna Park, donde hizo para Charly García un Piano Bar” (Moreno 2003 s/n).



El relato construye un contrapunto entre la nena que no tiene edad para ver las películas protagonizadas por Brooke Shields y la mujer que aceptaría hacer un desnudo filmico, la niña que juega con las muñecas y la mujer que se maquilla, el blanco como símbolo de la virginidad y el rojo de la pasión. El contrapunto, además de darse al interior del personaje Andrea del Boca, tiene lugar también en el diálogo que la actriz entabla con María Moreno, quien constantemente la provoca para ponerla a prueba. Las preguntas se encuentran motivadas por el planteo sintetizado en el siguiente pie de foto: “¿habrá llegado el momento de hacer a un lado las muñecas y descubrir que se tiene una boca perfecta, ideal para los besos fuera de cámara?” (Moreno 1982: s/n). La primera “pregunta casual” (dirá, no sin ironía, la cronista) busca saber si está ante una niña tutelada por su madre o una mujer independiente:

*¿No está tu madre con vos? Pensé que siempre hacían las entrevistas a dúo.*

Eso no es cierto. No te olvides que yo empecé a los cuatro años y que entonces es natural que una nena esté con la mamá cuando le hacen una entrevista. Además, mi madre no es solo mi mamá sino también una persona a la que me une una gran amistad. (Moreno 1982: s/n).

La pregunta tan directa, casi con cierta maldad, genera una respuesta prearmada para una adolescente que está obligada a salir al ruedo de la prensa. La frase corta y rotunda (“eso no es cierto”) pone al descubierto la inocencia de los niños cuando se sienten amenazados, quienes en vez de tomar distancia y formular una respuesta inteligente o ingeniosa, se detienen a discutir la veracidad o falsedad del comentario. Andrea entra en el juego de la entrevistadora y responde la chicana sin reparar en que se trata de una provocación. De todas maneras, la respuesta no termina allí. Moreno –no sabemos si en ese momento o en el de la escritura– le permite que se explaye. Andrea cambia el tono, asume una postura propia de una persona adulta que apela al razonamiento para convencer a su interlocutora de que no sólo es esperable que un niño esté acompañado por sus padres sino que se trata de algo lógico. A su vez, la alternancia entre el uso del término “madre” de carácter formal y distante y el coloquial y afectivo “mamá” da cuenta de cierta vacilación en el rol asumido como enunciativa. Como la cronista, que es quien desgraba la entrevista y monta el relato, en este sentido tiene la última palabra, aprovecha y retruca nuevamente para teñir el diálogo con un notable sentido del humor: “*Pero en entrevistas recientes también estabas con tu mamá y*

*estarás de acuerdo que uno no habla de igual forma delante de la madre ¡tan luego! que cuando ella está ausente”* (Moreno 1982 s/n, las cursivas son del original).

La boca se vuelve un término clave en *Mademoiselle Andrea*. Refiere al apellido de la actriz y también constituye un rasgo físico característico de ella aunque en aquel momento no haya sido explotado comercialmente ya que Andrea del Boca aún no se había convertido en la diosa de las telenovelas. Además de esa connotación sexual ya que la boca remite a los besos apasionados que toda protagonista de telenovela (según el guión melodramático) esperaría recibir del galán, al mismo tiempo, remite a la palabra, la conversación, la charla. A partir de lo que decimos (y de lo que callamos), nos damos a conocer. Podríamos señalar, a los fines del análisis, que a nivel visual Renata Schussheim explota el primer sentido referido (el tratamiento del color en las fotos logra otorgarle a la boca un lugar prioritario. La mirada del espectador es conducida a los labios que por llamativos se vuelven un elemento significativo en la composición. Y sabemos que los labios rojos son el emblema de la pasión); mientras que, María Moreno con su oído atento a la voz, los tonos y los modos de hablar, se focaliza en el segundo, en la ambivalencia del decir de Andrea del Boca. La crónica apunta a la boca porque entiende que ella cifra un punto de inflexión en el personaje retratado.

*¿Tu mamá estaría de acuerdo?*

Nunca hablamos eso porque nunca me ofrecen desnudos. Me ofrecen papeles que tienen que ver con mi línea de actriz dramática. Pero podría hacer un papel sexy sin por eso girar mi carrera alrededor de *lo sexy*, porque creo que no va con mi personalidad. Admiro lo sexy, por ejemplo, Marilyn me parece el colmo de lo sexy. Era insuperable. Yo haría un desnudo si fuera necesario

*¿Qué es un desnudo “necesario”?*

Uno como el Olga Zubarry en *El ángel desnudo*. (Moreno 1982: s/n, las cursivas son del original)

A partir de preguntas organizadas de modo tal que simulen una conversación cotidiana Moreno le permite al lector ir conociendo aspectos íntimos de la personalidad de Andrea del Boca al llevar la charla hacia aquellas cuestiones que observa que le generan cierta contradicción, que la ponen a prueba: “personalmente prefiero el modelo socrático [de la entrevista] que consiste, a lo sumo, en someter con dulzura a una persona a la prueba de su propia coherencia, persuadiéndola a hacerse cargo de sus palabras en sus probables efectos” (2005: 17), advierte Moreno cuando teoriza sobre la entrevista en el prólogo a *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin*

*retocar*. A pesar de que la actriz ya le explicó que su madre ya no la acompaña a las entrevistas, es decir, que ya ha ganado cierto grado de independencia, la narradora da por supuesto la tutela y directamente le pregunta por la opinión de la madre respecto de hacer un desnudo.

A la retórica de la exclusividad y la primicia, propia de la noticia, que realiza el trabajo de tapa, las imágenes realizan un primer aporte ya que orientan el cambio anunciado: lejos de la mirada infantil, triste y afligida por algún padecimiento, nos encontramos con una mujer que le sostiene la mirada al lector, que se anima a mirar de frente, que se muestra desafiante. A su vez, María Moreno titula *Mademoiselle Andrea*. Recordemos que la diferencia entre *madame* y *mademoiselle*, depende del estado civil de la persona a la que se refiere pero, en cualquiera de los casos, se trata de una mujer y no de una niña. Por si la elección de tal fórmula no fuese perceptible, el copete expresa: “Lo malo de la edad del pavo es que termina por desaparecer y entonces uno puede llevarse chubascos como éste: que una niña prodigio se transforme en una joven prodigiosamente sexy como ella” (Moreno 1982 s/n). Esta nueva imagen de Andrea es la que la cronista trata de captar: “Mademoiselle Del Boca posa a lo ‘Margarita Gautier’, pero sin derramar ni una sola lágrima. Su rostro no recuerda en nada a Andrea Celeste y Brooke Shields anunció su retiro” (1982 s/n). Comparar a Andrea del Boca con Margarita Gautier –planteamos al comienzo de este apartado– horada el ícono infantil al que se encontraba asociado el nombre de la actriz. No sólo ya no resulta posible hallar el “rostro de Celeste”, la huérfana de once años que protagonizó la serie *Andrea Celeste* emitida en toda la región latinoamericana a fines de los años setenta, sino que posa como Margarita, la prostituta de alto vuelo que muere de amor, creada por Alejandro Dumas, recuperado por el modernismo latinoamericano<sup>207</sup> y, a mediados de la década del treinta, por el el tango canción<sup>208</sup>.

---

207 Referimos a “Margarita”, poema de Rubén Darío, publicado en *Prosas profanas*, uno de los libros inaugurales de la estética modernista.

208 Referimos al tango “Margarita Gautier” que como recuerda el poeta argentino Juan Gelman: “El mito llegó al tango en 1935: con música de Joaquín Mauricio Mora y letra de Julio Jorge Nelson, tomó cuerpo en el titulado Margarita Gautier. Poco y nada se lo interpreta hoy, pero son todavía inolvidables las versiones de Roberto Goyeneche con la orquesta de Horacio Salgán y la muy anterior de Fiorentino con Aníbal Troilo. El letrista le habla a la muerta desde el lugar de Armando y deposita en su tumba "el ramillete de camelias ya marchitas / que aquel día me ofreciste como emblema de tu amor" (1998).

### Crónica e ironía: sobre Claudia Sánchez, la diva entre paréntesis

El periodismo conduce a todo, incluso al autosacrificio: por ejemplo, un texto destinado a imprimirse bajo la imagen de una diva (Claudia Sánchez), puesta en escena, maquillada y recostada en una *chaise longue* por otra diva (Renata Schussheim) requiere un trabajo cuyo resultado será, ¡quién lo duda!, llamar tanto la atención como el hecho de que un campeón sueco de tenis sea rubio o que un ministro utilice la palabra austeridad durante un discurso. (Moreno 1982: 38)

La frase inicial (“el periodismo conduce a todo, incluso al autosacrificio”) suena desatinada para empezar una crónica sobre la modelo argentina de los años setenta. Tratándose de Claudia Sánchez lo esperable sería encontrarnos con una retórica grandilocuente y glamorosa capaz de anunciar con bombos y platillos la presencia de “la más conocida chica de tapa de los años setenta” (Moreno 1982: 36). Esta “periodista” (desconocida en aquella época y escondida bajo el seudónimo María Moreno que todavía no constituía un nombre de autor) advierte que escribir sobre una diva resulta antes que un sacrificio un autosacrificio porque, en realidad, eran ellas, Renata Schussheim y María Moreno, las que elegían a quién entrevistar ya que no se trataba de una imposición de la revista. La metáfora del sacrificio para referir a su trabajo de periodista dedicada al mundo de las estrellas constituye una estrategia que le permite representar de manera asimétrica la relación entre las grandes personalidades y los periodistas, esto es, ensalzar al adversario y disminuirse para “encarecer la aventura” (2010: IX), como dirá María Moreno cuando analice *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla. “Encarecer la aventura” es, a su juicio, una de las tretas desarrollada por aquel cronista argentino que consiste en narrar el desafío al construir discursivamente la hazaña.<sup>209</sup> La técnica del autosacrificio, postulada por Moreno en los años ochenta, constituye justamente una estrategia para enriquecer y valorizar su trabajo, esto es, una forma de “encarecer” su aventura, que en su caso no se trata de una aventura por el “desierto argentino” sino por el mundo del espectáculo. Señalamos dicho vínculo para visibilizar que las crónicas objeto de nuestra tesis y las

<sup>209</sup> En el “Prólogo” a la reedición de *Una excursión a los indios ranqueles* (Buenos Aires: Terramar, 2010), Moreno enumera ocho tretas del cronista, la cuarta se titula “encarecer la aventura”: “Decir en primera persona que lo que se ha vivido fue temerario no haría más que despertar las sospechas del lector. Para encarecer lo que se va a emprender (la narración), en los primeros capítulos de *Una excursión...* Mansilla pone en boca de otros las señales de peligro. Cuenta la preocupación del general Arredondo agregando “sólo los que no son amigos pueden conformarse con que uno muera estérilmente y en la oscuridad”; cuenta que los indios y lenguaraces consideraron su plan de ir Tierra Adentro muy atrevido, que Achautentrú, diplomático de monta entre los ranqueles, le había preguntado si Mariano Rosas estaba sobre aviso del viaje y luego le había advertido que los indios borrachos eran terribles” (IX).

metarreflexiones que allí aparecen funcionan como antecedente, por ejemplo, de la mirada crítica que la autora desarrollará tiempo después en el citado ensayo sobre *Una excursión a los indios ranqueles*. Ese, su método de trabajo deviene posteriormente base del quehacer crítico.

Si retomamos la cita, nos encontramos con una periodista que debe trabajar con dos divas: la modelo y la artista plástica. Las nombra divas para resaltar la fama que las caracteriza y otorgarles así un carácter aurático. Sabemos que, al engrandecer al oponente (Claudia Sánchez, en este caso), se realiza indirectamente a sí misma ya que vencer a un poderoso vuelve más célebre la batalla. Pero, además, el otro ingrediente que aporta a dicha construcción es justamente la última parte de la cita donde la cronista explicita, con gran manejo de la ironía, que el texto que le toca escribir no le interesará a nadie: “un texto destinado a imprimirse bajo la imagen de una diva (...) requiere de un trabajo cuyo resultado será, ¡quién lo duda!, llamar tanto la atención como el hecho de que un campeón sueco de tenis sea rubio...”. Esta reflexión pone en evidencia ese giro cultural que los semanarios en el seno del auge modernizador de los años sesenta empezaron a impulsar: el culto a las imágenes, la hegemonía de lo visual en detrimento del relato o, en todo caso, de los elementos textuales específicamente. Proceso que las nuevas tecnologías desde fines del siglo XX no dejaron de profundizar. Volvemos a reiterar una vez más la inquietud que guía nuestro análisis y que, con sus modulaciones, se interroga sobre cómo escribir sobre célebres plebeyos: ¿de qué manera o a partir de qué artilugios retóricos es posible construir una crónica sobre una modelo para un semanario de actualidad?

Este original comienzo presenta un movimiento más complejo que ensalzar al otro, celebrarlo y alabarlo sin más. María Moreno con notable astucia realiza algunas operaciones tal vez menos visibles que la señalada anteriormente, pero no por ello menos efectiva para relativizar ese reconocimiento. Referimos al gesto, a la decisión, de poner el nombre de la diva entre paréntesis. Gramaticalmente, lo que se coloca entre paréntesis es una información que cumple una función aclaratoria, un comentario prescindible. En todo caso, prescindible o no, se trataría de un elemento de carácter marginal, accesorio, complementario. Frente a esta operación del paréntesis, nos preguntamos si Moreno está indicando que Claudia Sánchez es reemplazable por otra diva o está advirtiendo sobre lo efímero de esa condición; o si la ubica entre paréntesis

porque resulta obvia la referencia ya que la imagen de Claudia hegemoniza la página. Puede ser que esta última sea la opción más factible sin embargo consideramos que apelar a ese signo de puntuación no resulta azaroso ya que le permite a la cronista abrir el sentido al contradecir la esencia misma del divismo (ser única, exclusiva, inigualable). Lo cierto es que María Moreno ubica a la diva entre paréntesis y en esa operación silenciosa pero que sabe hacerse escuchar, en ese detalle, identificamos la pluma sutil y perspicaz de la escritora.

*El estilo Claudia Sánchez*<sup>210</sup> comienza con una reflexión sobre las posibilidades que presenta una crónica de moda, qué se puede decir en y con ella, cómo se leen este tipo de notas, quiénes son los lectores, en definitiva, cuánto es capaz de dar una crónica sobre una modelo. Esta metarreflexión visibiliza la conciencia de María Moreno sobre las particularidades que presenta la escritura en la sección espectáculos de un semanario de actualidad. Explicita que el texto que le toca escribir –por el carácter de la publicación– no debería brillar más que las imágenes de esa diva con nombre propio; sin embargo, la clave de lectura radica en la enunciación irónica de la situación. Las enormes fotos de la modelo hacen suponer al lector que se encontrará con una tradicional nota de difusión de estrellas pero ideado el plan, María Moreno acepta el reto y se dispone a escribir: “... el *cuarto poder* obliga al *cuarto de frente* necesario para salir del paso como sea, aunque la redactora vea rojo y su autoestima, a cada nuevo tecleo de su máquina de escribir, se reduzca –plagio de Woody Allen mediante– a la que tenía el joven Kafka mientras estaba escribiendo *La metamorfosis*” (38, las cursivas son del original). La narradora vuelve a insistir, ahora escenificando el momento de escritura en la redacción, en el embrollo en que se encuentra metida. Retoma, en cierta medida, un tópico propio de los escritores que producen para diarios y revistas, que sienten la presión de las entregas, ese ritmo de producción fabril que se le impone a la escritura.

“De modo que me cité con Claudia Sánchez [continúa la narradora] en la agencia de publicidad que regentea su marido (el Nono Pugliese). Allí estaba dispuesta a sostener una charla *informe*, género que el cuarto poder denomina *informal*” (38, las cursivas son del original). Pareciera que asiste acorralada por la necesidad de obtener una nota para entregar. Pero más que el gesto, interesa detenernos en el género. La cronista tiene un objetivo claro: lograr una “charla informe”. La charla informe puede

---

210 Moreno, María. “El estilo Claudia Sánchez”, *Siete días*, 773 (1982).

referir al encargo de realizar una entrevista o un reportaje de carácter eminentemente informativo. Otra vez, resuena (para los especialistas, jamás para sus lectores) la tradición de las crónicas de Indias, esas narraciones que, desde la actualidad leemos como crónicas pero que eran producto de informes solicitados por la Corona Española sobre el proceso de conquista y colonización del Nuevo Mundo. En el caso de las crónicas sobre famosos, la información requerida gira en torno principalmente a la intimidad del entrevistado. Pero la expresión “charla informe” puede, a su vez, contener otro sentido: si abandonamos la imposición periodística que nos lleva a circunscribir el término informe al imperativo informativo, informe es también aquello que carece de forma o que presenta una forma vaga. En este último caso, será la cronista quien deberá modelar escriturariamente el diálogo. *El estilo Claudia Sánchez* se forja como tal sobre la ambigüedad del término que habilita el tratamiento literario.

El vínculo entre crónica y moda que lidera este comienzo cobra relevancia porque interpela su escritura en la revista: a pesar de que María Moreno opta por lo contrario, manifiesta que abordar a una estrella requiere, en principio, una actitud condescendiente y complaciente con la entrevistada. Recordemos que recurre a la metáfora del sacrificio para referir a la tarea de escribir un texto que se publicará bajo, en sentido literal, la imagen de una diva. La pregunta que la cronista parece hacerse es cómo escribir un texto que, en estas condiciones, sea capaz de llamar la atención de los lectores de *Siete días*, es decir, “informados, cultos y con sentido del humor”, según son caracterizados en las notas editoriales. La revista demuestra claramente su objetivo comercial al apostar por la producción visual para la que contrata a una artista plástica, a reconocidos fotógrafos de moda, maquilladores y *coiffeurs*<sup>211</sup>. Estas demandas reiteran los límites de la autonomía literaria ya que no deja de ser, en última instancia, una escritura por encargo para un medio comercial. Por lo tanto, es a partir de la tematización de dichas demandas laborales, algunas más explícitas que otras, que Moreno encuentra la manera de narrar el espectáculo al interior del espectáculo mismo. Indudablemente la cronista produce después de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, esto es, sabiendo que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes” (4). En este sentido, es posible observar su

---

211Al final de cada nota, se detallan los créditos: primero, se consigna la firma de la cronista y después quién estuvo a cargo de las fotos y de la producción y, en algunos casos, se agradece la bijouterie, las pieles y los zapatos.

conciencia sobre la representación como mediatización en la ironía y la irreverencia de su escritura así como también en el tópico de la apariencia, la exhibición y la simulación. Una particularidad consiste en trabajar con la imaginación que se desprende de los medios masivos y que, esta escritura, se materializa en la sección del semanario dedicada a promocionar y vender el espectáculo. Vale aclarar, de todas maneras, que Moreno se aleja de lo que podría considerarse una nota publicitaria porque sus crónicas se construyen como tales a partir del distanciamiento de los íconos que viven en el imaginario colectivo.

Otra forma de “encarecer la aventura” es construir y organizar visualmente la crónica como si se tratase de una nota publicitaria. Referimos a que el título elegido así lo sugiere: en vez de reproducir alguna palabra célebre o polémica expresada por la entrevistada (como suele hacerse en este tipo de revistas de actualidad y como la misma María Moreno ha hecho en otras ocasiones), plantea como tema “el estilo”. Considerando que se trata de una modelo, el lector tenderá a restringir el sentido del término al de moda y considerará –al menos antes de leer la crónica– que Moreno propone escribir sobre la moda de Claudia Sánchez. Porque no debemos olvidar que el título aparece impreso sobre una foto donde la modelo posa, contradiciendo su imagen pública, envuelta en pieles y joyas. Al título, entonces, debemos sumarle las tres enormes fotografías impresas a doble página que impactan no sólo por su tamaño sino sobre todo por el tratamiento de la composición y del color. Allí, la modelo luce un tapado blanco de piel que combina con un pañuelo de seda del mismo color que lleva en la cabeza y aros y pulseras de perlas (primera foto); un vestido corto de fiesta color rojo de una tela brillante, corte strapless y con un detalle de piedras (segunda foto); y un vestido de noche brillante de color negro, que llega a la altura de las rodillas (tercera foto). Si nos detenemos en el umbral de la crónica, esto es, en la primera doble central, compuesta por el título, la primera fotografía y el copete, en el que se la caracteriza muy brevemente<sup>212</sup>, advertiremos que la publicidad cumple un rol importante en el horizonte de expectativas, para decirlo con Hans Robert Jauss, porque efectivamente esos elementos mentan a la modelo.

---

212 El copete dice: “En los cortos publicitarios parece rica y famosa. En la realidad, lo es. La más conocida chica de tapa de los años setenta es, según su propia definición, un “mono y un loro” que imita todo lo que ve, hace recría de terneros, viaja como “laburante”, baila cuando no está molida y desayuna con champagne” (Moreno 1982: 36).



Claudia Sánchez (Buenos Aires 1942) es una reconocida exmodelo argentina que grabó publicidades de jabones, bebidas, cosméticos y automóviles pero que se hizo famosa por protagonizar junto a quien en aquel entonces era su marido el Nono Pugliese, los cortos publicitarios de los cigarrillos *L&M*. Bajo el eslogan “*L&M* marca su nivel”, Claudia Sánchez y el Nono Pugliese recorrieron el mundo ya que se mostraron en Estados Unidos, Francia, Italia, Hong Kong y el Caribe, entre otros. Cuando María Moreno se encuentra con ella para hacerle la entrevista, nota algunos cambios:

Claudia Sánchez extendió sus célebres piernas sobre un escritorio como un ejecutivo que está dispuesto a escuchar una propuesta. Mientras tanto trataba de mantener bien sujetos sobre las manos unos guantes idénticos a los del ratón *Mickey*, con los que evitaba comerse las uñas. Estaba vestida con un pantalón de safari y una camisa de seda negra. Allí estaban también los ojos celestes y la boca con el labio superior un poco levantado. El pelo parecía recién destrenzado. No fumaba. (38)

En esta descripción, la modelo deviene una ejecutiva pero una ejecutiva singular: se come las uñas, lleva el pelo desarreglado y no fuma. La caracterización apunta (más que nada, la última aclaración) a desarmar la imagen pública forjada principalmente por la publicidad. La producción gráfica de Renata Schussheim también está orientada en la misma dirección ya que, en las fotos, Claudia Sánchez aparece –como hemos explicitado– con un tapado de piel y una costosa bijouterie mientras que el estilo que ella impone como modelo justamente es el de una mujer despojada de lujos. Moreno en la crónica observa: “en los cortos publicitarios, vos das una imagen de riqueza ‘negligé’. Sin *tailleur*. Pocas joyas” (41). Esta es la situación a nivel visual, pero nos interesa profundizar otro aspecto. Escuchemos a Claudia Sánchez:

–Acabo de *entorar*. Entonces tengo que hacer una limpieza de plantel. Tengo que deshacerme de los animales viejos, no preñados o con ternero al pie. Ahora voy a *tactar* –yo no, por supuesto– el veterinario, va diciendo “Llena, vacía, llena, vacía...”. Después viene el boqueo...

–¿A qué te referís?

–A la hacienda que tenemos en Ranchos. Estoy haciendo *recría*.

–¿De qué?

–De *Aberdeen Angus* y de *Pampa*, que es la mezcla de *Negro* con *Hereford*.

–¿Qué quiere decir *recría*?

–Quiere decir que yo quiero *terminar el ternero*, no lo quiero vender al pie. Entonces se lo saco a la madre y lo mando a pradera y después a otro campo donde lo termino con *pastura bien mixturada* de trébol, pastovilla y festuca. (39, cursivas del original)

Este extraordinario diálogo recrea el tono de Claudia Sánchez y, por lo inesperado que resulta, llama la atención del lector. Apelamos a esta expresión (“llamar la atención”) para retomar el comienzo de la crónica donde la narradora justamente refiere irónicamente a la misma para sostener que su texto pasará totalmente desapercibido. Sin embargo, la apuesta radica en hacer que la crónica capte al lector. Este proyecto se realiza a partir de la reproducción de esa voz “pueril, aristocrática y cachadora” (38), que halla en Claudia Sánchez y que devuelve una representación otra del rostro de los cortos publicitarios de *L&M*. Básicamente, deja decir para que el lector escuche ese registro rural –impostado, por supuesto–, creado a partir del empleo de términos como “entorar” o “tactar” y expresiones como “quiero terminar el ternero”, que genera una imagen distinta a la de “la más conocida chica de tapa de los años setenta” (36), como versa el copete. El relato juega entonces con presentar dos imágenes contrapuestas de Claudia: la publicitaria basada en una mujer urbana, sensual y refinada (esa que vive en la mente de los lectores y que con sus diferencias presentan las imágenes) y la que nos devuelve el relato de una chacarera, hacendada que se expresa a través de un lenguaje rural. Si de una diva, se espera una voz sensual y refinada; la escritura apuesta a la disonancia para crear su personaje.

La operación es clara: María Moreno realiza un uso literario y no periodístico de la diva que conlleva el pasaje de ícono a personaje. Los ídolos y las estrellas se constituyen como tales a través de la mirada admirativa y contemplativa que forma parte de la liturgia estelar, para decirlo en palabras de Edgar Morin; sin embargo, Moreno presenta una mirada cargada de escepticismo que se aboca a rastrear las paradojas del entrevistado. Por ello sostenemos que su escritura opera como profanación, en el sentido dado por Giorgio Agamben en “Elogio de la profanación” (2005), en tanto es capaz de “abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación [propriadamente religiosa] o, sobre todo, hace de ella un uso particular” (99).<sup>213</sup> Moreno logra detectar las notas disonantes de las personalidades sacralizadas, esos detalles que permiten caricaturizarlos y poner en duda la representación aurática construida en torno a ellos. Sin intenciones informativas,

---

213 Giorgio Agamben sostiene que si la religión “es aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una esfera separada” (2005: 98), profano es aquello que ha sido restituído para el libre uso de los hombres. La religión se define, entonces, como lo que vela para mantener separados a los hombres de los dioses. Por lo tanto, dirá Agamben, lo opuesto a ella es la negligencia ya que hace un uso libre y distraído “frente a las cosas y a sus usos, a las formas de la separación y a su sentido” (99).

emprende un proceso de desencantamiento para crear así sus propios personajes. El diálogo citado ilustra cómo la cronista hace estallar el ícono a partir de su propia voz: en *El estilo Claudia Sánchez*, este símbolo de belleza deviene una aristócrata chacarera.

-¿Y caballos, tenés?

-A los caballos los tengo por hobby pero la plata sale de las vacas. Los caballos me gustan pero son muy caros. Tengo muchos y los uso a todos por igual. Los quiero. A uno porque es bueno de abajo e indómito de arriba, a otro porque es bueno para el trabajo y se acerca a las tranqueras para que las abra. A los demás los quiero para coquetear. Se arregla el pelo que tiene el aspecto de una crin bien cuidada.

-¿La plata sale de las vacas?

-Yo pretendo tener un campo como si fuera un sanatorio suizo. Pero es muy difícil porque el paisano es naturalmente haragán. Se puede levantar al alba pero después piensa en el mate, en el adobe, el asado y la siesta. Hay un cuento muy gracioso de un amigo mío que tenía mucho campo y que un día tuvo que retar al capataz porque se habían muerto treinta novillos. El hombre le respondió: “Y bueno, dichoso usted que se le mueren porque tiene, en cambio a mí no se me muere nadie porque no tengo nada”. Esa es la mentalidad. Y el campo argentino es lo más lindo que hay.

A las páginas de sociales, le interesan las entrevistas por lo que éstas develan, por lo que los entrevistados dicen en ellas; en cambio, la fascinación de María Moreno por las entrevistas radica principalmente en la representación del lenguaje, la ficción de oralidad, que estas ponen en escena. Este fragmento citado refuerza la imagen de hacendada de Claudia Sánchez y le agrega cierta sensualidad que la representación de chacarera del fragmento anterior no habilitaba. El campo deja de ser un ámbito laboral, donde los animales constituyen una mercadería, para convertirse en un lugar de ocio. Claudia Sánchez tiene caballos para disfrutarlos, para dar un paseo, para “coquetear”. El análisis realizado hasta aquí permite sostener que el título de la crónica, *El estilo Claudia Sánchez*, presenta un doble sentido: si el lector repara en las imágenes, donde la modelo se presenta como una mujer de un éxito y encanto prodigioso, el estilo refiere a la ropa y a la apariencia física; en cambio, si nos focalizamos en el texto, éste refiere al lenguaje y a la forma de hablar y también puede incluir la exótica y elitista forma de vivir (fuera de serie, fuera de lo común).

## Crónica, entretenimiento y política

Joyas, decoraciones, ropajes. No los usa por privilegio, sino como representación. Si ella *llegó*, abre el camino a *cualquiera*. Porque ella – *una cualquiera*– es reina ante los reyes, incluso los de la Iglesia. Evita asegura que cuando muera esas joyas, esos ropajes, servirán como garantía al pueblo para la adquisición de bienes. Así completa la operación mítica: *lo que ella tiene lo tiene en lugar de ellos*, es algo que *ella tiene de ellos*, que han sido usurpados.

María Moreno, “Evita vive”<sup>214</sup>

La escisión entre el espectáculo y la política, esto es, entre temas frívolos y temas serios o, en todo caso, la identificación del entretenimiento como un espacio disociado de la política constituye el telón de fondo de la escritura de María Moreno en semanarios masivos. El prejuicio sobre el periodismo dedicado a los famosos, en el que pareciera que el carácter efímero de la fama de los protagonistas recae sobre el escritor que se ocupa de ellos, se encuentra grabado a fuego en el sentido común. En buena medida, ello se alimentaba desde los años sesenta cuando en el contexto de la lucha política latinoamericana, cuyo centro era la revolución cubana, se restringió cada vez más el sentido de “lo político”.<sup>215</sup> La repercusión que ello presenta, en el ámbito periodístico, se manifiesta en el desprestigio de ciertas secciones: las “revistas modernas de las décadas del sesenta y setenta (...) se caracterizaban por ser reaccionarias en sus primeras páginas –las destinadas a la política– e impertinentes y contestarias en las que el ambiente denomina *periodismo hembra*: arte y espectáculos, vida cotidiana, cultura” (Moreno 2015: 10, las cursivas son del original). Este diagnóstico del campo, realizado por la propia escritora a raíz del rescate de la figura de un cronista argentino olvidado como es Enrique Raab, permite reconstruir el contexto en el que María Moreno se encuentra cuando publica sus crónicas. No sólo advierte que el periodismo de espectáculos estaba devaluado culturalmente ya que la denominación “periodismo hembra” apela a la identificación del sexo femenino como sexo “débil” para descalificarlo sino también visibiliza la posibilidad de vehicular críticas, en parte, porque la marginalidad de la sección la corría de la mirada de la censura. Sin embargo,

---

214 *Evita vive* es la crónica que cierra el libro *El fin del sexo y otras mentiras* (Sudamericana: Buenos Aires, 2002), donde María Moreno antologa textos publicados en *El porteño*, *Sur*, *Babel* y *Página/12*. Además, fue incluida posteriormente en *Teoría de la noche* (Ediciones Universidad Diego Portales: Santiago, 2011), cuya selección y edición está a cargo de la escritora chilena Julieta Marchant.

215 Referimos, una vez más, a la lectura histórica y cultural realizada por Claudia Gilman en el libro *Entre la pluma y el fusil* (2012 [2003]).

no olvidamos que esta lectura se realiza casi cuatro décadas después, es decir, advertimos que esta no era una lectura posible en la época.<sup>216</sup>

La triada crónica, entretenimiento y política incumbe a la totalidad de la producción que estamos estudiando pero cobra particular relieve en la crónica *'Evita' Lynch*<sup>217</sup>. Referimos al relato dedicado a Ana María Lancelotti (Buenos Aires 1952), conocida públicamente como Valeria Lynch, una cantante y actriz de comedias musicales que comienza su carrera en los años setenta: “grababa jingles, fui parte del elenco del musical Hair y cantaba rock. Andaba por los sótanos con el Flaco Spinetta, el Negro Fontova, Rubén Rada, en tiempos en los que el rock no tenía cabida en ningún lado. Y antes de que la Guerra de Malvinas convirtiera al género en una música aceptada por el poder, me pasé a la balada” (2011), comenta Valeria Lynch en una entrevista, realizada por Eduardo Slusarczuk, donde repasan sus comienzos. En 1981, es convocada por el director de teatro norteamericano Harold Prince para interpretar a Evita en la ópera-rock *Evita* que cuenta la historia desde que llega a Buenos Aires siendo una adolescente hasta que muere a los 33 años y se vuelve mítica. La obra se estrena en 1978 en Londres con Elaine Page en el papel de Evita. En 1979, es interpretada en Broadway por la actriz norteamericana Patti Lupone. En 1980, es llevada a España por Paloma San Basilio. Y, finalmente, en 1981 y durante dos años consecutivos, la obra se presenta en el Teatro Ferrocarrilero de la Ciudad de México. Valeria Lynch y Rocío Banquells se alternaban en la interpretación del papel protagónico para la versión latinoamericana.

En 1982, Valeria Lynch regresa a Argentina con el renombre que le había otorgado asumir el papel protagónico en el musical *Evita*, ópera de fama internacional, y recién llegada al país, participa en el teatro de revista Metropolitan, en una obra encabezada por Jorge Porcel, Alberto Olmedo y Moria Casán, donde canta “No llores por mí, Argentina”. Valeria Lynch se caracteriza por actuar en comedias musicales; sin embargo, la crónica *'Evita' Lynch* se encuentra motivada por su participación en el teatro de revista. Será un pie de foto el que focalice la singularidad de esta figura: es “la primera latinoamericana en hacer *Evita*, la única argentina y, por supuesto, la única en

---

216 De hecho, Enrique Raab que comienza, en el campo argentino, a mediados de los sesenta, a tener una concepción diferente de estos espacios, es quien se apropia de estas secciones a partir de diferentes operaciones autorales y lleva adelante una transformación relevante de la relación periodismo, política y farándula, no fue reconocido. Para profundizar en ello, véase: Moreno, María: “Prólogo”. *Periodismo todoterreno* de Enrique Raab. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.

217 Moreno, María. “‘Evita’ Lynch”, *Siete días*, 774 (1982).

cantar *Don't cry for me Argentina* en un lugar adonde la gente va para reírse a carcajadas” (44). Justamente la última parte de la cita refiere al desatino de cantar “No llores por mí Argentina” en el teatro de revista. La actriz brinda la siguiente explicación: “... elegí temas muy fuertes, muy profundos y de un máximo lucimiento. Porque hay que tener en cuenta que el público de revista es el más popular y que tenés que sacarlo de sus ganas de reírse y ver a las vedettes” (45). La cronista no confronta explícitamente sobre el tema pero, como referimos hace un momento, sienta posición al señalar el carácter controvertido de la protagonista.

La tensión entre política y farándula que se manifiesta desde el título elegido se vuelve estimulante porque menta nombres públicos reconocidos que pertenecen a ámbitos que han sido concebidos durante mucho tiempo como opuestos. María Moreno evoca a Evita esa dirigente política santificada por muchos y fuertemente criticada por otros. La “ministra de los humildes” (Moreno 2002: 275), la representante del pueblo, que simboliza –como plantea el epígrafe– el ascenso social y la rebeldía política. Y, al mismo tiempo, la escritora convoca a Valeria Lynch, esa cantante que “necesita garras de leopardo para cantar Evita junto a Jorge Porcel y Moria Casán” (Moreno 1982: 42), y a quien entrevista para escribir la crónica. María Moreno propone así una fantástica invención, representativa de la época, respetando el anclaje referencial –sabemos que la actriz había interpretado a Evita– pero fusionando un nombre con connotaciones políticas y el famoso apellido de la cantante. Este bautismo logra forjar una síntesis: si bien resulta posible reponer los referentes, al ubicar el nombre de Eva donde debería ir el de la cantante, logra que se vuelvan uno.

Valeria Lynch no es peronista –como lo confirma el relato– ni tampoco se identifica con Evita. Cuando se le pregunta a la actriz si en el teatro va a cantar algún tema del musical, responde: “Probablemente *Don't cry for me Argentina*, pero todavía no es seguro. Me gusta mucho. Yo me enteré de la existencia de Eva en gran parte a través de la ópera rock y del material que me dieron los americanos” (Moreno 1982: 44). Entre la franqueza y la hipocresía, la inocencia y la inteligencia, la cobardía y la audacia, la actriz argentina que nace bajo el primer mandato presidencial peronista y el año de la muerte de Eva, afirma desconocerla hasta que en el exterior le toca representarla. De todas maneras, verdadero o no, resulta provocador que sostenga que la conoció por la ópera rock, *Evita*, escrita por el autor inglés de letras para musicales Tom

Rice. Detengámonos en la cita: la pregunta es: “¿En la revista vas a hacer algún tema de Evita?” (44). La respuesta podría segmentarse, al menos, en dos partes: una, podría haber contenido sólo la primera parte de carácter informativo: “Probablemente *Don't cry for me Argentina*, pero todavía no es seguro”. Sin embargo, Moreno elige no terminar la respuesta ahí y a ello le agrega: “Me gusta mucho. Yo me enteré de la existencia de Eva en gran parte a través de la ópera rock y del material que me dieron los americanos”. Con la primera parte, la pregunta estaba respondida aunque no es lo mismo lo que se lee con la segunda parte. Aclaremos el planteo: con la primera oración, el lector sabe qué tema va a cantar; con la segunda, además de eso, el lector empieza a conocer al personaje. A su vez, hay otra elección de la escritora: Moreno podría haber obtenido la segunda declaración y haberla referido en tercera persona (Valeria afirma que le gusta mucho el tema y que se enteró de la existencia de Eva a través de la ópera rock). Sin embargo, prefiere hacer hablar a la protagonista, mostrar su voz, prefiere eliminar la mediación que todo narrador supone. En definitiva, la respuesta citada –la que escribe Moreno– provoca una imagen de Valeria Lynch –que no obtendríamos con la primera parte– donde ella se muestra como una mujer desinteresada de la política; si continuamos la lectura, sabremos que se encuentra interesada en el negocio musical:

*-¿Lo que hacés es comercial?*

-Lo que hago tiene que ser comercial. Comercial quiere decir que tiene que venderse. Ahora, lo comercial puede ser de primera línea como todo lo que hace una Barbara Streissand o una Bethy Miller. Las letras tienen que llegar al público, ser fáciles, hablar de asuntos cotidianos, tienen que llamar a la identificación y a que quien las escuche se quiera meter en la canción (44-45).

Este fragmento permite escuchar la seguridad con que Valeria Lynch habla de la música. Ella resulta, a los ojos del lector, rotunda, contundente, infalible: “lo que hago tiene que ser comercial”. El verbo tener marca tanto la imposición de un mandato como podría haberlo hecho el verbo deber. La cantante habla sin vueltas, sin tapujos, como quien conoce el oficio y tiene claro el objetivo; aunque parece haber oído, en la pregunta, la ancestral oposición entre lo artístico y lo comercial y, por ello, aclara que lo comercial puede ser de primer nivel. Hacia el final de la cita, aparece una alusión indirecta a la canción popular, caracterizada por la sencillez y la facilidad para la memorización. De modo que lo comercial sería lo popular o lo popular sería comercial ¿será por ello que la actriz acepta hacer de Evita? Hay un enorme destacado en la

primera hoja (colocar en un recuadro alguna frase del entrevistado es una técnica propia del periodismo) que advierte algo de esto: “Soy rockera de la época de Presley. ¿Lo de Evita? Para hacerme conocer en el mundo” (1982: 44). Esta declaración manifiesta una correspondencia entre intereses y negocios que parecería imponerse a sus gustos personales. En este sentido, sostenemos que Moreno escribe marcando las paradojas de la protagonista. Tal vez sea momento de recordar que entrevista a Valeria pero el personaje de su crónica es Evita Lynch.

“-¿Cavallero te asesora en todo lo que hacés?/ -Es, además de mi marido, el que está arriba, abajo o al costado del escenario. *Yo no tengo el gusto popular* y es allí donde él siempre tiene razón. (Y en muchas otras cosas.)” (Moreno 1982: 45, las cursivas son nuestras). Resulta interesante considerar cómo Moreno va construyendo el personaje ya que es Evita Lynch, quien afirma: “yo no tengo el gusto popular”. La expresión con esa carga de ajenidad para referirse a lo popular resulta impensada para Eva pero verosímil para Lynch. Además, si a esta declaración, le sumamos la anterior sobre el desconocimiento de la figura de Eva, con esas elecciones, la cronista delinea la indiferencia hacia el terreno político o simplemente no quiere renunciar a su público antiperonista. A su vez, estas consideraciones permiten advertir que el título de la crónica juega con la ambigüedad del término “evita”: a nivel sonoro (sin considerar la mayúscula del nombre propio), éste puede concebirse como un verbo (no ya como un sustantivo propio) y, en este sentido, considerar que la cronista propone evitar a Lynch o, al menos, a Evita Lynch.

Esta interpretación encuentra asidero no sólo en ese perfil que resalta la liviandad, la superficialidad, con que la actriz se relaciona con su objeto sino también en la autopresentación que María Moreno realiza de sí misma como una “reportera” dispuesta a todo:

Norma Aleandro me tiene que traer la heladera, dijo. *Como reportera suelo estar dispuesta a todo*, pero no me siento en la obligación de comprenderlo.

- ¿Perdón?

La chica altísima de pelo colorado y joyas tintineantes me dice de zopetón [sic] mientras señala el departamento vacío en donde sólo un póster con la cara de un niño merece la categoría de adorno. (44, las cursivas son nuestras)

En este fragmento, resuena la periodista sacrificada que, en la entrega anterior, escribe sobre Claudia Sánchez, esa que se entrega en cuerpo y alma a su trabajo. Valeria



Lynch le cuenta que el departamento donde se encuentran le pertenece pero está prácticamente vacío porque lo compró justo antes de que la llamen de México para hacer de Evita. De allí, se desprende la frase inaugural del relato (“Norma Aleandro me tiene que traer la heladera”) y la observación de la cronista sobre el único adorno que posee el lugar (el póster). Sin ningún párrafo introductorio que describa la situación o ubique al lector en tiempo o espacio, así sin más, empieza la crónica. Resulta similar entonces al comienzo de *El estilo Claudia Sánchez* ya que también inicia con una pose, en el sentido dado por Sylvia Molloy en su libro *Poses de fin de siglo* (2012), esto es, con un gesto provocador donde la cronista se pone en escena al visibilizar la hazaña a la que se enfrenta: ocuparse de un personaje controvertido que oscila entre lo político y lo frívolo, lo trascendente y lo intrascendente, la realidad y la apariencia, esto es, entre Evita y la actriz que la representa. Valeria Lynch es, al decir de la reportera, una “chica corajuda” (45), “de las que pueden (...) llevar el nombre de Evita a un teatro de revista” (45).

Evita Lynch, la Evita que comparte escenario con Jorge Porcel y Moria Casán, es decir, la apropiación que realiza la industria cultural (primero, el musical; después, el teatro de revistas), recuperada en la escritura de Moreno, constituye una representante de los célebres plebeyos. Si Valeria Lynch adquiere renombre internacional como cantante por representar a Evita pero, como la cronista nos recuerda, prácticamente no sabía quién era, nos encontramos frente a una encrucijada que cobra visibilidad en el ingenioso bautismo que contiene las dos caras: desde la perspectiva de la actriz, se trata de un bautismo célebre mientras que, si se lo piensa desde la perspectiva opuesta, desde la de la dirigente política, el bautismo se vuelve plebeyo porque su figura se vulgariza. El relato registra este tratamiento vulgar –aunque no lo exponga en esos términos– ya que pone en escena el uso comercial de la figura política: Valeria acepta representarla en “un lugar adonde la gente va para reírse a carcajadas”.

### **Crónica y telenovela**

“... podemos retornar al melodrama, a lo que está allí en juego, que es el *drama del reconocimiento*. Del hijo por el padre o la madre por el hijo, lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y lo que disfraza: una lucha por hacerse reconocer.”

Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*.

En *Rosa de lejos, Leonor de cerca*<sup>218</sup>, María Moreno escribe sobre la protagonista más popular de telenovelas argentinas de principios de los años ochenta: Leonor Benedetto. Resulta difícil enunciar su nombre sin imaginarla entonando algún parlamento trágico ya que su imagen se encuentra asociada al de una mujer sufrida, engañada y maltratada. Rosa Ramos, el personaje de la telenovela “Rosa de lejos” –para tomar el ejemplo elegido por la cronista– representa a una víctima del amor, de la sociedad, en definitiva, del sistema capitalista. Escribir, entonces, sobre La benedetto – la nombramos con el artículo, la benedetto, ya que es la fórmula utilizada por la propia Moreno, fórmula que remite al tratamiento dado a las grandes divas como “la Lamarque”, “la Falcón” o “la Borges”, por citar algunos ejemplos– implica, al menos en el campo de los imaginarios (veremos a continuación qué sucede cuando se encuentran cara a cara), enfrentarse a un símbolo del melodrama televisivo. El desafío de abordar a una actriz como Leonor Benedetto radica justamente en la imbricación que presenta con este género popular por excelencia que, como advierte Jesús Martín-Barbero, busca conmover al público a partir del tratamiento exacerbado de los sentimientos. El melodrama define su identidad casi exclusivamente en torno al llanto.

Leonor Benedetto (Paraná 1941) es una actriz entrerriana que realiza su carrera actoral en Buenos Aires. Incursiona en cine y televisión en una gran cantidad de papeles secundarios, hasta que a principios de los ochenta, específicamente durante 1980 con la llegada de la televisión a color, protagoniza la telenovela “Rosa... de lejos” que la consagra con un conocimiento masivo. La revista *TV Guía* visibiliza la exitosa recepción cuando anuncia el último capítulo: “Culmina este teleteatro que fue sin lugar a dudas el ‘boom’ televisivo del 80, batiendo todos los récords en cuanto a ratings se refiere y colocando a su protagonista Leonor Benedetto en el pináculo de la popularidad”.<sup>219</sup> El personaje Rosa Ramos es una chica de pueblo oriunda de Santiago del Estero que viaja a Buenos Aires en busca de trabajo. Pertenece a una familia pobre y numerosa (son ocho hermanos) a la que debe ayudar. En la capital, consigue trabajo como mucama y se enamora de un joven estudiante de medicina que al enterarse de que ella espera un hijo suyo la abandona. La trama cuenta con los típicos ingredientes

---

218 Moreno, María. “*Rosa de lejos, Leonor de cerca*”, *Siete días*, 775 (1982).

219 Si bien la cita no presenta referencias (tiene un fin meramente publicitario), permite reponer el contexto de popularidad en que se encontraba la actriz cuando fue entrevistada por María Moreno. La cita corresponde a un breve recorte periodístico titulado “Rosa de lejos. Último capítulo” recuperada de: <http://historiadelatvargentina.blogspot.com.ar/2012/03/atc-telenovelas-argentinas-rosa-de.html>

melodramáticos de las telenovelas argentinas o tal vez deberíamos decir latinoamericanas: desigualdades económicas, culturales y sociales que se reproducen en una división entre ricos y pobres, la casa del patrón y el conventillo donde viven los empleados, amores no correspondidos, mentiras, embarazos y abandonos.

Consciente del lugar que el personaje de Rosa Ramos tuvo en el imaginario colectivo, María Moreno lo recupera, un año y medio después, en el título de su crónica para ubicarlo en el horizonte de lectura. Advertimos que éste no será un tema abordado pero sí se encuentra presente en el relato de distintas maneras como demostraremos a continuación.

La casa de la calle Blanco Encalada se parece a una iglesia anglicana. En el interior, una pequeña “fosa” mullida por la moquette y una hilera de almohadones, cerca la chimenea. Entonces se sospecha que la iglesia es muy vieja y que la moquette oculta una laja por donde se baja a las mazmorras (de “amantes con las fuerzas extinguidas”, agregaría un periodista enfático sabiendo que Leonor Benedetto vive allí). Las vigas largas y lustrosas del piso apenas sombreadas por unos pocos muebles en el resto del living hacen retumbar los pasos como los claustros, y eso no debe disgustar a la dueña a pesar que un jardín adivinado tras los ventanales interiores pida a gritos la presencia de una pileta de natación. ¿Beverly Hills o una abadía de Jane Austen? La dueña, Leonor Benedetto, no hace preguntas melodramáticas (Moreno 1982: 42).

¿Moreno se encuentra con Rosa en la casa de su patrona? podríamos preguntarnos como lectores después de esta descripción ya que Leonor Benedetto no se parece en nada a su personaje. Vive en una casona que la narradora representa a partir de las referencias a Beverly Hills, esa ciudad de mansiones descomunales, muchas de ellas pertenecientes a estrellas de Hollywood, y a las enormes propiedades de la Inglaterra aristocrática que Jane Austen representa en su literatura. Notamos, en esta cita, cómo entra a jugar la referencia a Rosa Ramos a pesar de no haber sido nombrada explícitamente: María Moreno marca la distinción entre la actriz y el personaje cuando advierte que “la dueña” (término que enfatiza la pertenencia a una clase social alta) de esa casa “no se hace preguntas melodramáticas”. Este comentario menor cobra relevancia en nuestro análisis debido a que la aclaración –producto de la sensibilidad particular de la cronista respecto al lenguaje y sus modulaciones– devela la permanencia del imaginario televisivo en el que Leonor se encuentra identificada con el patetismo dramático.

Este comienzo que pone en tensión las referencias contenidas en el título (Rosa y Leonor) por el contraste que presentan le permite a la cronista explicitar que conoció la casa de la estrella televisiva del momento. Si pensamos la crónica en términos de producto mercantil, ello le otorga un plus ya que la narradora chusmea, hurga, se inmiscuye en la intimidad de la actriz al comentarle a los lectores cómo es su casa. Hemos explicitado, en el capítulo III, que la información fetichista resulta valiosa para el periodismo dedicado al espectáculo. De hecho, *Siete días* publica en la entrega siguiente una carta de lectores, donde se comenta: “La nota es muy buena, las fotos fantásticas, pero... (y aquí va la crítica) ¿pueden explicarme por qué hablan tanto de la casa y ni siquiera le hicieron una sola foto? Me imagino que es tan linda como la describen pero me hubiera gustado mucho más verla” (1982: 53). No nos interesa el pedido en sí pero destacamos que éste pone de manifiesto el valor otorgado a la información, a lo fáctico, y ello –recalcamos– evidencia los límites de la autonomía literaria que encuentra la escritura de María Moreno en los semanarios de actualidad.

María Moreno apuesta por la crónica en tanto producción de carácter periodístico-literaria. Apelamos a la doble denominación para no perder de vista que si bien es posible observar un objetivo literario de parte de la escritora, esta textualidad es posible en el marco del periodismo. Si bien Moreno se mantiene alejada del objetivo informativo de la noticia (tal vez, deberíamos ajustar ese objetivo a la sección específica en la que se publica la crónica y sostener que, Moreno se mantiene lejos del objetivo de publicitar estrellas), se vale de la referencialidad para forjar retratos singulares de personajes con vidas públicas. Claro que el elemento básico de estas crónicas radica en la entrevista con la que construye estas “vidas de vivos”, parafraseando el título de una de sus antologías. Además, vale recordar que se trata de vida de vivos grabadas ya que sabemos que Moreno asistía a los encuentros con su grabador. Es su apuesta por la narración y no por la información la que la lleva a representar la casa a través de comparaciones literarias que habiliten la imaginación. Sacarle una foto hubiese coartado dicha posibilidad. De todas maneras, observaremos a continuación un caso en el que sí fotografía la casa de otra personalidad del mundo del espectáculo como es el modisto Paco Jaumandreu aunque allí resuelve la cuestión de otra manera.

Queda establecido así el marco de la entrevista como pacto de lectura, la cronista se autoriza en su condición de testigo (habla porque estuvo en la casa de Leonor

Benedetto) y el diálogo se reproduce bajo el efecto de ilusión de presencia. El relato presenta marcas referenciales como brindar el nombre de la calle donde se encuentra la casa o explicitar cómo está vestida Leonor para que el lector pueda sentir que ella estuvo ahí. De lo analizado hasta aquí, podemos deducir que, a diferencia de los casos anteriores, esta crónica no pospone ni retarda la aparición de la protagonista sino que, por el contrario, ingresa de lleno a ella. Detengámonos en el tratamiento literario del diálogo, ese molde discursivo imprescindible para que la entrevista pueda concebirse como tal, en donde María Moreno hace la diferencia. Allí, escribe la desgrabación. No nos referimos a que ponga en escena el acto periodístico de desgrabar la entrevista sino planteamos que la entrevista es un texto como otros y, por ello, requiere construir un relato a través de operaciones de autor.

*Yo siempre digo que hay en mí una gorda amordazada –dice la Benedetto, casi como primeras palabras, desmintiendo su imagen de mantis religiosa, de pelirroja incendiaria capaz de hipnotizar criaturas del género masculino para dejarla en los huesos–. Es cierto que no he llegado a los límites de atacar la heladera por las noches pero sólo yo sabía en una época lo que esto me costaba (Moreno 1982: 42, las cursivas son del original).*

La cita visibiliza no sólo que no hay transcripción literal de la palabra del otro (como podría imaginar un lector desde una perspectiva que desconozca la mediación del lenguaje) sino que Moreno convierte el diálogo en un relato. Asume el rol de comentarista y, desde ahí, desde esa posición, desafía, discute y contradice lo que la protagonista cuenta. Al empezar por la declaración de la actriz sobre la gordura sin ninguna pregunta o comentario introductorio, Moreno provoca un efecto de “shock” (gran lección de la vanguardia histórica) que impacta por lo inesperado que resulta. La sorpresa –que se volverá un recurso de la escritora como observamos en *El estilo Claudia Sánchez*– se produce, en parte, por la interacción entre los elementos visuales y los textuales. Recordemos que, antes de la confesión de Leonor, el lector la observa casi desnuda exhibiendo un cuerpo que podría ser el de una modelo. Además, no debemos olvidar (y aquí entendemos que Moreno vuelve a apelar a la referencia televisiva de Rosa) que al tratarse de una figura conocida masivamente quien lee la crónica ya posee una imagen previa de la protagonista. El elevado rating hace suponer que el lector de Moreno fue el televidente de “Rosa... de lejos”. La provocación se consuma entonces al reproducir las declaraciones sobre la gordura cuando todos conocen el cuerpo sensual de

la actriz, cuerpo que Moreno equipara al de la mantis religiosa, ese insecto que se caracteriza por su contextura estilizada, su cuerpo largo y delgado y –no olvidamos– los ojos saltones que también recuerdan a los de la actriz.

Queremos detenernos, también, en los comentarios que la cronista intercala ya sea en la descripción citada al comienzo (referimos a la sugerencia de que, en las mazmorras, se esconden amantes con “fuerzas extinguidas”) o en el discurso de Leonor (en este último caso) que irrumpen abruptamente y abren un segundo plano, otro nivel discursivo, que al modo de las cajas chinas se posiciona sobre el anterior generando una glosa. Referimos, por ejemplo, a la interrupción de la respuesta dada por Leonor para llamar la atención del lector a través de la comparación con la mantis. Advertimos que, en la mayoría de los casos analizados en este capítulo, las intervenciones de Moreno se materializan principalmente en las preguntas o en el turno de habla establecido para el entrevistador; sin embargo, aquí explora otro procedimiento ya que la voz de la narradora no aparece escenificada en el rol de entrevistadora sino en el de comentadora y, por lo tanto, habla sobre o en el acto de habla correspondiente a la entrevistada. Debemos aclarar que esta variable en el modo de intervenir la palabra del otro no modifica el gesto burlón ni el tono irónico que la caracterizan.

Este recurso se observa también en la introducción del apartado “El cuarto poder o el periodismo de quinta”:

**Acá hay que dejarla despacharse a gusto:** *“Yo creo que el hecho periodístico es algo muy serio. Porque a través de él se proponen nuevos modelos de vida. No es, como se cree, un servicio para uno sino para el público. Entonces yo tengo la obligación de no decir cosas fatuas, estúpidas y hasta nocivas en un reportaje. Uno puede hacer un reportaje frívolo, sacar las plumas y afirmar que usa Chanel n° 5. Pero no hacer un reportaje a la ligera. Y vos tenés la obligación de saber quién soy yo o, por lo menos, que no soy otra cosa. No es la primera vez que alguien se sienta donde vos estás y me dice: ‘Yo hasta ayer hacía fútbol.’ ... (45, las negritas y las cursivas son del original).*

De los cuatro apartados que constituyen la crónica (el primero sin subtítulo, el segundo titulado “Ser gorda es una línea de conducta”, el tercero “El cuarto poder o el periodismo de quinta” y el último “El arte que mueve el piso”), éste presenta un extenso monólogo donde la actriz despótica contra el periodismo. La primera y única intervención de la narradora al comienzo resulta suficiente porque impone una directiva de lectura para escuchar las declaraciones que siguen. No dejamos de observar allí, en la

decisión de dedicarle un apartado completo a las opiniones de Leonor sobre el periodismo, la inversión de las “páginas de sociales” ya que no ahonda como promete el subtítulo de la crónica, en “las intimidades” de la actriz.

Además de la exploración estilística referida, esta crónica interesa porque vuelve a poner en el centro una metarreflexión sobre el periodismo dedicado a personalidades del mundo de la farándula teatral, cinematográfica, musical y televisiva en medios de tirada masiva. Allí, Moreno clasifica y define a los periodistas dedicados al mundo del espectáculo como “periodistas insidiosos” o “periodistas cholulos”, ambos términos aunque con sus diferencias, manifiestan una cierta obsesión hacia la estrella. El insidioso es aquel que acecha a los famosos como si fuesen sus presas y, en general, opera malintencionadamente. El cholulo, término coloquial recuperado de la jerga de la farándula, en cambio, refiere a quien manifiesta un interés desmedido por las personalidades del mundo artístico y se caracteriza por visibilizar la admiración que experimenta. Tanto el periodista insidioso como el cholulo –modelos contrapuestos con los que María Moreno describe el estado de situación del campo a fines de los setenta–, ya sea por la mala intención que lo guía (en el primer caso) o por la devoción que lo atrae (en el segundo), ambos son incapaces de mantener una distancia crítica: “su corazón [el de Leonor] puede ser tan grande como parece, salvo para periodistas insidiosos o los ‘cholulos’ desbordantes de elogios” (Moreno 1982: 42). La inquietud que desnuda así, es cómo se podría caracterizar esa posición “otra” que asume María Moreno.

Al analizar la telenovela *Rolando Rivas, taxista* (1972-1973) de Alberto Migré, que antecede en casi una década a *Rosa... de lejos*, Enrique Foffani (2013) llama la atención sobre el sentido de las lágrimas y recuperando el pensamiento de Roland Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, sostiene que “llorar, lo sabemos, es uno de los signos humanos por antonomasia, ya que signa –y muchas veces resigna– el vasto y complejo mundo de lo sentimental, de las emociones, de la expresión efusiva del *pathos* preñado de esa abigarrada micrología de gestos, ademanes, muecas, miradas, silencios, escarceos, una auténtica semiótica del cuerpo en su modo de encarnar las pasiones” (2013: 669). Recuperamos esta correlación entre la exacerbación de los sentimientos y los gestos en el melodrama televisivo para abordar el trabajo fotográfico de la crónica que es objeto de estudio, esto es, una vez más la producción visual de

Renata Schussheim. Nos interesa particularmente detenernos en una de las fotos en la que Leonor Benedetto posa desnuda aunque cubriendo sus partes íntimas con un enorme almohadón rojo con forma de corazón.

Sabemos que el corazón, signo amoroso por antonomasia, constituye el centro del periodismo dedicado al entretenimiento (recordamos que popularmente se denomina “periodismo del corazón”, “prensa rosa” o “crónica rosa” justamente a las notas sobre chismes de la farándula) y allí apuntan, aunque de manera notablemente distinta, María Moreno y Renata Schussheim en *Rosa de lejos, Leonor de cerca*, cuyo subtítulo es “las intimidades de la Benedetto”(42). Cuando el lector llega a la doble central, se encuentra entonces con la foto de Leonor y el corazón, referida hace un momento, y ambos, título y subtítulo, que recuperan –esto nos interesa resaltar– una retórica propia de las páginas de sociales regida por los verbos ser y parecer (el lector busca saber y ver a la estrella “tal cual es”, conocer qué siente, cómo fue y cómo es, etc.). Se retoma el marco de las “páginas de sociales” porque se las interpela desde su propio espacio. Renata Schussheim compone el espacio visual justamente tomando como centro el símbolo referido.

Sobre un fondo celeste (desde la teoría del color, podría calificarse como no saturado, esto es, un color sin intensidad, que luce descolorido), Leonor Benedetto posa desnuda pero cubierta con el almohadón (ya lo aclaramos) con la mirada fija a cámara pero perdida en el infinito. El gesto de mirar a la cámara supone la interpelación del espectador y la invitación a participar de la escena pero ¿nos provoca sexualmente esa mujer semidesnuda? No, porque la escena se forja a partir del desencuentro de los elementos que la componen: el rostro de la actriz con su mirada casi indiferente, por un lado, y su desnudez y el almohadón (corazón), por otro. Esta tensión visual se reproduce, a su vez, a nivel simbólico ya que la pasión a flor de piel, propia de los protagonistas de las telenovelas, desaparece ante la encarnación de la frialdad. Moreno advertirá que resulta “invulnerable a las críticas, batalladora y de estudiada frialdad” (42). Justamente si de algo carece la escena es de pasión, de la expresión vehemente del *pathos*, de la intensidad propia de los sentimientos. En este sentido, resulta interesante la presencia del enorme almohadón como elemento melodramático puesto en crisis por el contexto referido.



*Rosa de lejos, Leonor de cerca* configura, por lo expuesto anteriormente, una parodia del carácter melodramático de los personajes interpretados por Leonor Benedetto y, por contigüidad, la atribución de ese carácter a la propia actriz ya que, como señala Edgar Morin (1966 [1964]), una estrella es producto de la contaminación que los papeles representados provocan sobre su imagen pública. Indagando ese límite impreciso y tal vez por ello, estimulante, la narradora consigue que Leonor Benedetto abandone la idea de hablar sobre la gordura o el periodismo (las temáticas que predominan) y, en la charla sobre la belleza en el arte, encuentra el melodrama:

*Porque creo que el arte no debe apelar sólo a la inteligencia [dice Leonor]. Debe tocar la sensibilidad. Una vez yo estaba en Leningrado y fui a un museo llamado Hermitage. Como no tenía tiempo de recorrerlo todo, pregunté dónde estaban los Picasso. Corrí, atravesando salones, muy apurada. Y de pronto sentí, vos dirás cosa de brujos, la necesidad de darme vuelta. Era un Manet. Y a mí Manet nunca fue mi locura, ni mi asombro ni mi deslumbramiento, pero se rodaron las lágrimas sin que me diera cuenta: era una niña vestida de blanco, con una sombrilla, sobre el pasto. Eso nada más. (47, las cursivas son del original)*

La narradora elige cerrar el diálogo con esta escena (aunque se reserva un comentario final) que parecería llegar al corazón de Leonor pero que, en realidad, suena a una nueva puesta en escena: “rodaron las lágrimas sin que me diera cuenta”, relata una experta en memorizar parlamentos melodramáticos. Si consideramos que pregunta de manera directa dónde estaban colgados los cuadros de Picasso, es decir, que fue a ver lo que culturalmente se supone que debería ver, que pasa sin detenerse en las otras salas, que prioriza el tiempo sobre el disfrute del arte, la escena se torna burda antes que melodramática. Se observa un compromiso o un deber pero no un deseo genuino. La crónica concluye, podríamos resumir, cuando la actriz abandona esa “estudiada frialdad” que la caracteriza y se deja llevar por la pasión aunque esa pasión suena tan estudiada como la frialdad. Se trata de las paradojas de entrevistar a una actriz de telenovela. Con esta lectura pretendemos responder las preguntas formuladas anteriormente sobre el tipo de periodismo que realiza María Moreno. El análisis pone de manifiesto que no ingresa en la clasificación que ella propone (periodista insidiosa o cholula) principalmente porque se constituye, a través de los recursos estudiados, en una cronista. Ha advertido hace tiempo Susana Rotker que “la literatura se descubre en la esfera estética, mientras que el periodismo recurre a la premisa de ser el testimonio objetivo de hechos fundamentales del presente” (2005: 225). A diferencia de los

periodistas, María Moreno construye un relato que cobra coherencia y valor al interior mismo del texto sin ninguna intención de ser contrastado con la realidad. Referimos a que si algo hace constantemente la cronista en *Rosa de lejos*, *Leonor de cerca* es marcar la distancia que observa entre el personaje melodramático que resulta difícil de despegar de la imagen de Leonor y la actriz en su vida privada.

### Contra la prepotencia del referente masivo

Hay lenguajes sin literatura, pero no hay literatura fuera del lenguaje que, como se sabe, puede ser usado para persuadir –instruir –implorar –ornamentar –disimular –ordenar –ocultar –mostrar... y para hacer literatura.

*Literal 1* (1973)

*Sergio Víctor Palma: 'Ya me ven, no soy Tarzán'*<sup>220</sup> es una crónica sobre un ídolo del boxeo que quería ser cantante, en la que Moreno cuenta la historia de un hombre miedoso e inseguro ante el periodismo aunque decidido a la hora de enfrentar a su oponente en el ring. A diferencia de las anteriores crónicas analizadas, ésta ha pasado al formato libro aunque sin imágenes. Antologada en *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar* (2005), uno de los pocos libros en los que la autora compila sus entrevistas y el único, en el que se incluye parte de la producción escrita para *Siete días*.<sup>221</sup> Sergio Víctor Palma (La Tigra, Chaco 1956) proveniente de una familia muy pobre, se dedica al boxeo y en 1980 obtiene el título de Campeón Mundial Supergallo de la Asociación Mundial de Boxeo. A un año de haberse consagrado a nivel internacional y en la cima de su popularidad, este joven incursionó en el campo musical. Antes de que Moreno lo entrevistara, había grabado su primer disco Long Play.

*-Se dice que no tenés ganas de boxear. Que cada vez más deseás dedicarte a la canción, a escribir...*

*-Esa es una de las tantas frases a las que el periodismo se aferra como aquel ejemplo que te puse, de mencionar la lluvia de la semana pasada. (Moreno 39)*

---

220 Moreno, María. "Sergio Víctor Palma: 'Ya me ven, no soy Tarzán'", *Siete días*, 778 (1982).

Aclaremos que en los créditos de la crónica publicada en el semanario no aparece Renata Schussheim pero María Moreno ha confirmado que la producción estuvo a cargo de dicha artista plástica.

221 En *Vida de vivos*, María Moreno reproduce de las crónicas publicadas en *Siete Días*: "Martín Karadagian. Producciones Mister Tongo" (el título con el que aparece en la revista es *Martin, el titan*); "Jorge Procel. Gardel a la Sinatra" (no hemos podido comprobar que haya sido publicada en el semanario. Tomamos la referencia que da la autora en el libro); "Sergio Víctor Palma: Edipo peso gallo" (en la revista aparece como *Sergio Víctor Palma: 'Ya me ven, no soy Tarzán'*) y "Mecha Ortiz ¿qué se habrá hecho de mis galanes?", publicada en ambos lados con el mismo título.

La crónica presenta dos contrincantes como en el ring: el boxeador y la cronista en su rol de entrevistadora. El relato pone en escena la voz de Palma y su temor a dar una nota periodística: “Porque vos vas a desgrabar esto, y por una obligación profesional, lo que no entiendas muy bien, lo vas a poner con tus propias palabras (...) vas a agregar algún adjetivo...” (38). Este fragmento como el anterior ilustran no sólo que la escritora habilita una charla sobre la entrevista sino que le otorga un lugar prioritario a que el protagonista exponga sus críticas al periodismo que según él busca dejarlo mal parado. Otra vez en este caso, María Moreno es original al comenzar la crónica con la representación de la reticencia del protagonista. Esta escena sobre la negación a dialogar que funciona como marco aparece presentada por medio del diálogo, por paradójico que parezca, porque la autora es capaz de realizar una entrevista sobre la imposibilidad de realizarla. Referimos a la conceptualización que la propia escritora tiene de las entrevistas como desarrollamos en la introducción de este capítulo.

Al presentar estas objeciones que interpone Palma, el lector puede conocer un aspecto personal del boxeador que vuelve a posicionarse en contra del periodismo cuando afirma: “Esa es una de las tantas frases a las que el periodismo se aferra como aquel ejemplo que te puse, de mencionar la lluvia de la semana pasada”, le contesta como dando a entender que se trata de una mentira. La narradora ya nos había advertido sobre la mala predisposición de Palma cuando al comienzo, con ánimos provocadores, le propone: “Hablá de lo que quieras” (38) y él rápido y sin dudarlo le responde: “Entonces mejor me quedo callado” (38). La conversación relatada donde el protagonista no quiere hacer declaraciones, parece una pelea de chicos antes que un diálogo de adultos coordinado con un medio de prensa. Recrear esta escena le resulta productivo a la escritora para exagerar la representación del sentimiento de amenaza y producir un efecto cómico ya que el campeón argentino Sergio Víctor Palma resulta así una persona extremadamente cautelosa.

Abandonemos por un momento la representación del protagonista para iluminar la operación contenida en el título que visibiliza la negociación de la escritora con el periodismo y, al mismo tiempo, define su posicionamiento estético. De las dos operaciones barthesianas, descritas en “Retórica de la imagen” (1986), la de relevo adquiere un papel fundamental: *Sergio Víctor Palma: ‘Ya me ven, no soy Tarzán’* comienza con una enorme fotografía, un primerísimo primer plano del rostro del

boxeador, recortado a la altura del mentón y del pelo, esto es, con el foco puesto en los lentes de sol, la nariz y la boca. En el margen inferior derecho de esta imagen que ostenta cierto glamour, en letras rojas, se encuentra el título compuesto por el nombre propio más la declaración del entrevistado. Aludimos a la crónica que se publicó en *Siete días* ya que, cuando Moreno la antologa, la reescribe y le cambia el título por “Sergio Víctor Palma: Edipo peso gallo” con la intención de poner el foco en la personalidad del boxeador. Una aclaración respecto del proceso de reescritura al que fue sometida es que el comienzo de la lectura resulta considerablemente distinto: a la crónica de *Siete días* ingresamos por una imagen (el rostro de Palma con un look inhabitual, en la que nos detendremos a continuación) mientras que, en el libro el referente aparece escrito. Esta es la diferencia más relevante ya que la ausencia de imágenes es lo que provoca que, en la versión del libro, se incorporen oraciones aclaratorias necesarias ante la falta de registro visual.<sup>222</sup> Señalamos que si bien la referencialidad está presente en ambos casos desde el inicio, los tiempos de decodificación resulta distintos: la imagen repone un sentido que en la crónica publicada en formato libro se develará con el avance de la lectura. De todas maneras, advertimos que esta modificación reafirma nuestra lectura de que el título en *Siete Días* cobra un sentido particular a partir del diálogo que entabla con las imágenes que no aparecen en el libro. Tanto el nombre propio como la declaración de Palma responden a las funciones de anclaje y relevo respectivamente. El primero cumple la función de anclaje al orientar la lectura hacia uno de los sentidos posibles: asegura que la imagen corresponde a Sergio Víctor Palma y, con más precisión, proporciona el significado de boxeador como se lo conoce públicamente.

---

222 La otra diferencia notable es que, en la versión del libro, Moreno agrega un extenso párrafo introductorio en el que relata las situaciones previas a la entrevista: “Fui a buscar a Sergio Víctor Palma al lugar donde entrenaba, en el Luna Park. Vi a los futuros plumas luchando por sobresalir: las huellas del raquitismo, las pancitas infladas. Y me parecieron más tristes que las putas niñas pero mucho más invisibles. Ya tenían los rostros marcados, el cuerpo invertido en un éxito incierto, la angustia de concentrar todas las esperanzas de una familia recurrentemente pobre. Zacarías, el entrenador de Palma, me puso todo tipo de reparos a la entrevista. Pero Palma no estaba ahí. Al menos me dio su teléfono. Luego de muchas citas diferidas, Sergio Víctor Palma me citó en un pub de Recoleta...” (2005: 43). Moreno reconstruye el contexto en el que tuvo lugar su encuentro con Palma no sólo repone el lugar físico (ese que las fotografías ilustran en el caso de la revista) sino también la reticencia a dar la entrevista. Justamente lo que se pone en juego aquí son las referencias: Moreno debe brindar datos que, en algunos casos, por las décadas que median con respecto a la primera publicación, resultan difíciles de reponer para el lector contemporáneo y, en otros casos, información que el texto original brindaba en su registro visual.

El segundo elemento (su declaración ubicada gráficamente próxima a su boca) cumple la función de relevo al proporcionar sentidos que no se encuentran en la imagen: al hacer decir a Palma que no es Tarzán, Moreno pone en juego el prejuicio social de que los boxeadores son hombres brutos y salvajes. Para ser más precisos, deberíamos aclarar que la función de relevo opera sobre su imagen pública ya que la foto descripta apunta también a generar una imagen otra del boxeador. Los ostentosos y excéntricos anteojos de sol, proporcionados por la artista plástica, lo muestran con un *look* desconocido<sup>223</sup>. Palma parece un cheto: “¿Cheto yo? No, gorda. Si querés me visto así para la foto. Pero me voy a sentir un marciano...” (40), le advierte a la productora. Efectivamente acepta porque así nos recibe en la crónica, así quedó registrado en la fotografía. La declaración del título se vincula con ese “cheto” pero adquiere un sentido particular en relación con su deseo de ser cantante, al que hemos referido, que se introduce desde el copete:

Se dice que anda desganado para pelear. Que prefiere aturdirse con cassettes de Serrat o Víctor Heredia que hacer guantes en el Luna. Pero sus reflexiones hacen trivial ese rumor: No tiene una estilográfica escondida en el puño, simplemente opina que un campeón tiene derecho a intentar ser un creador. (37)

La ambigüedad entre la representación visual y la textual radica especialmente en enfatizar rasgos típicos del boxeador como la nariz chata y combinarlos con esos lentes al estilo Marta Minujín que lo muestran como un galán. “Este lugar y yo no tenemos nada que ver [sostiene Palma en alusión al bar donde están reunidos]. Cuando veo un lugar así, primero siento curiosidad por entrar, por hacer algo diferente. Pero termino dando una vuelta y saliendo. Me siento un viejo o un marciano. ¿Ves este trago? [el que le propuso la artista plástica para la foto] Lo agarro y se vuelca, se nota que no sé. Y estos anteojos ¡Ay! ¿Me quedan bien? (*nuevos gestos de coquetería sobreactuada*)” (40, las cursivas son del original). El protagonista deviene un hombre sensible por comentarios como “entre los ocho y los nueve años, me cayó en las manos una guitarra chiquita, que era de un primo mío y, con esa guitarra prestada y sabiendo una sola nota, empecé a cantar” (39), “tal vez algún día llegue a hacerlo bien” (39) o “lo más difícil es

---

223 Veintitrés años después, cuando Moreno decide antologarla, agrega el siguiente comentario a la afirmación de Palma. Cito el fragmento completo: “-Con estas fotos podrían hacer una propaganda que diga: Integre al aborigen –dice mientras posa con la ropa pensada por la productora y que incluye unos anteojos a lo Marta Minujín” (49). En este caso, la escritora se ve en la obligación de aclarar cómo son los lentes porque el lector no puede reponerlo.

lograr en boxeo un equilibrio entre los impulsos, las ganas y la mente” (39). La escritora logra recrear un tono que suena exageradamente respetuoso y muy afectado. Palma exagera el respeto, exagera el perfil bajo y exagera la modestia. María Moreno además expresa la dificultad de entrevistarlos al sostener que debe

ganarse su confianza hasta que abandone esa voz neutra y ese lenguaje maniáticamente sensato con que oculta la timidez y el miedo al papelón. A pesar de haber llegado a lo más alto de su oficio no abandona sus aires de “buen salvaje”, y se diría que hasta se enorgullece de parecerlo. (39)

Resulta evidente que la escritora deja en segundo plano al boxeador para priorizar las otras facetas humanas. Al focalizarse en ello, el texto devuelve una imagen de Palma sin la heroicidad y agresividad propias de todo campeón. Esta caracterización se complementa con ciertos gestos de “coquetería femenina” (38) que la cronista observa, en más de una oportunidad. Por ello, consideramos que la frase “ya me ven, no soy Tarzán” evidencia que la función de relevo cobra mayor fuerza que la de anclaje en relación con la imagen pública del boxeador. De todas maneras, advertimos que la convivencia de ambas funciones manifiesta, una vez más, la tensión fundante de la escritura de Moreno de hacer literatura aunque esté entrevistando estrellas. Como ha señalado Barthes, la función de anclaje es propia de la publicidad y la de relevo, del humor gráfico y el cómic.

Afirmamos anteriormente que la operación contenida en el título visibiliza el posicionamiento estético de la autora: el distanciamiento que realiza del lenguaje propio de la prensa, eminentemente realista y referencial. Si algo pareciera tener claro el periodismo es que las imágenes ilustran, esto es, que son capaces de mostrar “lo real”; lo interesante de las crónicas que son objeto de estudio es que ponen en evidencia lo contrario: en la época de la sociedad del espectáculo, no hay un más allá de la imagen. En este sentido, la tensión entre realidad y pose se vuelve significativa tanto en las fotografías como en el texto. *Sergio Víctor Palma: ‘Ya me ven, no soy Tarzán’* manifiesta un sutil y minucioso trabajo de reelaboración del referente masivo presentado como único e incuestionable y sujeto, a su vez, a un nombre propio que lo reafirma. Recordemos que la crónica se publica en un semanario de actualidad donde el imperativo de “mostrar la realidad misma” es el mandato principal.

Esta observación permite vincular la escritura de María Moreno con los postulados estéticos del grupo *Literal*. Nos referimos a los escritores argentinos

nucleados en torno a la revista *Literal* (1973-1977) entre los que se destacan Germán García, Osvaldo Lamborghini y Luis Gusmán, que ejercieron y propiciaron un cruce entre literatura y psicoanálisis. La asociación con este grupo no es gratuita ni casual ya que la autora no sólo conoció a los escritores nombrados con los que compartió el modo de leer y de interpretar tanto la literatura como las prácticas sociales sino que además, en aquellos años, estudió la teoría freudiana con Germán García, a quien ha considerado su maestro.<sup>224</sup>

Estos retratos sin alfombra roja –como los denominamos para visibilizar la subversión de la lógica propia del espectáculo– logran poner en duda la “prepotencia del referente” contra la que tanto pelearon los escritores reunidos en torno a dicha revista. En su declarada batalla contra el realismo, el manifiesto estético titulado “No matar la palabra, no dejarse matar por ella”, que abre el primer volumen, sostiene: “para cuestionar la realidad *en un texto* hay que empezar por eliminar la pre-potencia del referente, condición indispensable para que la potencia de la palabra se despliegue” (41, cursivas del original). Si el realismo es injusto porque no muestra que es tan artificial como el lenguaje y la realidad misma, hay que bregar por priorizar el estilo sobre la información, es decir, si no hay nada fuera del lenguaje, la información sólo puede ser un beneficio secundario que no justifica la escritura de un texto (*Literal* 41). María Moreno asume la lucha contra la prepotencia del referente con la particularidad de ponerlo a prueba en el campo de la cultura de masas. Por ello, hemos aclarado que su lucha es contra el referente de carácter masivo. Bajo esta influencia y como producto del montaje y la selección que se realiza en la redacción, la cronista consigue que el referente Sergio Víctor Palma no limite ni circunscriba su voz a un registro unívoco y condescendiente con la imagen de boxeador. Para aclarar el planteo, explicitamos que la prepotencia del referente se ejercería si Palma sólo refiriese al campeón de boxeo peso gallo o si se lo retratase vestido en short deportivo y con guantes. Dichas representaciones no tienen lugar en la crónica de Moreno. No se lo muestra peleando ni con la vestimenta típica. Entendemos que su rebelión contra la tiranía del referente así como el tratamiento desacralizador del protagonista manifiesta la impronta *Literal*. El leer al pie de la letra tan propio del grupo, como sostienen Analía Capdevila y Alberto Giordano en “Al pie de la letra *Literal*, una revista de vanguardia”, supone leer “en el

---

224 Además señalamos que María Moreno colaboró, en el último volumen de la revista *Literal* que editó el grupo, con el escrito “La ascunción”, que firmó sin seudónimo, como Cristina Forero.

olvido del sentido común y del buen sentido, en el olvido de los lugares impuestos como valores absolutos, participando del ‘movimiento que une al sujeto con la cultura, al cuerpo con el lenguaje’” (406). De este modo, la autora pone en marcha la tergiversación de las imágenes a través del pasaje de ícono a personaje, esto es, de la primacía del valor mercantil a la primacía del valor literario. El texto se vuelve polifónico y siembra la duda sobre el referente.<sup>225</sup> Destacamos que el desafío fue doble ya que asumió el reto de desestabilizar la univocidad del referente, la ilusión realista, al interior de un género fuertemente anclado en lo real: nos referimos a la crónica y, más precisamente, a crónicas que asumen la forma de la entrevista.

### **Excursión al mundo de la moda de la mano del primer modisto argentino**

“Yo, para los términos medios, soy un desastre. Pero creo que tengo un enorme misterio. Claro que mi cara me ayuda. Veo la curiosidad de la gente respecto de mí” (Moreno 1982: 52), declara el modisto de Evita en la crónica *Paco Jaumandreu. 'Soy un pequeño semidiós'*,<sup>226</sup> publicada a comienzos de 1982. El misterio referido se encuentra vinculado a la excentricidad, a ese exceso que lo caracteriza, que alude tanto a la personalidad de Paco como a su estética; aunque, al mismo tiempo, brinda una clave de lectura ya que podría decirse que fue un misterio que esta crónica sobre una figura tan controvertida para la época (homosexual y peronista) haya pasado la censura. Ella constituye un hito en la construcción de la imagen pública del modisto ya que no sólo elogia su trabajo sino que se lo representa como un artista homosexual. Es válido aclarar que si bien se publica, despierta sospechas y críticas. En la entrevista “La mejor flor”, realizada por María Moreno a Renata Schussheim para el diario *Página/12*, reconstruyen el revuelo que provocó en el semanario: “una oscura asamblea de la revista *Siete días* marcó, durante la guerra de Malvinas, no el comienzo de la apertura democrática sino un juicio a esas producciones de Renata Schussheim en las que la

---

225 Una carta de lectores, publicada en el número siguiente, permite constatar que la representación brindada de Palma no pasó desapercibida: “Señor director: le escribo porque acabo de leer el reportaje que su revista le hizo a Sergio Palma y me pareció brillante. De un nivel muy poco común – desgraciadamente– para las revistas de actualidad. Fascinante personaje éste que me descubrió la nota firmada por María Moreno. Les aseguro que, aunque Palma me sorprendió siempre por la claridad de sus respuestas, nunca sospeché que fuese así, un tipo cálido, inteligente, reflexivo y valiente; aún con sus miedos y sus contradicciones.” (53). Lo que el lector visibiliza es el contraste entre la imagen pública del boxeador (en short y con guantes exhibiendo su cuerpo musculoso) y una representación que enfatiza aspectos de la vida personal de Palma.

226 Moreno, María. “Paco Jaumandreu. 'Soy un pequeño semidiós’”, *Siete días*, 787 (1982).



imagen de Federico Moura y Paco Jamandreu ‘atentaban contra la imagen del ser nacional’” (Moreno 2003 s/n). Dedicarle una nota a un artista homosexual resultaba al menos contestatario. Renata Schussheim refiere también a *Incurable ‘Virus’*, crónica publicada a principios de mayo de 1982, que consta de tres fotografías impresas a doble página dedicada a la banda de rock platense que se había creado hacía poco más de un año. La producción visual gira en torno a la representación de la disidencia sexual ya que la ropa y los accesorios ponen en crisis el modelo heterosexual. En las fotografías, los músicos están vestidos con camisas lisas de distintos colores, corbata y pantalón (de otro color). Ese look de noche, que por los colores remite al pop, se encuentra tergiversado por los anteojos de sol y las zapatillas que llevan puestos. Citamos la presentación que la cronista realiza de la banda al destacar la importancia dada a la imagen:

Nuestro *Virus* no es tampoco mortal y la definición de punk no le cuadra por quedarle chica. Es insidioso, y sustancialmente cachador. El conjunto nació hace un año en el teatro del Siglo, pleno San Telmo. Seis muchachos decidieron que el show no se basaba en un sacrificio de la imagen al sonido, juzgaron que la vestimenta era un signo tan aprovechable como el fraseo de una guitarra y lo pusieron en práctica. El grupo vive a la manera de los americanos; ensayan cuatro o cinco horas diarias, comen juntos, vacían grandes cantidades de cerveza y se disfrazan para sacarse fotografías” (Moreno 1982: 40).

Por las particularidades señaladas, llamamos la atención de que justamente María Moreno recupera la producción gráfica de Renata Schussheim al escribir nuevamente sobre Paco Jamandreu en 2008 para “Soy”, el suplemento periodístico dedicado a la diversidad sexual del diario *Página/12*. A pocos meses de haber salido el suplemento, el 18 de julio de 2008, María Moreno se encarga de la nota de tapa para rescatar nuevamente la figura de Paco, definido en esta oportunidad como un “GLTTB solitario” (2008 s/n). La recuperación de la producción gráfica de aquella crónica publicada en el semanario de actualidad (a nivel textual, nos encontramos con otra crónica) nos lleva a preguntarnos, entre otras cuestiones, si *Paco Jaumandreu. ‘Soy un pequeño semidiós’* tiene en germen un periodismo como el de *Soy*, militante de la diversidad y la disidencia sexual.<sup>227</sup>

---

227 La representación de sexualidades disidentes así como el feminismo han sido ejes de la obra de María Moreno. Si bien se constituyeron en temas recurrentes de su escritura y ésta tiene un fuerte componente autobiográfico, recién en *Black out* (2016), encontramos una autorrepresentación en esos términos ya que la autora expresa que estuvo tanto con hombres como con mujeres pero reniega de las clasificaciones. Tal vez, porque como diría Buñuel, se trata de “ese oscuro objeto del deseo”. Con esa prosa irreverente,

Francisco Vicente Jaumandreu (Buenos Aires, 1925-1995), conocido públicamente como Paco Jaumandreu, fue actor y diseñador de moda. Su nombre se encuentra íntimamente vinculado a famosas personalidades del mundo del espectáculo y su vida puede definirse a partir de la triada glamour, farándula y política. Al menos, así la relata él mismo en sus memorias *La cabeza contra el suelo* (1981 [1978]) y así lo registran también Susana Saulquin (2006) y Victoria Lescano (2014) entre otros. Comienza publicando notas periodísticas sobre moda en revistas de tirada masiva y hacia los años cuarenta, se dedica a diseñar el vestuario de notables personalidades del cine nacional. En ese momento, conoce a Eva Perón, a quien le diseñó vestidos y se convirtió en amigo íntimo. “Fue famosísimo sin limitarse a coser: escribía sobre moda en las revistas más vendidas no dejando títere con cabeza, hacía de sí mismo en cine, radio y televisión y dibujaba en público con un sentido casi posmoderno del show, ya que reparaba en la gateras de los géneros” (Moreno 2008: s/n). Su consagración internacional está relacionada con haber vestido a Amelia Bence, Carmen Miranda, Iris Marga y Zully Moreno pero principalmente con haber sido el modisto de Evita. La socióloga argentina Susana Saulquin (2006) advierte que hacia finales de los años sesenta, comienzan a aparecer los primeros modistos de renombre en Argentina entre los que se destaca Paco Jaumandreu.

Después de esta presentación, no quedan dudas de que Paco constituye una particular figura de la farándula argentina. Su declaración citada al comienzo evidencia y ratifica una personalidad extravagante y controvertida que le gustó representar. Si algo hizo éste modisto, que asumió el exceso como bandera en su vida así como en su carrera artística, fue llamar la atención. El título elegido por María Moreno busca representar ésto al recuperar una declaración suya donde cuenta que el más pequeño éxito puede

---

irónica y sagaz, expresa: “He hecho el amor con algunas mujeres y muchos hombres. Eso no me inclina a definirme como ‘fundamentalmente heterosexual’ –el número no significa nada para mí y, como alcohólica, mi arte reside, precisamente, aunque no lo domine, en perder la cuenta; ni en ‘lesbiana que todavía se acuesta con hombres’, categoría inventada por el Comintern Stalinista Lesbiano; mucho menos ‘bisexual’, lo cual me evoca la pesadilla de alojar a una pareja en mi cuerpo –en general, deploro la pareja: el nomadismo alcohólico se opone al sedentarismo de a dos, aunque siempre haya alguien que nos está esperando a la vuelta de la parranda, en la puerta de la cárcel o del hospicio–. O bien puedo llamarme bisexual en el sentido de Woody Allen: el de tener más oportunidades de salir los sábados a la noche. O en el de dar a esta bisexualidad la forma de un chiste con dos variables: ‘Tengo muchos problemas sexuales con los hombres y ninguna relación con las mujeres’ o ‘tengo muchos problemas sexuales con las mujeres y ninguna relación con los hombres’. Si tengo que basarme en el testimonio de los demás, las encuestas informales registran que mis ex amantes varones me consideran heterosexual y mis ex amantes mujeres, lesbiana. Pero es evidente que unos y otras están jactándose, que están hablando de ellos –de sus eficacias en el *ars amandi*– y no de mí” (355-356).

llevarte a la altura de un semidiós. Él, ya retirado, le confiesa a la cronista: “yo soy de éstos” (1982: 52).

En lo de Jamandreu no hay sillas doradas con asiento de terciopelo colorado, ni señoritas con delantal y vestidos a lunares que vaporizan perfume, ni perros del tamaño de un hamster, ni biombos con dragones chinos, ni búcaros repletos de gladiolos (...) Yo, ingenua de mí, o novelera, pretendía que un hombre vestido con un quimono de seda japonesa decorado con pámpanos sobre un fondo de lavanda, recitara para mí el nombre de las telas, de los cortes, de los accesorios con firma Jaumandreu, estampada por su mano hecha de los gestos ‘de gran salón’ (Moreno 1982: 51).

El género entrevista comienza usualmente con la reconstrucción del momento del encuentro, el aspecto físico del entrevistado o la descripción del lugar donde tiene lugar la conversación –advierte Leonor Arfuch (2010 [2002] 128)– y efectivamente, en este caso, nos encontramos con la presentación del espacio privado; sin embargo, en esta caracterización de la casa, María Moreno niega lo que la enorme fotografía que acompaña el texto muestra (referimos a la segunda foto de la crónica, donde Paco aparece sentado en un sillón en el living). Además de ello, la narradora fantasea con lo que le hubiese gustado que hiciera el entrevistado. Con estos pequeños artilugios, que priorizan la construcción narrativa a la informativa y dan cuenta de una marca de autor, se convierte lo que podría concebirse como una entrevista en una crónica. Este umbral del texto, donde se cuenta cómo es la casa de Paco Jamandreu, parodia el periodismo de las “páginas de sociales”, que interesado en el chisme y apelando a una estética realista sólo busca conocer la intimidad de los famosos. Moreno –que marca su presencia al asumir la primera persona del singular y presentarse, ironía mediante, como una “novelera”– empieza negando cosas que efectivamente los lectores pueden comprobar que había (las fotos muestran, por ejemplo, un sillón de terciopelo rojo con bordes dorados) y otras que no se exponen y de las que quedan dudas. De todas maneras, lo que en verdad importa a los fines del análisis es cómo esta fantasía con la moda, las telas, los cortes y la fama, construye una atmósfera exquisita y exótica, impregnada de una sensibilidad modernista, acorde a aquello que en el imaginario colectivo puede concebirse como la casa de un artista y, a la vez, sobre su personalidad: “Yo esperaba que se precipitara a dispersar sobre una mesa con ademán exuberante los clokes, las crepelaines, los crepes georgettes de los grandes diseñadores y que me hiciera sumergir en los brazos de ellos, voluptuosamente, como si fueran olas” (1982: 51). Para el

sentido común, los artistas se encuentran asociados a personajes extravagantes, apasionados, raros.

“Pero [continúa la crónica] el hombrecito que me recibe sin sospecha y sin énfasis, *está vestido* como un cantautor –camisa de seda y pantalón de terciopelo negro– y habla con una voz bajita y veloz que el grabador o la memoria deben seguir con dificultad” (1982: 51, las cursivas son nuestras). El diminutivo con que la narradora alude al protagonista a través de su contextura física y que entendemos, refiere también a la ausencia de misterio, derrumba el mito del diseñador como artista moderno. El modernismo latinoamericano forja un concepto de artista que difiere de la imagen del letrado y se caracteriza –como plantea Mónica Bernabé (2006a)–, entre otras cuestiones, por la “aristocracia del talento” y la “excentricidad de la pose” (39).<sup>228</sup> La imagen de Paco brindada en este comienzo carece, principalmente, de singularidad, exclusividad y extravagancia; y el contraste entre la figura del ídolo, según imagina la cronista, y la persona entrevistada, repetimos “sin sospecha y sin énfasis”, sin aura –para expresarlo en términos benjamineanos–, provoca un desencantamiento. Llamamos la atención especialmente sobre una operación que la cita pone en evidencia: la expresión “*está vestido*”, propia de los desfiles de moda, no introduce, en este caso, una marca o el nombre de un diseñador, introduce la caricaturización siempre tensa –rasgo característico de las crónicas que es objeto de estudio–: este “semidiós” (52), como él mismo se concibe hacia el final del relato, se convierte en un cantautor.

La instancia del retrato del protagonista resulta, en la escritura de María Moreno, un momento clave. Otro ejemplo emblemático, por lo ingenioso que resulta, lo constituye la presentación de la artista plástica argentina Marta Minujin. En la crónica *Marta Minujin en el país de las maravillas: “precisamos una buena elite de snobs”*, publicada a mediados de mayo de 1982, leemos: “Bien vista, Marta tiene el aspecto de un caballero cervantino al que se le hubiera mezclado en la sangre una gota de Puck de 'Sueño de una noche de verano' y por supuesto de aquella Alicia que, de puro curiosa, termina degollada por una reina a causa de un impuntual conejo blanco” (45). Esta cultivadora de excesos es concebida como un caballero andante (imposible no vincular

---

228 Mónica Bernabé, en *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*, observa la construcción de la imagen de artista moderno a partir de la concepción del “raro” que Rubén Darío forja en sus crónica pero que, al mismo tiempo, se encuentra imbricado con la escritura poética: “La figura entretiene la construcción simbólica que acompaña esa emergencia: la confluencia de la vida de artista y el texto literario, el enlace entre representación y trabajo de escritura” (2006a: 39).

el idealismo que caracteriza al personaje de Cervantes y las descomunales obras que la artista realiza por el mundo). A ello, debemos sumarle la picardía de Puck y la curiosidad de Alicia. Sin detenernos en un análisis pormenorizado, nos interesa destacar que la autora se aleja del registro realista (en dicho caso, la caracterización debería priorizar, al menos, los rasgos físicos) para apelar a la caricaturización.

Aclaremos que la presentación de Paco, además de generar un protagonismo compartido entre la cronista-entrevistadora y la estrella –como hemos señalado, este último recurso siempre se repite, nos introduce en el personaje a partir de la tensión entre lo que podría esperarse encontrar y lo que efectivamente encuentra: a la espera de la extravagancia, halla un hombre sencillo aunque con sus particularidades porque, como se le había adelantado al lector, Paco “usa joyas: ‘porque los brillantes tapan cualquier cosa’. Usa peluca: ‘porque con peluca uno puede tener la cara que se le da la gana’. Pese a todo, afirma ‘ser pueblo’ y ya es leyenda que además de serlo de Zully Moreno e Iris Marga de la gran época, fue el modista de Eva Perón (‘que tenía pancita’)” (Moreno 48).

El barroco constituye un estilo literario que surge en el siglo XVII y que vuelve a cobrar fuerza en distintos momentos de la historia cultural de América Latina. La investigadora brasileña Irlemar Chiampi (2001 [2000]) señala una serie de hitos en las reapropiaciones que incluyen: el preciosismo verbal del modernismo a fines del siglo XIX; la universalidad de la estética barroca concebida como premoderna por la vanguardia; el barroco como conciencia americanista en los cincuenta con José Lezama Lima y, en los años sesenta, con Alejo Carpentier; para arribar al neobarroco de los setenta y ochenta. Sin profundizar en las diferentes concepciones, rescatamos una característica sobresaliente: la proliferación de significantes para nombrar un objeto, esto es, el mecanismo de artificialización. La escritura de María Moreno apela a dicha proliferación y la razón que ella esboza obedece a una cuestión histórica. En la entrevista que le realiza el escritor y crítico literario Ezequiel Alemian, ella declara:

Había trabajado en *Siete Días* durante la dictadura militar, también en *Status*. En gran medida por una cuestión de censura, en determinados medios hacíamos una especie de laboratorio de escritura. Se podía hacer un barroco que permitía decir y no decir, o decir sin que se notara, de una manera alambicada, algo inadmisibles en el periodismo posterior (2003 s/n).

El estilo barroco de María Moreno se constituye, podemos deducir a partir de la cita, en una estrategia retórica a la que la autora apelaría obligada por la coyuntura histórica de la dictadura cívico-militar. Sabemos, por la historia literaria del continente, que el barroco surge justamente en un momento de notable censura social como fue la presencia de la inquisición española en los virreinos. La obra de la poetiza Sor Juana Inés de la Cruz y sus artificios –sus tretas, dirá Josefina Ludmer (1984)– resulta emblemática al respecto. Ahora bien, ese laboratorio de escritura, si se nos permite la metáfora para referir a sus crónicas en el semanario, donde indaga y desarrolla una prosa poética, que juega con el significante, que busca la expresión deseada, que habilita más de un sentido, se vuelve incisiva, ingeniosa y perspicaz. Este singular modo de decir que no traza nunca una línea recta hacia el significado, que elige tramas complejas, cargada de referentes y citas incrustadas sin advertencia alguna, le permiten a Moreno escribir y publicar. Podríamos pensar en que triunfa la lógica de *La carta robada* de Poe, esto es, que el mejor lugar para esconder algo es ponerlo a la vista de todos. Las crónicas de Moreno apelan a la paradoja de ocultar poniéndolo a la vista del público: Paco, el modisto peronista, en la doble central de uno de los semanarios de mayor tirada.

La decisión de forjar una escritura, aunque referencial, esencialmente antirreferencial –posicionamiento reivindicado, entre otros, por el grupo Literal al que hemos referido en el análisis anterior–, esa imposibilidad de nombrar (explicada por la escritora), se manifiesta en la crónica analizada de una manera singular: en la segunda parte del relato situado en el presente (la primera está abocada a momentos del pasado del protagonista), el diálogo se retuerce, se enrarece. Ya no escuchamos al artista que narra su relación con divas como Zully Moreno o Libertad Lamarque. La charla se torna más íntima y el personaje, más ambiguo. Consideremos el comienzo del subtítulo “Los brillantes tapan cualquier cosa” –como titula al recuperar las palabras de Paco–:

*-Me quedé pensando en ese peto en forma de búho. ¡Qué exageración!*  
*-¿Exageración? Como dice mi hermano Jorge, los brillantes tapan cualquier cosa. Pero no uso joyas para aparentar. Si te digo la verdad, te reís. Los anillos me gustan porque me hacen compañía. En momentos económicos en que me siento muy apabullado, los siento alrededor de mí como si fueran una ronda de amigos. También me gustan los tapados de visón. ¿Cómo te puedo explicar? Me fascinan. Por ejemplo, el otro día venía en coche con mi tapado de visón, uno de los que tengo. La*

impresión es así: como si alguien que te quisiera mucho te abrazara. Pasás la mano por la manga y sentís el calor de la gente (1982: 52).

La narradora pregunta sin preguntar ya que trae a colación el collar y el entrevistado dice sin decir. El interrogante que surge ante este diálogo, y considerando los elementos visuales, es ¿qué tapan los brillantes? Una, es la explicación dada por Paco, donde éstos tapan la soledad y otra, la apropiación que hace la cronista al titular con esa frase y tomar la palabra. Lo que no se puede decir es lo que las imágenes muestran –por ello, son éstas las que despiertan las críticas–. En la primera foto, Paco, vestido de negro, exhibe el peto “de brillantes y zafiros” (52) –por el que pregunta la cronista y que el modisto explica que era de su madre– y unos anillos que, al acercar su mano a la cara, quedan en primer plano. Esas joyas plateadas resaltan de manera notable de la ropa negra que funciona como fondo. La ambivalencia entre una representación masculina y femenina, en esta primera foto, resulta total. El lector al dar vuelta la página, ya no tiene dudas: se trata de un hombre. En la segunda foto, Paco está vestido con otra camisa, lleva puesto un saco y un pantalón (este vestuario visiblemente más masculino que el anterior) aunque posa con las piernas cruzadas en un gesto en general asumido como femenino. Justamente cuando Moreno toma las palabras de Paco, quien a su vez dice que son de su hermano, cambia el sentido: los brillantes no tapan sino que, por el contrario, permiten ver, vuelven visible sus preferencias sexuales.

El subtítulo referido (“Los brillantes tapan cualquier cosa”) dialoga a su vez con el apartado anterior en el que Paco cuenta una experiencia que tuvo en Chile:

... me pidieron: “usted llegue con todas sus alhajas.” Yo tengo un peto, un búho de brillantes y zafiros que era de mi madre. Pero en la conferencia de prensa me puse muy nervioso. Yo cuando trabajo suelo vestirme muy sencillo: pantalón de terciopelo y camisa de satén del mismo color. Me puse nervioso porque había mucha gente, muchas cámaras de televisión, muchas luces. Y para colmo me trajeron una silla baja. Yo les dije: ¡traíganme una silla alta, yo no descendo ni con el traste! Me parece que los nervios se debieron a que tenía miedo de las preguntas políticas. Y, te lo pueden decir las modelos, hubo 100 periodistas, y no hubo ninguna pregunta política (52).

De la anécdota referida pareciera que el brillo eclipsó a los periodistas chilenos, los sedujo de tal manera que olvidaron o no estaban interesados (no sabemos) en el vínculo de Paco con el peronismo. Pareciera, entonces, que lo que los brillantes taparon fue la vinculación con la política. Ahora bien, ¿qué pasa con ese peto en la producción

de Renata Schussheim? Para el staff de periodistas argentinos de la revista, no sólo no pasó desapercibido sino que encendió las luces de alarma. El peto orgullosamente exhibido da la nota femenina, esa que Paco asume en el fragmento citado anteriormente cuando explicita su fascinación por las joyas y los tapados. Para explicitar el planteo respecto del barroco, sostenemos que, en parte, lo que remite a esa estética es el referente obliterado, esa imagen de homosexual, que las citas insinúan. Sus declaraciones sobre la peluca también son un ejemplo de un cuidado que no resulta común en hombres heterosexuales: “con peluca uno puede tener la cara que se le de la gana, el óvalo de la cara que se le de la gana y hasta el color de ojos: una peluca clara los aclara” (52). Efectivamente, las “tretas del débil” (1984) –para decirlo nuevamente con Josefina Ludmer– de Moreno y Schussheim logran callar y decir al mismo tiempo. La homosexualidad rodea todo el relato a pesar de que la palabra no aparece enunciada ni una sola vez. Si en algo alecciona el barroco, es sobre el arte del ingenio (retórico), a oscurecer para iluminar, a jugar entre lo legible y lo ilegible.

*Paco Jaumandreu. 'Soy un pequeño semidiós'* sintetiza tres constantes de la poética de María Moreno: en primer lugar, el estilo barroco como un modo oblicuo de decir o de expresar escamoteando el mensaje ya que trataban de volver visible algo de lo que no se podía hablar. Referimos a la decisión que asumieron María Moreno y Renata Schussheim de representar, en una revista de tirada masiva, a un artista homosexual. El mejor ejemplo de ello lo encontramos en el trabajo con el búho al que hemos hecho referencia porque patentiza una escritura del detalle que lleva, a su vez, a otros detalles. Esta arquitectura del ornamento típicamente barroca forja la siguiente cadena: el búho, la madre, las joyas, lo femenino, la soledad. Esta cadena de asociaciones que va recuperando pequeñas dosis de información permite llegar a reponer el sentido elidido, la homosexualidad.

Otra constante de la escritura de Moreno es la representación de cuestiones de género –palabra que refiere al término anglosajón *gender*<sup>229</sup>– a partir del abordaje de temas propios de la agenda propuesta por las luchas de las minorías como el

---

229 El término *gender* constituye una categoría central de las investigaciones feministas. Un ejemplo de ello es el clásico libro *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990), titulado en inglés *Gender Trouble*, de Judith Butler, donde la investigadora critica la dupla sexo/género que tiende a concebirse como un par complementario: el sexo (diferencias biológicas entre el hombre y la mujer) y el género (diferencias en el ámbito de la cultura). Contra ese esencialismo biológico, Butler advierte sobre la necesidad de considerar la capacidad del sujeto de intervenir en la estructuración de su subjetividad a partir de postular la performatividad del género. Para un abordaje en profundidad, véase: Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.



cuestionamiento de la masculinidad y la feminidad, los estereotipos, la homosexualidad, el divorcio y el aborto, entre otros. Justamente esta crónica visibiliza una temática predilecta de Moreno. Sabemos que, desde la vuelta a la democracia, ella colaboró en distintos proyectos culturales de reivindicación de las luchas de las minorías sexuales: en 1983, crea *alfonsina. Primer periódico para mujeres* y dirige el suplemento “La mujer” del diario *Tiempo argentino*. En dicha sección, publica su columna “A tontas y a locas”, “aguafuertes de género” (2001: 10), como la propia escritora la define con la intención de inscribirse en la tradición arltiana, donde indaga los roles que tradicionalmente se le han asignado a la mujer, satiriza el tema de la “locura femenina” y reclama un lugar distinto para esos temas.<sup>230</sup> La temática femenina aparecía también en sus colaboraciones para el suplemento “Las 12” del diario *Página/12*, en las que profundiza la deconstrucción de lo femenino realizada desde el sentido común: “habla desde dentro de la boca del monstruo: deconstruye los hábitos del consumismo femenino desde el centro mismo de la escena de una publicación que debe sobrevivir a través de la publicidad y las ventas” (Masiello 2004: 1033). Si bien la representación del “mundo de la mujer” constituye un tema recurrente, advertimos que el abordaje sobre cuestiones de género no se limita al feminismo ya que también aparece en sus crónicas para el suplemento “Soy”, al que referiremos a continuación. Además no debemos olvidar que se desempeñó como editora fundadora de *El teje*, primer periódico travesti latinoamericano.

Así como elige abordar lo sexual, María Moreno también refiere a lo político. Este constituye el tercer punto que buscamos visibilizar: el abordaje del peronismo como una referencia que aparece en distintos momentos de su obra. Si bien la escritora mantiene una distancia o, al menos, no demuestra una adscripción partidaria, rescata figuras simbólicamente importantes del peronismo. Nos referimos ni más ni menos que a Paco, el modisto de Evita, así como también a la propia Evita. Esta serie puede visibilizarse, por ejemplo, si consideramos *Evita Lynch y Paco Jaumandreu. 'Soy un pequeño semidiós'*, de nuestro *corpus*, y *Evita vive*, publicada a fines de la década del ochenta. En la crónica que estamos analizando, debemos advertir que Moreno retoma, en varias oportunidades, la relación del diseñador con el peronismo en tanto partido político porque se vuelve un punto productivo para el relato: ahí se visibiliza la oscilación, Paco dice haber sido amigo íntimo de Eva pero, al mismo tiempo, avisa que él no es

---

230 Esta producción fue antologada, en 2001, en el libro *a tontas y a locas*.

peronista: “Yo no soy peronista ni nada que se le parezca. Si en la perra vida voté” (1982: 52), reproduce Moreno en la crónica. Sin detenernos en el análisis pormenorizado de la cuestión, importa resaltar que la cronista encuentra en estas figuras la expresión, la manifestación y la emergencia de lo popular: “entregada a su misión, busca la identificación con y para los trabajadores” (2002: 275), dirá en *Evita vive*.

Quisiéramos señalar que resulta notablemente distinto el tratamiento que recibe el protagonista en *Paco Jamandreu, el primer modisto argentino* (2008), una segunda crónica que Moreno publica sobre él, en la que apuesta a una retórica explícita y militante con respecto a las cuestiones de género. La caracterización del comienzo, donde se lo define como un “GLTTB solitario” (2008: s/n), sigla que refiere al colectivo de gays, lesbianas, travestis, transexuales y bisexuales, da cuenta de ello. Resulta imprescindible advertir sobre la diferencia contextual entre una y otra crónica: a diferencia de la primera que aparece en el semanario de actualidad, la segunda se publica en un suplemento del diario *Página/12* que practica un periodismo de firmas, esto es, de nombres propios, en el que las secciones cuentan con el respaldo cultural que le otorgan la trayectoria de quienes escriben como el tratamiento que se le da a los temas. “Soy”, como ya explicitamos, es un suplemento dedicado a representar a las minorías sexuales y, en este sentido, recuperar a Paco en esta sección supone afirmar públicamente que el protagonista es un disidente sexual.<sup>231</sup> Destacamos, a su vez, que María Moreno recupera, para la tapa del suplemento, la producción de Renata Schussheim de aquella crónica olvidada de 1982. Al comienzo, refiere, aunque de manera bastante indirecta, a “un reportaje” que dice haberle hecho a principios de 1980: “Escribí un texto breve cuyo fin era acompañar una lujosa producción de Renata Schussheim para la revista *Siete días*” (2008 s/n), expresa para contar que, en aquel

---

231 A raíz del festejo de la primera década del suplemento, Luciana De Mello refiere al contexto de surgimiento del mismo: “En febrero de 2008 ocurrieron gestaciones múltiples: así como a finales de ese mes llegó a la Corte el amparo que reclamaba declarar inconstitucional la prohibición del casamiento entre personas del mismo sexo, la calentura de aquel verano reunía también a Liliana Viola con Marta Dillon y Alejandro Ros para engendrar un suplemento que supieron entender, desde el principio, en toda su complejidad de voces y cuerpos que –ya en la calle o aún en el ropero– estaban a la espera de un espacio colectivo, territorio (ins)urgente que vino para interpelar al periodismo hétero desde las entrañas al corazón. ‘Mientras la expectativa en ese momento era la de hacer un suplemento gay, la gran decisión, la lucha se centró en que el SOY fuera un suplemento de diversidad. Si bien la palabra queer ya existía, no circulaba con la popularidad que tuvo más tarde, pero sin embargo fue una herramienta que nos ayuda a hacernos entender. Por eso la primera búsqueda fue hacia la construcción de un periodismo con perspectiva y cuerpos lgbttiq, multiplicidad de colaboradores, temas, perspectivas y posturas: nunca jamás llamar a opinólogos ni de sexo ni de psicología ni de abogacía ni de medicina” Así recuerda Liliana Viola las discusiones alrededor de las que se fundaba SOY” (2018).

momento, Paco le había enviado uno de sus modelos de regalo. Esta información – podemos suponer– le serviría a la cronista para dejar testimonio de cierta cercanía con el protagonista; sin embargo, no apunta a ello. Escuchemos a Moreno:

Era un tapado de pelo de camello, enorme, con mangas japonesas que terminaban en flecos y bordeadas por una ronda de ninfas pintadas a manos por Pérez Celis. Las mangas japonesas, originariamente diseñadas para la liviandad de la seda, pesaban una tonelada. Las ninfas, de mitología griega, se hundían entre los pelos de camello, los flecos se enredaban en los dedos (2008 s/n).

El tapado diseñado por Paco carece, por lo que la cronista relata, de una serie de cuestiones: el material resulta inadecuado, el diseño no se corresponde con la tela elegida, el motivo no logra lucirse y, por si algo faltaba, la prenda resulta incómoda. La enumeración de problemas va *in crescendo* y le otorga al fragmento un tono humorístico. Así, le quita la solemnidad que, si bien puede resultar acorde para retratar a determinados artistas, no le hace justicia a la estética de Paco. Ello no significa que no estemos ante un gran artista sino que el creador del “gaucho look” se caracteriza por el exceso, la exageración, la desmesura. Su estilo apela a

un cosmopolitismo traducido en clave bizarra que mezclaba los lunares del cante jondo, las plumas de Foliès Bergère y el encaje de Bruselas. El trabajo y el lujo debían ser evidentes: las joyas tenían que parecer caras aunque fueran falsas y no picoterías como las de Evita de los primeros tiempos que él comparaba con las de una maestra ahorrativa (Moreno 2008 s/n).

“El primero de los modisto ardiente” (2008), como lo nombra la propia Moreno, se forja entre la connotación célebre del encaje de Bruselas (los más caros del mundo) y la vulgaridad de las plumas del cabaret parisino Foliès Bergère; entre lo elevado de las joyas verdaderas y la bajeza de las joyas falsas; entre la máscara lujosa y el objeto raso; ahí, en esa síntesis se forja este célebre plebeyo sobre el que la autora empieza a escribir en 1982. Las joyas “picoteadas” refieren a una anécdota, recuperada en esta segunda crónica, sobre Eva: ella debía recibir al gobierno español pero quería diferenciarse de las aristócratas señoras enjoyadas. Paco le compra un collar muy barato. Evita se pone nerviosa en la ceremonia, empieza a morder las joyas y se le tiñe la boca de verde porque el collar eran fideos pintados. Aquí, se vuelve patente esa imposibilidad para los términos medios, referida al comienzo, que el modisto asume desde el primer momento y que la cronista representa a través, principalmente, del recurso de la caricaturización.

### María Moreno en la *café society*

El tabaco es oscuro, de negro a mulato; el azúcar es clara, de mulata a blanca. El tabaco no cambia de color, nace moreno y muere con el color de su raza. El azúcar cambia de coloración, nace parda y se blanquea; es almibarada mulata que siendo prieta se abandona a la sabrosura popular y luego se encascarilla y refina para pasar por blanca, correr por todo el mundo, llegar a todas las bocas y ser pagada mejor, subiendo a las categorías dominantes de la escala social.

Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*

Al célebre contrapunteo antropológico entre el azúcar y el tabaco del cubano Fernando Ortiz con esa prosa poética que deleita a partir de identificar rasgos que coteja y contrasta; María Moreno propone un contrapunteo sociocultural entre el tenista Guillermo Vilas y la princesa Carolina de Mónaco. Este tratamiento literario permite sostener que no se trata de unas “páginas de sociales” dedicadas al romance del momento sino de una crónica contrapunteada que dialoga con dicho espacio periodístico. A diferencia de las crónicas analizadas en este capítulo, *Carolina y Vilas: El romance de la princesita de Mónaco y el zurdito de Mar del Plata*<sup>232</sup> presenta dos particularidades: María Moreno trabaja sola, sin fotógrafo, artista plástica o maquilladora.<sup>233</sup> Y además, el relato no posee el formato que hasta ahora hemos descrito ni está motivado por entrevista alguna.

Ella nació para evitar que Mónaco fuera una triste provincia alpina anexada a Francia. Él, para que nadie dijera que los Vilas de Mar del Plata no podían tener un heredero. Ella ama la revista Rolling Stone. Él los libros de Vinicius. Ella bebe sólo champagne Perignon. Él, agua mineral. Ella era una alumna “burrita”. Él, uno de los mejores de la clase. Ella salió con Borg. Él lo venció en el set. Ella ama los Mercury colorados. Él tiene uno. Ella lee poemas. Él los escribe. Él es fiel. Ella menos. Él tiene siempre en la mano una raqueta o una lapicera. Ella, un anillo de oro diseñado por Tiffany’s. ¿Comerán perdices o asado criollo? (Moreno1982: 63).

---

232 Moreno, María. “Carolina y Vilas: El romance de la princesita de Mónaco y el zurdito de Mar del Plata”, *Siete días*, 788 (1982).

233 Señalamos que, en este mismo número de la revista, Moreno publica, en papel ilustración y con la espectacular producción de Renata Schussheim, una crónica sobre Graciela Borges titulada “La Borges”. El relato sobre Carolina y Vilas, en cambio, fue publicado en las páginas finales, en un espacio más marginal y únicamente con fotografías de archivo, algunas a color y otras en blanco y negro. Debe ser uno de los casos excepcionales en que la cronista no trabajó en equipo.

Este contrapunteo sociocultural se construye sobre la base de la parodia del discurso sexista que enfatiza la distinción hombre/mujer. Las anáforas “ella” y “él” imponen un ritmo que con sus variaciones avanza a paso seguro exponiendo datos. La cronista contrasta información principalmente de la vida íntima de los protagonistas – esa consumida por los fans– que incluye lugar de nacimiento, intereses, gustos y preferencias: al noble principado de Mónaco, una vulgar ciudad balnearia del sur latinoamericano; a la princesa que nace célebre, el ídolo que llega a serlo por sus propios medios; a la prestigiosa y burbujeante bebida alcohólica con nombre propio, la natural e incolora bebida de los deportistas; a la utilidad de la raqueta, la inutilidad del anillo (de diseño, por supuesto). Claro que la nota la brinda el toque humorístico del comentario conclusivo (“¿Comerán perdices o asado criollo?”), que opone el clásico final de las historias infantiles con una versión inventada que recupera la tradicional comida regional que, bajo la forma de pregunta, siembra dudas sobre el desenlace de la historia de amor de la pareja. Estas apreciaciones estilísticas buscan visibilizar el tratamiento exquisito, la selección y compaginación de datos, que esconde este comienzo barroco. Porque el barroco puede haber estado ligado al contexto de la dictadura –como sostiene Moreno en la crónica dedicada a Paco Jamandreu– pero termina por convertirse en una marca de estilo. Su producción posterior presenta marcas de aquella prosa de inicios de los ochenta. Basta pensar en la crónica *Macriland* que Moreno publica a raíz de la apertura de las sesiones ordinarias del congreso de la nación que brindó el presidente Mauricio Macri en 2018. Citamos *in extenso* un fragmento que nos permite ilustrar el manejo de esa prosa barroca, irónica e incisiva, que venimos observando en las crónicas analizadas:

Macri inauguró las sesiones ordinarias del Congreso posando con la voz y explotando sus matices: un ligero aumento en la potencia para avalar nuevamente a las fuerzas de seguridad (“que se juegan por nosotros”), potencia que llegó casi a la amenaza al llegar al insinuante aforismo “no podemos acordarnos de la educación sólo en el momento de las paritarias”. Una monotonía coqueta para enumerar lo que él imagina como logros democráticos al alcance de todos: hoteles, restaurantes y peñas llenos como si describiera un país de sábado a la noche. Un engolamiento vanidoso para calcular en 700 los trámites que hoy se pueden hacer por Internet sin salir de casa (suponiendo que se tienen casa, computadora y servidor). Y un temblequeo de autosatisfacción para anunciar un parque nacional en Campo de Mayo: como buen perpetrador de barrabasadas simbólicas quiere hacer de un sector donde funcionaba un campo de concentración, un campo secas (él lo planea como uno de

los más grandes parques nacionales urbanos), con el mismo espíritu con que el presidente Sarmiento decidió instalar en las propiedades de Rosas, en Palermo, el jardín zoológico (2 de marzo de 2018 s/n).

La cronista asume el rol de comentarista, por momentos experta en semiótica, y por otros, en análisis del discurso, psicología y hasta podríamos extendernos a los recursos del coaching empresarial. Transita de lo culto a lo popular, de la referencia erudita al comentario llano y está atenta al sentido común y a la expresión epifánica. Moreno evidencia una escucha atenta y perspicaz –esa que observamos en muchas de las crónicas que toman la forma de la entrevista– demostrando capacidad de captar detalle por detalle lo que el protagonista elegido dice como de encontrar el comentario justo para acotar cada detalle. Detalle no significa nimiedad ni insignificancia. Referimos al detalle como núcleo de la estética barroca, el trabajo con el significante siempre antieconómico y derrochador, que Moreno maneja con notable destreza.

Los protagonistas de la crónica *Carolina y Vilas...*, un miembro de la familia real española y un famoso tenista perteneciente al *jet set*, nos recuerdan al cronista de la aristocracia europea José Luis de Vilallonga, quien en 1973, publica *Gold gotha*.<sup>234</sup> Allí, recupera, historiza y actualiza el concepto *Café Society*, creado para designar “con mucho desprecio y no poco susto” (1973: 12) a una elite de personalidades nobles y ricas que atacaron el *establishment* a través de la frivolidad.<sup>235</sup> En el siglo XX, fueron principalmente las diosas de la pantalla del cine de Hollywood las que provocaron su reconfiguración:

El bello edificio barroco y sofisticado de la *Café Society*, tan pacientemente construido a lo largo de los “años locos”, tembló sobre sus bases. Agrietada en profundidad, la fachada se rajó como la de un monobloque. Y, como todas las sociedades amenazadas, la *Café Society* buscó su salud en una prudente evolución que se pretendía democrática. Los dignos miembros del club más cerrado del mundo blanco entreabrieron tímidamente las puertas a los nuevos postulantes. América se coló allí. Fue una *estampida* homérica y polvorienta. Aportó su jazz negro, sus dólares verdes, su Bourbon, sus homosexuales morfinómanos, sus mujeres abrevadas de cócteles, sus diamantes apenas adelgazados,

---

234 La figura que inaugura esta compilación de representantes de la “elite de oro”, para decirlo con el título, es Francisco Franco, seguido por príncipes, duquesas, directores de cabaret y modelos de *Vogue*, entre otras, para concluir con Federico Fellini. Como sostiene el propio Vilallonga, en una nota preliminar, “no hay personalidad citada en este libro que no sea muy conocida, de lejos, por el gran público” (1973: 8).

235 “No bastaba, para convertirse en miembro de la *Café Society*, ser noble y rico, también era necesario tener el espíritu abierto a todas las nuevas corrientes, dar continuamente prueba de fantasía, de audacia, y, muy a menudo, de coraje” (Vilallonga 1973: 13).

sus herederas devoradoras de mendigos con título de nobleza, sus señores del petróleo, sus productos de cine, sus vedettes históricas. Y aportó sobre todo su ignorancia, su grosería, sus terribles valores morales y su desprecio hacia todo lo que es viejo, noble, civilizado. (Vilallonga 15, las cursivas son del original)

José Luis de Vilallonga advierte un cambio en la composición de la *Café Society* al referir al casamiento de los miembros de la elite europea con hermosas actrices estadounidenses sin herencia ni linaje más que el generado por el divismo propio de la pantalla grande. Ello resuena en la historia familiar de Carolina de Mónaco, hija del príncipe Rainiero III de Mónaco y la actriz Grace Kelly, y también en su propia vida amorosa ya que como nos recuerda la crónica: “Si una muchacha casadera tiene la suerte o la desgracia de haber nacido en un pequeño principado llamado Mónaco, cuenta con dos alternativas amorosas: los tenistas o los play boys” (Moreno 1982: 64). Ella repite a la generación de sus padres pero invierte la ecuación ya que, ahora, es la mujer quien pertenece a la familia real y el pretendiente el famoso que ha obtenido renombre internacional. Así, el contrapunteo presentado por Moreno se vuelve ideológico y se expresa en los términos en que venimos abordando a los protagonistas: a la aristocracia monárquica opone un plebeyo que se vuelve célebre a través del tenis. En este sentido, Moreno se ocupa, como Vilallonga, de retratar los nuevos comportamientos de la aristocracia española aunque, mientras aquel –en un gesto que recuerda al de Juan José de Soiza Reilly– se autorrepresenta como amigo íntimo de los personajes que entrevista (recordemos que José Luis de Vilallonga y Cabeza de Vaca fue un aristócrata, marqués de Castellbell), la escritora argentina haciendo honor a sus célebres plebeyos toma partido por ese ídolo argentino que es Guillermo Vilas.

María Moreno, en más de una oportunidad, se nombra “cronista frívola”<sup>236</sup> para referir justamente al que se dedica al “café society”, ese que narra estilos de vida, y que considerando la historización realizada por Vilallonga, se ocupa de la imbricación de la clase alta y la farándula. La autora sostiene que, en sus comienzos, cuando trabajó en *Status* y *Vogue* (y nosotros agregamos en *Siete días*) se convirtió en una “experta en nobleza europea” (Link 2001 s/n). La autorrepresentación como cronista frívola, además de figurar en las entrevistas referidas, aparece otra vez en uno de sus últimos libros que ha sido leído como una novela autobiográfica (*Black out* 2016) cuando recuerda algunas

---

236 María Moreno se ha definido así en diversas entrevistas. Referimos a Link 2001, Schejtman 2013, Belloti 2016.

anécdotas con Miguel Briante colega suyo en la revista *Vogue*.<sup>237</sup> Tanto en sus obras literarias como en las entrevistas, el comentario se repite sin demasiado desarrollo aunque lo mencionamos para visibilizar la insistencia de la escritora en dicha representación. Advertimos que esa fórmula repetida sin agregados –esa etiqueta, podríamos precisar– opera, de algún modo, clausurando y sellando el sentido de esa enorme y diversificada producción a la que busca aproximarse este capítulo.

José Luis de Vilallonga permite caracterizar la situación en la que se encuentra Carolina de Mónica, una de las protagonistas del relato, pero además resuena en el conocimiento de la nobleza que posee la cronista. Aunque en relación con este último aspecto, retomamos especialmente la figura de Miguel Brascó, que puede concebirse como el Vilallonga argentino, y que dirigía en aquel momento varias de las revistas masivas en las que María Moreno colaboraba. En la entrevista que le realizamos a la autora (ver Anexo pág. 100), ella rescata las revistas de Miguel Brascó porque sostiene que permitían a los periodistas trabajar con el estilo:

Era un espacio donde los escritores podían laburar sin hacer exactamente periodismo. Todos pasamos por ahí porque Brascó valoraba el estilo si bien no le gustaba el barroco. Su modelo era el del escritor inglés. Yo tuve problemas por ser demasiado barroca aunque no lo sufrí tanto en *Siete días* porque, al estar censurados los contenidos, facilitaba que se transformara en un laboratorio de escritura. Es una cosa bastante extraña, un efecto colateral de la dictadura. Fermín Chávez, historiador peronista, hacía Aniversarios en *Radiolandia*, Jorge Di Paola Levín y Miguel Briante hacían periodismo pero no precisamente cultural. El Dipi (Jorge Di Paola) trabajaba conmigo en *Siete días* y hacía, por ejemplo, las historias de Jean Din. Ese era el Dipi periodista, conocido por su trabajo en *El porteño* y desconocido por sus notas de *Siete días*, donde trabajamos juntos mucho tiempo. Nosotros hacíamos algo contestario en ese momento: un periodismo sin el lenguaje de la comunicación. Ejercimos una política del lenguaje, creamos un lenguaje del exceso en una revista de actualidad. Nada de lo que se decía era necesario: se

---

237 Moreno cuenta una anécdota que compartió con Miguel Briante después de asistir a la inauguración de una revista de la que no da referencias: “Pero ahí estábamos nosotros: podríamos imitar el estilo bien con sólo escuchar a los pocos aristócratas venidos a menos que pululaban por las redacciones con sus relatos ya de segunda mano (...). Y los escribíamos, a veces como ‘negros’, otros imitando a los originales con detalles de nuestra cosecha y firmándolos. Sabíamos que Charlie de Beistegui compraba cuadros falsificados que le costaban más que los originales (...). En las fiestas no sabíamos reconocer la ropa de marca, ni si las joyas eran verdaderas o falsas, pero Briante siempre levantaba alguna heredera si ella se dejaba seducir por sus ademanes de gaucho malo. ‘Chupame la pija’ decía en medio de una conversación sobre Paría o sobre el campo –él tenía uno chiquito, a Paría la conocía como gígolo encubierto por la traza del escritor pobre–. La heredera, si era astuta, contestaba una grosería mayor o emitía un vulgar ‘Sos un guarango’. Si me atrevía, si no estaba demasiado apabullada por ese lujo al que me asomaba como improvisada cronista frívola, le soplabla ‘Tenés que contestar: ‘No, porque no estoy segura de tu amor’” (2016: 177-178).



trataba de algo totalmente barroco y eso es tabú en periodismo (Moreno s/n).

Miguel Brascó, que encarna el *bon vivant* nacional, se había constituido en aquel entonces como periodista gourmet, especialmente dedicado al vino. Este escritor fue quien habilitó –así lo registra Moreno– espacios para la escritura literaria en revistas de difusión masiva, que le permitieron a Moreno publicar crónicas como las que venimos analizando. La reflexión sobre ese espacio abierto al lenguaje literario es el que nos permite situar su comienzo como escritora periodista o, dicho de otro modo, permite iluminar la emergencia del estilo María Moreno en el periodismo de los setenta. Nos interesa destacar de las crónicas dispersas de Miguel Brascó (si bien ha publicado libros, prácticamente no ha compilado este material aunque una pequeña muestra encontramos en el libro *Pasarla bien: restaurantes*) que su escritura evidencia un tratamiento estético singular: una sintaxis exquisita, metafórica y adjetivada, que cuida tanto el sustantivo y el adjetivo como el verbo; refinamiento y elegancia de las palabras que se combinan con una cuota justa de expresiones coloquiales.<sup>238</sup> Resulta esperable que un escritor de esa talla valore el trabajo con el lenguaje.

Recapitemos, María Moreno: se distancia de José Luis de Vilallonga en el reconocimiento constante que éste realiza de la nobleza aunque comparte el trato familiarizado hacia el protagonista; a la vez, su escritura se encuentra influenciada por la representación de lo aristocrático (objetivamos porque Miguel Brascó se ocupa del vino, de las especias, de los platos pero no de personas), realizada por el que dimos en llamar el Vilallonga argentino con ese tono característico producto del trabajo poético con la palabra aunque intervenido por algún coloquialismo. Moreno se permite (y en este sentido resuena el tono Brascó) un tratamiento burlón, desacralizador y antiolemne de la princesa de Mónaco. Repasemos el modo en que María Moreno refiere a Carolina, la princesa o “princesita” de Mónaco, como la califica con ánimos provocadores ya que,

238 Citamos, a modo de ejemplo, un fragmento de la crónica titulada *Decantar el vino*: “Un New World Wine se airea en el *decanter* para disiparle posibles hálitos sulfurosos de la fermentación reciente. Se trasvasa y ya está, sirviéndose enseguida para que no amengüe la concentración de sus aromas. Pero no esperéis que ese fugaz ajeteo de los aires le incremente ni mucho menos recupere la intensidad del paladar. Tintos con sabor a ‘asfalto derretido’ no pueden recuperar un paladar que es intrínsecamente bituminoso y astringente (...).

Tras decantar los vinos importantes (más los fachosos y los caros) una liturgia *sommelier* de restaurante bien-en-la-cosa es dejar a la vista, junto al *decanter*, la botella originaria. Por razones obvias: de caretología o ciencia farandúlica conjetural del hacer pinta así nomás como quien ni lo intentase. Porque los *decanter* son todos iguales, en tanto que el restaurante Nectaire una botella con fachosa etiqueta de Chateau Latour 1985, poniéndose estaba la gansa con 2400 pesos taca taca, acredita presencia ornamental en las escenografías del banquete”.(Brascó 2006: 21)

por el tratamiento que precisaremos a continuación, descartamos cualquier carga afectiva que el diminutivo pueda contener. Es una “muchacha” que

... como cualquier empleada de boutique padece de insomnio por los arquetipos masculinos vestidos con equipos aerobistas, de musculación flexible como arcos y piel color yodo. Como cualquier empleada de boutique –esta no es una categoría peyorativa sino un ejemplar sociológico en boga– jamás exageraría sus preferencias hasta la elección de un legítimo “bestia peluda”: un jugador de fútbol con piernas desarrolladas como pilotes o un rompecoches de ánimo belicoso; gustos propios de una aristocracia cuya melancolía suele requerir partenaires de sangre llena de corrientes cálidas. (Moreno 1982: 64)

Varias cuestiones para señalar de esta caracterización: no hay concesiones, esto es, no hay trato diferencial para los miembros de la familia real. Sólo le concede el primer lugar ya que antes de dedicarse a Vilas, se detiene en ella. En el relato, pasamos, según los apartados, de la “cuna de oro” a la “cuna de mimbre”, de Los Grimaldi a Los Vilas. Tampoco antepone al nombre del personaje el título nobiliario correspondiente que distingue jerárquicamente a los miembros de la nobleza (forma nominativa que resulta recurrente en las crónicas de Vilallonga). En realidad, observamos, más que la ausencia de reverencias que pueden esperarse hacia una princesa, la pretensión de señalar aquello que la iguala a cualquier otra mujer. Carolina pierde el sueño por play boys (Chiquinho Scarpa, Phillippe Junot), tenistas (Bjorn Borg, Guillermo Vilas) y cantantes pop (Julián Cier, Philippe Lavin). Pero concentrémonos en el pretendiente del momento, el tenista argentino que presenta un plus porque escribe y, en este sentido, al Vilas-tenista debemos sumarle el “Vilas-poeta” (64). Claro que la incursión del deportista en la poesía, desaprobada desde el campo literario (la publicación, en 1980, del libro *Vagabondages* despertó importantes críticas), le permite a la cronista introducir un nuevo comentario sobre la princesa: “como la mayoría de las personas que no tienen una especial relación con la cultura más allá de los textos escolares, Carolina idolatra la literatura” (64). Esta observación despiadada ilustra claramente el tono irónico que predomina en la representación de la princesa.

Guillermo Vilas constituye el contrapunto de Carolina: una persona disciplinada, estudiosa y trabajadora. “Como muchos de nuestros ídolos, debe su fama menos a un indiscutible genio que al trabajo insistente, a un testarudo lubricamiento de dones adquiridos” (64). La cronista explicita que el camino hacia el éxito no es producto de la administración de dones naturales sino del esfuerzo personal. El adjetivo posesivo

(“nuestros”) con valor afectivo y enfático ubica al tenista como representante argentino (ídolo de la cronista y sus lectores) frente a la representante de la nobleza europea. En este pasaje, el contrapunto vuelve a cobrar fuerza y se manifiesta al establecer la oposición nosotros/ellos, latinoamericanos/europeos y democracia/monarquía, entre otras. Para enfatizar las diferencias, la cronista refiere al “trabajo” que Vilas debe realizar para alcanzar reconocimiento internacional. Recordemos que, para ese momento, Guillermo Vilas se encontraba entre los mejores tenistas del mundo. A diferencia del tratamiento principalmente socarrón que como lectores percibimos hacia la princesa, la cronista reconoce los méritos de Vilas y lo califica como un ídolo; sin embargo, también él cae sobre la lupa de Moreno: “como muchos de nuestros ídolos, sostiene una leyenda que no vacila entre considerarlo asexual a fuerza de compromisos laborales y adjudicarle una virilidad reservada, autosuficiente y reacia a ponerse a prueba” (64). Sostenemos que cae bajo la lupa de Moreno porque el reconocimiento del éxito no lo resguarda de las críticas. No podemos olvidar que la cronista debe ocuparse de la vida amorosa y él no presenta mucho hilo para cortar. Entonces, apunta al aspecto noticioso al despertar sospechas sobre su virilidad.

Por tratarse de una crónica sobre un romance resulta interesante que la cronista que, desde un primer momento, abre la pregunta sobre cuál será el final de esta pareja, elija consultar “el libro de vaticinios de Finita Ayerza” (65), quien escribía, bajo el seudónimo de Yeshira, sus consultas al tarot en diarios de la época, y no apele a las herramientas clásicas del periodismo que, en estos casos, buscaría conocer qué fue lo último que hicieron juntos o a dónde se los vio por última vez para poder deducir cuál es la situación amorosa. Sabemos –desde la publicación de *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989) de Julio Ramos– que los cronistas escriben interpelados por el lenguaje del periodismo; por ello, llamamos la atención sobre esta singular apropiación del horóscopo. Para Leo, el signo de Guillermo Vilas, la cronista dice que Ayerza vaticina: “*Usted no sabe si entrega o le están entregando. Es que se encuentra embarazado. La metáfora ha llegado demasiado lejos ¿Todo esto para qué? Para irse con la corona y el cetro a fundar su propio reino*” (65, las cursivas son del original). Esta voz que se incorpora al relato se vincula con distintos fragmentos: remite a la costumbre de la realeza de arreglar los matrimonios, a las insinuaciones sobre la sexualidad del deportista, a la delgada línea que separa la obligación del deseo personal,

a sus vínculos con el principado de Mónaco, etc. Y se conecta especialmente con un pasaje posterior donde se insiste en visibilizar las preferencias profesionales a las amorosas: “un muchacho argentino que prefiere la pluma y la raqueta a la mano de una mujer, una aristócrata vulcanizada por la sangre itálica” (67). El horóscopo refuerza o le sirve para reforzar la perspectiva que la cronista sostiene, que en resumidas cuentas, puede sintetizarse de la siguiente manera: la princesa muere por Vilas pero éste no parece responder de la misma manera por priorizar su carrera deportiva.

Carolina aparece representada como una mujer experimentada en el amor. Ella “tuvo un larga ristra de novios que, uno por uno, Grace hubiera querido colgar de los tirantes de la cocina palaciega como si fueran ajos” (Moreno 66). Pero además, recordemos que, en 1980, a dos años de haberse casado con Philippe Junot, Carolina se había divorciado. En cambio, Guillermo Vilas, dedicado casi exclusivamente al deporte, aparece –al menos a los ojos de la cronista– como un hombre con una escasa experiencia amorosa:

tuvo un sólo vínculo que incluyó la palabra casamiento: Gabriela Blondeau. Los antecedentes fueron una azafata llamada Adriana, Mirta Massa y Elión, una chica brasileña que conoció a dos pasos del set y dejó en las islas de Hawaii. Este último lugar parece ser mítico en la vida de Vilas y con casi todos sus amores fue a parar a sus playas, incluyendo a Carolina. Sueño pueril: palmeras, un *coy*, un mar de tarjeta postal y una joven de cuerpo esbelto como un patito. La pasión parece fuera de lugar. Los documentos gráficos jamás captan un gesto enfático, los mirones no han presenciado ninguna escena a lo Virginia Woolf... ” (67).

Los pocos nombres femeninos en su vida, la corta lista amorosa, el único lugar romántico, la postal típica como arma de conquista (la playa, la palmera y la hamaca) y la ausencia de imágenes fogosas presentan un paisaje desalentador para Carolina. Esta apatía sexual de Vilas, por el contraste que provoca, realza aún más la pasión de una princesa que conquista play boys, que se ha casado y se ha divorciado, que ama “los langostinos, el champagne Perignon, el esquí, los westerns y los viajes clandestinos” (67). Vilas es un hombre prudente, reservado y moderado; en cambio, Carolina es una mujer pasional y desprejuiciada con gustos aristocráticos.

Nadie imagina a una princesa saltando detrás de él, de un hotel a otro, marcando un número telefónico para exigir una botella de gaseosa, o empinada sobre una pileta de baño, lavando una camisa a la madrugada. Tampoco nadie imagina a Vilas entrando a *Le Palace* disfrazado de condotiero y bebiendo Baron B en compañía de los hijos borrachines de algún financista. Pero la imaginación popular ya está editando postales

pintadas de Carolina y Guillermo apoyados contra los lobos marinos de la Rambla de Mar del Plata o correteando entre los teatros de la avenida San Martín, para obtener una primera fila en la revista de Jorge Porcel. Cuando la realidad apalea, cualquier reivindicación resulta bienvenida. ¡Ojalá que la princesa no esté triste! ¡Que si los suspiros escapan de su boca de fresa sea por amor y no por hastío! (67).

Con notable sentido del humor, la cronista caricaturiza la situación para dejar en claro que están lejos de ser “tal para cual” o, en todo caso, que se trata de un amor imposible.<sup>239</sup> Efectivamente resulta difícil imaginar a una princesa servicial y a un disciplinado deportista gozando diariamente de los placeres de la vida. A pesar de este descreimiento, nunca falta alguien –advierte la narradora– que aproveche la situación para vender unas artesanías y ganar algo de dinero. A esta altura del relato, sabemos que a la cronista le resulta imposible imaginar el típico final de los cuentos infantiles donde la princesa se casa con el príncipe, “viven felices y comen perdices” –aludimos a dicha fórmula para retomar el comienzo de este texto–. Las exigencias de la vida de un deportista no parecen compatibles con la ceremonial rutina de un príncipe. Tal vez por ello María Moreno compara a Carolina como la princesa dariana:

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?  
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,  
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.  
La princesa está pálida en su silla de oro,  
está mudo el teclado de su clave sonoro,  
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.  
(...)  
Ya no quiere el palacio, ni la rueca de plata,  
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,  
ni los cisnes unánimes en el lago de azur. (Darío: 188)

Estas estrofas de *Sonatina* recuerdan la representación que Rubén Darío brinda de la princesa, melancólica, triste y solitaria; que suspira de hastío, advertirá lucidamente María Moreno. Estos versos pueden relacionarse con la adolescencia de Carolina cuando se manifiesta contra la vida palaciega: “Ya he llegado a un punto, (declaraba

---

239 En la entrega siguiente, se publica una carta de lectores, dedicada a esta crónica, que agradece la capacidad de informar con humor: “Señor director: Le escribo para agradecerle la nota publicada en el último número sobre Carolina y Guillermo Vilas. Realmente es la manera más agradable de informar con humor. Muy buena la comparación de las ‘vidas paralelas’ de esta pareja que ha conmovido al mundo con su romance. Ustedes siempre dando la ‘nota’ han encontrado la mejor manera de tocar un tema que, aunque frívolo, nos interesa a muchos. Lo enfocaron con mucha originalidad”. (nº 789: 57) Advertimos que el sentido del humor que en sus crónicas para *Siete días* resulta una marca estilística, que singulariza la escritura de María Moreno, no aparecerá en sus crónicas inmediatamente posteriores. Referimos a sus colaboraciones para el diario *Tiempo Argentino*, donde publica su columna “A tontas y a locas”, luego antologado en forma de libro en 2001 y recientemente reeditado.

entonces) en que casi podría decirse que odio a mi familia. Me han tenido prácticamente encerrada en un colegio: me prohíben ver a mis verdaderos amigos y hasta viven imponiéndome pretendientes que detesto” (Moreno 1982: 67). Esta intertextualidad final con el modernismo pone en juego una de las palabras claves de la crónica: princesa. María Moreno ha dictaminado el final infeliz y, por ello, apela a representar la tensión entre el hastío por el que suspira la princesa finisecular (y por el que parece haber suspirado la princesa de Mónaco) y el suspiro amoroso, el suspiro por Guillermo Vilas, por ese candidato imposible de convertirse en príncipe. Ambas opciones permanecen latentes en la protagonista y visibilizan que esta cronista, ocupada en la historia de amor, no pierde la ocasión para deslizar comentarios sobre la nobleza.

### **Las marcas indelebles de su “teclado plebeyo”**

Definitivamente me gustaba “lo otro”. Sólo en dos ocasiones advertí la dimensión política. En una, mientras yo iba de paseo con mi madre, la vecina enana que vendía pan a domicilio interrumpió mi mirada inquisidora con una fuerte patada en la rodilla. Debe haber sido mi primer encuentro con un miembro de minorías. En otra, cuando dibujé una imagen de Eva Perón en mi cuaderno de clases (la nariz era un palito, los ojos un par de puntos, los cabellos trenzados, una batahola de garabatos), una maestra “partidaria” la sustituyó por una fotografía. Jamás la censura me encontró tan altiva. “A la señora le hubiera gustado”, me quejé.

María Moreno, *Black out*

El tratamiento célebre de lo plebeyo, que como hemos observado presenta distintas formas de manifestarse, constituye una de las marcas más visibles en la obra contemporánea de María Moreno. Con la expresión “tratamiento célebre de lo plebeyo”, consideramos, por ejemplo, la convivencia o yuxtaposición, a nivel del lenguaje, de guiños cultos con guiños vulgares. Ese estilo tan peculiar de la escritora capaz de pasar de la mención más erudita a la más plebeya sin solución de continuidad aparece, por ejemplo, en la prosa de uno de sus últimos libros *Black out* (2016), ganador del Premio de la Crítica de la Feria del Libro de Buenos Aires en 2017.<sup>240</sup> El relato del entierro de su padre, que citamos a continuación, presenta un singular palimpsesto de referencias y discursos a los que la narradora apela para retratar aquel momento:

---

240 *Black out* fue premiado como “mejor libro argentino de creación literaria, edición 2016” en la 43<sup>o</sup> Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, realizada del 27 de abril al 15 de mayo de 2017 en la ciudad de Buenos Aires. El jurado estuvo integrado, entre otros, por Diana Bellessi, Natalia Blanc, Jorge Dubatti, Pablo Gianera, Héctor Pavón, Susana Reinoso, Flavia Pitella, Osvaldo Quiroga y Canela, además del crítico Jorge Lafforgue y lo presidió Luis Gregorich.

M tiene la virtud de no perder la sangre fría en ninguna circunstancia. Cuando todo terminó, vino al bar, se pidió un café y comenzó a quejarse. Creo que no calibraba el lado cómico de su relato. Para colocar el féretro de mi padre hubo que reducir el cadáver precedente. Trozarlo hasta que los huesos ocuparan menos espacio, cambiar a una urna las cenizas de las partes incineradas. Deduje que eran los restos de mi abuela materna. Se me ocurrió que el tabú del incesto primaba bajo tierra: féretros y urnas separaban lo que sería polvo, y aun polvo común. M me contaba que no fue suficiente con mi abuela. También hubo que reducir a su hijo menor, muerto en un accidente de ómnibus. Mi padre no había sido un familiar simpático; mi abuela prefería a su hermano y allí estaba el odioso Cristobita imponiendo su corpacho y su féretro colorado: siempre había sido extravagante. Le canté a M un trozo de “Boda negra”. Se escandalizó. En cambio le parecía natural darme esos detalles escatológicos. Hábil administradora, mascullaba contra la rapidez de las acciones de los enterradores, más destinadas –según su impresión– a no atrasar los próximos entierros que a la cortesía hacia los deudos, obligados a optar por la integridad del muerto reciente y la de los anteriores, quizás ya moderadamente olvidados. Pensé en las pilas de Auschwitz, en el terrorismo visual de lo numeroso en la Historia, y en su opuesto, la pequeña pila de huesos fruto del destino biológico de uno solo, que ha gozado de una inscripción en su tumba, un par de placas con frases sentidas, a veces ambiciosas (esas *latinadas* ofrecidas a quien nunca las leerá), mientras bajo tierra los plazos municipales van favoreciendo una orgía sin carne que la madera podrida liberará en una composición caótica hasta que una deuda prolongada la destine a la fosa común. (2016: 16, las cursivas son del original)

Moreno le pide a M, una amiga suya, que la suplante en el entierro de su padre. Por lo tanto, es a través de M que accedemos a la escena con la que comienza el relato: el hecho de tener que reducir huesos de sus parientes muertos por falta de espacio para el cajón nuevo. Moreno imagina una situación incestuosa –Freud y Psicoanálisis, mediante– que “primaba bajo tierra” ya que su abuela, desde aquel momento, convertida en cenizas, llegaría a unirse, en algún futuro remoto con su padre: “féretros y urnas separaban lo que sería polvo, y aun polvo común”. La situación de incinerar los huesos de familiares muertos por falta de espacio físico podría resultar dolorosa, sin embargo, la escritora escapa del tratamiento trágico al jugar con la interpretación que le permite el discurso psicoanalítico. El comentario introduce así el tono humorístico que tendrá el fragmento y, de esta manera, descarta el patetismo que el fallecimiento del padre podría habilitar. Esta ocurrencia culta, que la narradora es capaz de imaginar por sus

conocimientos y seguramente por su experiencia de psicoanálisis termina allí.<sup>241</sup> Después, la narración cambia el registro notablemente y encontramos una explicación familiar de que su abuela prefería a su tío y no a su padre y, por ello, cuando M le cuenta que debieron reducir a su abuela y a su tío, la narradora expresa: ahí “estaba el odioso Cristobita imponiendo su corpacho y su fêretro colorado”. A su vez, se incrusta un tercer registro ya que el relato de estos sucesos despierta el recuerdo de la canción “Boda negra”, interpretada entre otros por la cantautora mexicana Ana Gabriel. El tema rescata una leyenda popular: una historia contada por un “viejo enterrador”, donde un amante desentierra el cadáver de su novia, se lo lleva a su casa, lo ata con cinta, lo arregla, realiza una ceremonia matrimonial y vuelven juntos a la tumba de ella para no volver a separarse. Esta canción popular justamente remite a una situación similar (aunque fantásica) de lo que la amiga le cuenta que ocurrió.

Resulta interesante observar que esa variedad de registros, voces y perspectivas aparecen condensados en un fragmento del párrafo y el lector pasa de uno a otro sin dificultad alguna. La maestría radica en la naturalidad con que fueron incorporados. Claro que las referencias continúan ya que hasta ahí hemos referido a la primera parte del párrafo. De la mención del tema musical (referencia que por la sola mención del título, podrá ser recuperada por quien la recuerde) vuelve a los enterradores de su padre y al hecho de que los familiares hayan tenido que optar por conservar íntegro sólo a uno de los cadáveres. Ello dispara una nueva asociación de la narradora: los muertos en Auschwitz, que simbolizan “el terrorismo visual de lo numeroso en la Historia”, y, en el caso opuesto, las cenizas de su familiar que pudo gozar de la identificación en su tumba. Pero, más que detenernos allí, recuperamos el final del párrafo en el que si bien ya no encontramos más referencias externas, aparece una imagen fuerte: la “orgía sin carne” de las cenizas humanas que terminan uniéndose en una gran comunión. La palabra orgía remite a los excesos humanos y, especialmente, al ámbito sexual; por ello, cuando expresa que se trata de una orgía sin carne la expresión se torna oximorónica. Esta imagen final nos invita a considerar la muerte como un festín de libertad absoluta, como

---

241 Resulta interesante traer a colación la reflexión que la propia escritora realiza, en *Oración* su último libro donde recupera los setenta, del uso que realizó del psicoanálisis: “el psicoanálisis lo impregnó todo: lo abordé con una vehemencia de afiliada, menos como una estudiosa que como una *gruñe*, solía mascar los pormenores insatisfactorios que la teoría del inconsciente asestaba a la transparencia del concepto de ‘compromiso’. Era evidente que me atraía más la teoría del Complejo de Edipo en las niñas que la de la plusvalía pero, mientras escuchaba los atractivos silogismos de unos lacanismos *en situación*, me preguntaba en silencio ¿y la historia?”. (2018: 146)



un momento en que es posible desentenderse de las imposiciones sociales y culturales, podríamos decir retomando un pensamiento de dimensión psicoanalítica.

Esta cita visibiliza el enorme abanico de referencias históricas, literarias y psicológicas, entre otras, que María Moreno utiliza al escribir. El periodista y escritor argentino Juan Ignacio Boido, quien habló como director de la editorial Random House Mondadori en el acto de entrega del premio a *Black out*, destacó que el estilo de la escritora se observa en esas frases que “son a la vez, información, reflexión, cuestionamiento, saber, gracias y hasta broma”.<sup>242</sup> Justamente con el ejemplo referido hemos tratado de iluminar esa prosa exquisita por la innumerable cantidad de operaciones en la que, esto es importante, triunfa lo popular, lo que permite construir una comunidad. Referimos a que, a nivel semántico, identificamos tres movimientos que simbolizan el pasaje de lo individual a lo colectivo: uno, es la idea de que las urnas terminarán finalmente en fosas comunes; otro, es que la descomposición del féretro permitirá una orgía colectiva; y, por último, que las cenizas de cada fallecido se volverán “polvo común”.

La predilección por el objeto de representación plebeyo, si concebimos este término como expresión de lo contaminado e impuro, aparece de modo destacado también en *Banco a la sombra* (2007). La crónica “Ten compasión [plaza Miserere]” ilustra de manera paradigmática que se trata de una elección asumida a conciencia. Hay una escena que visibiliza particularmente qué cuestiones pone en juego en la popularmente llamada Plaza Once que ella elige para inaugurar el libro:

La Plaza Miserere no formaba parte del proyecto que mi madre tenía para hacer de mí alguien saludable, y en el que el aire puro, junto con la vacunación obligatoria y la prevención de las enfermedades infecciosas, era uno de los pilares. Toda la plaza representaba para ella un foco si no de bacterias, de las fuerzas sociales que el peronismo había alentado bajo la forma de vistosa propaganda de la felicidad. El Once no sólo era el lugar de los mitines, también era el del tránsito de los habitantes de las afueras, que emergían o desaparecían en la entrada de la estación con la fuerza suficiente como para hacer ilusorio el cartelito de *prohibido pisar el césped*. De hecho, esas pisadas, que para mi madre tenían resonancias de malón, habían dejado una informe superficie terrosa donde el verde sólo asomaba en matojos semiplastados y la única flor sobreviviente era la del diente de león. (16, las cursivas son del original)

---

242 El registro audiovisual del acto de la premiación se encuentra en: <https://www.youtube.com/watch?v=XmWUgRjEwJ8>

Plaza Miserere es la plaza del barrio de su infancia. Es de todas las plazas reunidas en el volumen (plaza Borda en México, Plaza Navona en Italia, plaza Catalunya en Barcelona y plaza Dorrego en Buenos Aires, entre otras) la que mejor conoce. Es aquel lugar al que su niñera la llevaba a escondidas.<sup>243</sup> Pero, lo más importante, según el relato que realiza la propia autora, es que se trata de la plaza que ha elegido personalmente y, como evidencia el comienzo de la cita, desatendiendo el mandato familiar ya que, para su madre, no constituía una opción deseable. La madre, que en varios de sus libros, aparece representada como una mujer estructurada, cuidadosa y obsesionada por la salud y la limpieza, no podía pensar sino en la plaza Miserere como ese espacio insalubre donde se juntaban y mezclaban las clases trabajadoras. Este personaje materno no puede más que asociar la plaza Miserere, ese espacio de tránsito de las clases trabajadoras, a lo insalubre. La narradora insiste en esa mirada despectiva cuando dice que las pisadas tenían, para ella, la referencia al malón. En oposición a esa percepción y, tal vez motivada por su memoria infantil en la que simbolizaba un lugar prohibido, se decide asumirla como objeto de representación y además inaugurar el libro con su plaza preferida.

Podríamos leer, en ese gesto, el triunfo de “lo otro” como la realización de una búsqueda de la escritora. Contra las ideas positivistas (como advierte Moreno y nosotros agregaríamos higienistas) de su madre, la cronista se focaliza en esos “contactos populares” (2016: 41). La reflexión que recuperamos como epígrafe presenta justamente la posición que la autora tiene respecto de ello: “definitivamente, me gustaba lo ‘otro’”, (2016: 42) afirma Moreno después de incorporar en *Black out* el relato sobre Plaza Miserere que hemos analizado. “Lo otro” es un concepto que se define constantemente. Sin la intención de agotarlo, sumamos algunas otras manifestaciones a estas “mitologías barriobajeras” (2007: 17), como la autora denomina a estas crónicas sobre plazas al enfatizar ese movimiento, que buscamos visibilizar en esta tesis, del saber culto usado para leer lo plebeyo: socialmente, lo otro deviene la subjetividad alcohólica que ella encarna en *Black out* (2017); sexualmente, lo otro es el feminismo representado en *A tontas y a locas* (2001) y también el colectivo LGTBI en tanto disidentes sexuales que aparecen en sus crónicas para el suplemento “Soy” (2008 en adelante). Por tratarse de

---

243 Referimos al momento en que recuerda: “la muchacha santiagueña que me cuidaba solía llevarme allí, en una casi clandestinidad, para que la acompañara de chaperona en citas sobre las cuales yo debía guardar silencio” (Moreno 2007: 17).

un concepto oposicional, lo otro siempre connota el lado marginado, débil o minoritario de las asociaciones dicotómicas.

Cerramos este apartado, con un último ejemplo de esa marca plebeya, que hemos identificado en las crónicas del *corpus*, que resulta constitutiva de su escritura contemporánea. La crítica y escritora Tamara Kamenszain, en su reciente obra *El libro de Tamar* (2018) rescata el aspecto plebeyo de María Moreno a partir de una cita de la propia escritora, quien refiere a su “teclado plebeyo”.<sup>244</sup> Nos interesa destacar la primacía de lo plebeyo sobre lo culto, que no supone la ausencia de este último sino, al contrario, la coexistencia de ambos enfoques sin que falte el énfasis en lo vulgar. Citamos, a continuación, un fragmento del texto que Moreno leyó cuando recibió el premio por *Black out*, a mediados de 2017, donde se autorretrata de la siguiente manera:

Hay siempre en mi vida, aún en los momentos en que debería mostrarme no digo solemne pero sí con cierta prestancia, aunque más no sea con una especie de honorabilidad momentánea como durante la entrega de este premio, cierto *factor payasesco*, de clown, que es la especie de payaso que recibe la bofetada o el baldazo. La disposición al papelón suele quitarme los humos. Informada sobre la bienvenida presencia de un cheque de 20.000 pesos, ayer, tuvo que llamarme por teléfono mi amigo Horacio García para recordarme que yo no soy quien digo ser, que no me llamo María Moreno y me apresuré a escribirle a Oche [Califa]. Por un momento, me imaginé la escena del papelón de recibir un cheque a nombre de María Moreno delante de todos ustedes y yo observando con angustia el papel con el nombre de otra y debiendo lo que debo de tarjeta de crédito. Un cheque que podría cobrar en mi lugar cualquiera de las María Moreno que conozco: una pintora realista, una bailarina de flamenco, una ministra de salud pública, una periodista, una panadera y hasta una asustadora de linterna mágica. Nunca faltan encontrones cuando un pobre se divierte, dice Martín Fierro. Y a veces pienso que esa frase debería ser mi epitafio (2017).<sup>245</sup>

María Moreno cuenta con una notable capacidad para imaginar, léase inventar, hechos o situaciones. Se ironiza, se satiriza, se lo permite porque le fascina el juego y porque sabe que puede ostentar esa habilidad de leer entrelíneas, leer sentidos múltiples, sin aplastarlos en un sentido único. En realidad, como hemos advertido en los análisis anteriores, esa imaginación sin límites hacia ella es la misma que adquiere

---

244 “Para referirse a la ingesta de alcohol, María Moreno dice en *Black out* que entre tomar, chupar y beber ella elige ‘conjuguar’ beber. Explica que podría haber elegido las otras dos opciones, más acordes a su ‘teclado plebeyo’, pero que opta por el verbo beber porque, de los tres, es el que no esconde un doble sentido” (Kamenszain 46).

245 El registro audiovisual del acto de la premiación se encuentra en: <https://www.youtube.com/watch?v=XmWUgRjEwJ8>

preponderancia en las caracterizaciones de los personajes. Más que imaginación sería lectura de facetas, de pliegues, de fisuras. En *Siete días*, observamos cómo apeló a la asociación libre para caracterizar a otros, traemos a colación a Marta Minujín considerada un caballero cervantino con una mezcla de Puck de *Sueño de una noche de verano* y de *Alicia en el país de las maravillas*. En este caso, como se trata de un autorretrato, es ella misma quien debe someterse a su sentido de humor pero antes de analizar el autorretrato, quisiéramos advertir que su invención se encuentra potenciada por la innumerable cantidad de lecturas, películas, canciones, anécdotas, teorías y recuerdos pero principalmente por la necesidad de relocalizar dichas referencias en nuevos lugares. Con ello pretendemos destacar, la libertad con que Moreno usa – pensemos en la connotación que Agamben (2005) le otorga al término “uso”, esto es, como un acto profanatorio– esas referencias. El hecho de haber escrito siempre bajo la demanda de la entrega, advierte la escritora, ha provocado que desarrolle “el máximo de imaginación y de recursos en el menor tiempo”. (Fiera 2008).

Si retomamos la cita extraída del discurso que brinda en el acto de premiación, observaremos, entre otras marcas, el abordaje humorístico; pero detengámonos en la antiolemnidad. Moreno devuelve de sí misma una imagen antimítica, la de una escritora plebeya –podríamos decir para retomar la carga que le hemos dado al término a lo largo de esta tesis– olvidadiza, en apuros económicos, que no es quien dice ser, que tiene terror a la exposición pública, a estar desubicada. Por ello, se piensa a sí misma a partir de la imagen del clown, que podemos deducir, elige porque se trata de una figura circense menor –no queremos dejar de advertirlo– y, al mismo tiempo, notablemente popular. La escritora así retratada podría ser una suerte de Cantinflas de la literatura. La imagen de clown resulta doblemente pertinente porque representa dos espacios simbólicos que siempre la han seducido: la marginalidad cultural y, al mismo tiempo, lo popular en términos de masividad. Para desentenderse del reconocimiento intelectual en el que la ubicaba la distinción obtenida que le resultaba por lo menos incómoda (o al menos ese es el gesto que le interesa mostrar), se permite imaginar situaciones para atravesar el momento. Esa capacidad de modificar las jerarquías establecidas, la lleva a pensar antes que en las jerarquías artísticas, en los aspectos prosaicos del trabajo, la falta de dinero, etc., que desnuda un aspecto otro, menos glamoroso pero tan cierto. El humor aparece cuando se muestra preocupada por el posible impedimento que significaría no

poder recibir el dinero si los organizadores no se percatan de que María Moreno es un nombre de fantasía. A la solemnidad de la premiación, la escritora le opone la informalidad y hasta la ironía sobre su propia situación de mostrarse apurada por comunicarse con Oche Califa, uno de los organizadores, para subsanar un posible error que le impida recibir el dinero. Esta representación provocadora nos permite asociar su figura –insistimos– a los escritores periodistas, esos que contra los prejuicios del arte culto (y el valor de las formas puras) resaltan que se encuentran en dificultades económicas como por ejemplo, aunque exento de ironía, el Roberto Arlt del prólogo a *Los lanzallamas*.<sup>246</sup>

Volvemos a apelar al concepto de transculturación de Ángel Rama al que hemos referido al final del capítulo anterior para iluminar la operación principal que caracteriza la escritura de María Moreno: la contaminación de saberes, posiciones y discursos provocada por la autora. Pensemos el término contaminación en sentido positivo, esto es, la posibilidad de que los saberes cotidianos interactúen con los académicos, que las enseñanzas adquiridas de oído en un bar coexistan en igualdad de condiciones con los conocimientos alcanzados por medio de la lectura, que la mirada estructuralista, semiótica o psicoanalítica no prime sobre la que ofrecen las canciones populares o la de la observadora de la vida cotidiana. Esta valoración de un saber heterogéneo que no distingue zonas ni jerarquías, que tiene lugar en un “entre lugar”, propia del campo cultural de los años setenta en los que la escritora se forja y que termina configurando su estilo literario.

---

246 Referimos a la autorrepresentación que Roberto Arlt realiza en las palabras introductorias a *Los lanzallamas*: “Estoy contento de haber tenido la voluntad de trabajar, en condiciones bastantes desfavorables, para dar fin a una obra que exigía soledad y recogimiento. Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana. (...) Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempos o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y duro”. (2005: 7)

## **CONCLUSIONES**

## I

El hallazgo de las publicaciones de María Moreno en revistas de actualidad permitió iluminar ese comienzo como cronista de la cultura de masas que hemos postulado como “comienzo borrado”. Probamos, en el capítulo V, que la autora tuvo una mirada esquivada hacia ellas, entre otras cuestiones, ya que no consideraba dichas producciones como material de antología. Habían sido firmadas con el seudónimo que deviene, de allí en adelante, la firma de sus textos, la imagen autoral que, como planteara Michel Foucault en *¿Qué es el autor?*, apela a una instancia que es, además, jurídica. Sin embargo, queda claro que había otra razón: escribir en revistas de actualidad no era una actividad considerada relevante para figurar en las solapas de sus libros. Quisimos retomar este comienzo por el hecho de que a partir de esta instancia pudimos discutir el consenso crítico sobre su pertenencia a una generación posterior a la de Carlos Monsiváis. La afinidad temática así como los intereses en común nos llevaron a incluir a la escritora con razón en esa misma generación. Aunque nuestro objetivo no radica en establecer generaciones de cronistas sino en señalar que ambos autores inauguran un tipo particular de crónica que tomó su forma al imbricarse con esa cultura cotidiana de las mayorías –como la concebimos con Martín-Barbero (2009)– forjada por las propuestas, modelos y ofertas de los medios masivos.

El estudio analítico del *corpus* nos ha permitido confirmar la hipótesis general de esta tesis sobre las crónicas dedicadas a ídolos de masas que Carlos Monsiváis y María Moreno publicaron en revistas de actualidad en los años setenta, a saber: la de poner de manifiesto una inflexión que realiza la crónica latinoamericana debido a la primacía que adquieren los medios masivos en el campo cultural –siguiendo la periodización del proceso de masificación en América Latina realizado por Jesús Martín-Barbero (1987)– a partir de la segunda mitad del siglo XX. Trataremos de desentrañar todas las facetas de esta inflexión de la crónica latinoamericana que Carlos Monsiváis y María Moreno encarnan con sus respectivas escrituras y que tendrá, décadas más tardes, continuidad en otra serie de cronistas que toman la posta de esta vertiente. Por lo tanto, son tres los niveles en los que hemos podido corroborar esta hipótesis. A saber:

**Respecto del tópico.** El protagonismo que personajes definidos por su carácter masivo antes que por su condición popular adquieren en la escritura de Carlos

Monsiváis y María Moreno, manifiesta la emergencia de un nuevo tópico que caracterizará la crónica latinoamericana de fines del siglo XX. Hemos advertido que referir a ellos como objetos de culto popular no resulta del todo pertinente ya que no da cuenta del fenómeno de forma cabal. En el capítulo IV, hemos corroborado que, a partir de 1973, Carlos Monsiváis concreta un desplazamiento en el objeto de su interés como cronista y comienza a escribir y a publicar crónicas dedicadas a la vida de figuras mediáticas. El análisis que hicimos sobre la crónica *Cantinflas, el peladito adecentado* permitió advertir que no es el actor lo que despierta el interés del cronista sino la construcción espectacular, que con Edgar Morin (1966) denominamos la *star*, producto de una relación dialéctica entre la persona de carne y hueso y los papeles representados. Cantinflas constituye algo más que el cómico Mario Moreno, es un sujeto de culto, un producto único de la industria cinematográfica y el carácter único de este producto de la industria cultural es lo que lo vuelve, benjaminianamente, un personaje aurático. Valga la aclaración de que Monsiváis no se detuvo en el personaje popular representado por el Cantinflas de las carpas sino que se focalizó en el Cantinflas de la pantalla grande. Pero también constatábamos, paralelamente, que Monsiváis va más allá del objeto, más allá de la elección de un tema, puesto que el cantinflismo deviene un “método” que el escritor mexicano describe, desde la semiótica, como un “sacudimiento facial y verbal” (Monsiváis 1992: 19). Se trata entonces de una invención corporal y acústica orquestada por los medios masivos, que el propio Monsiváis interpreta como funcional a proyectos políticos nacionales ya que la representación del paria en la pantalla grande reconocía al habitante de la periferia pero al mismo tiempo servía para mantener el *status quo*. Confirmamos la lectura cuando contrastamos aquella primera crónica con la que escribió en los años 90 (*Mario Moreno, 1911-1993. La imagen perdurable y los momentos momentáneos*) que narra y se focaliza en la vida del actor.

Las caracterizaciones de los protagonistas dadas por el mismo cronista permiten ratificar el lugar que lo masivo cobra en dichas representaciones. En *Juan Gabriel: ‘me gusta vivir solo’*, Monsiváis le advierte al lector que se trata de un representante de la canción sentimental en pleno auge del rock. En este sentido, parecería estar condenado al fracaso; sin embargo, en pocos años, el “divo de Juárez” se consagró como un ídolo de multitudes. Focalizado en la figura del ídolo en lugar de la del cantante, el escritor encuentra la explicación del éxito en la alianza con los medios masivos: “Juan Gabriel



pertenece a los elegidos, a los nuevos hábitos de una sociedad de masas que ya no necesita el refrendo del machismo” (1982: 52). Este atributo que Monsiváis señala como la imagen del “elegido”, como encarnación de la figura de Juan Gabriel, es la que concierne a lo que nosotros dimos en llamar célebres plebeyos –posicionados, insistimos, desde la perspectiva crítica que postula el hibridismo cultural (García Canclini 1990 [1989]), concebimos esta unidad paradójica–: la industria cultural de la sociedad de masas es la que corona a estos reyes que provienen de la plebe. Esta suerte de ídolo así entendido se vuelve un convenio generacional al ser sacralizado (y, por tanto, legitimado) en un determinado momento y por un determinado grupo. En términos generales, hemos señalado que Carlos Monsiváis se dedicó a un reducido tipo de célebres plebeyos entre los que se destacan *vedettes*, divas del travestismo, divos de la canción e ídolos cinematográficos. En cambio, el repertorio de María Moreno resulta más diverso ya que incluyó, además de *vedettes*, figuras de la televisión como protagonistas de telenovelas y presentadores, cantantes de comedias musicales, modelos publicitarias, boxeadores, modistos y tenistas, entre otros.

María Moreno apela a lo masivo cuando escribe sobre Leonor Benedetto, por ejemplo, porque escoge a la protagonista de telenovelas argentinas más famosa de principio de los ochenta (más allá de que coyunturas del momento pudieron incidir en esa elección). En *Rosa de lejos*, *Leonor de cerca*, probamos que la cronista construye su relato a partir de la tensión entre Rosa Ramos, ese personaje del imaginario colectivo, y la actriz Leonor Bendetto. María Moreno (y Renata Schussheim en la fotografía) escribe con y contra ese símbolo melodramático que vive en la mente de sus lectores. Reafirmamos entonces que la crónica no se limita a la actriz sino que se aboca a la representación televisiva que a fuerza de repetición se imprime en el imaginario colectivo. A pesar de que ya había pasado un año y medio para el momento de la entrevista, el horizonte de lectura estaba dado por esa referencia que forjó ese producto audiovisual de los medios de comunicación que fue la telenovela “Rosa de lejos”, *remake* de “Simplemente María” de los años 60 protagonizada por Irma Roy. De este modo, estas crónicas que representan manifestaciones de carácter masivo evidencian un cambio de época, como demostramos en el capítulo IV, concebido como el pasaje del sueño político (la década del sesenta o lo que Claudia Gilman denominara el “bloque sesenta/setenta”) al sueño cultural (los largos años setenta) ya que los escritores

registraron la masificación en diversas expresiones multiplicadas en escenarios, bares, teatros, pantallas, revistas y pasarelas. Sin embargo, el pasaje que se lleva a cabo de una década a la otra no implica la pérdida de lo político sino que pone a funcionar otro sentido de lo político. Éste deja de limitarse al sueño de la revolución socialista en América Latina como imaginaron escritores e intelectuales; en los setenta, el pasaje estriba entre la política en los textos y la política de los textos. La politicidad está en la mirada del cronista y en lo que consigue extraer de aquello que observa para trasladarlo a una escritura dirigida a un amplio público lector. Una micropolítica de la crónica que no se queda al margen de la cultura de masas.

**Respecto de la forma crónica.** Carlos Monsiváis y María Moreno forjaron hacia los años setenta una escritura moldeada en torno al imaginario producido en la esfera de la cultura a través de los medios masivos. Allí, se cifra el segundo punto en el que corroboramos la inflexión: la apropiación de expresiones típicas de la industria cultural devino un procedimiento descriptivo y narrativo de la crónica que se singularizó en cada caso de una manera distinta.

Un punto en común radica en que las crónicas estudiadas buscaron, entre otras cuestiones, transformar la imagen icónica que socialmente se tenía de los protagonistas elegidos al proponer representaciones plurivalentes. Esta operación que hemos denominado como el pasaje del ícono al personaje, presenta sus particularidades en cada autor. Monsiváis construyó, a través de la proliferación de significantes, retratos que ponían en cuestión la imagen difundida por los medios masivos. Su estrategia más usual radicó en agrupar, por medio de la enumeración, aspectos dispares del protagonista que, en algunos casos, resultaban antagónicos pero que, en la síntesis propuesta, se volvían complementarios. Ello lo hemos confirmado en *Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn* donde la representación convierte a ese símbolo sexual en una víctima del sistema. A diferencia de las figuras políticas sobre las que Monsiváis también escribe y que se caracterizan por la coherencia gestada en torno a una causa o una lucha, estos personajes mediáticos fueron representados a partir de retratos antitéticos.

Las crónicas de María Moreno también basadas en la desnaturalización de la imagen clisé presentan como elemento distintivo la inclusión de la representación de la

voz. La mayoría de las crónicas toman la forma de la entrevista y, de esta manera, ponen en escena un diálogo. De allí, se desprende una diferencia respecto al modo en que opera Monsiváis que radica en su manera de visibilizar las paradojas o contradicciones: justamente María Moreno las manifestó por medio de las declaraciones del propio protagonista. La escenificación de opiniones que resultan inverosímiles con la imagen pública del protagonista lo hemos comprobado y constatado en la escena en que la modelo Claudia Sánchez representa a una chacarera que como tal cría vacas y da lecciones sobre la vida rural. También lo ratificamos en *Sergio Víctor Palma: Ya me ven no soy Tarzán*, crónica en la que el boxeador, consagrado campeón en la categoría peso gallo, por sus declaraciones, es mostrado como un hombre miedoso, extremadamente sensible y cuidadoso. La prioridad dada a la representación de la voz del otro provoca que la cronista disimule su propia voz aunque no desconocemos que se encuentra presente en el mecanismo de montaje.

Ambos comparten la estrategia de convertir al ídolo en personaje y ello supone, entre otras cuestiones, dejar de lado las lógicas publicitarias que imponen una imagen única para aprehender nuevamente al referente masificado a partir de lógicas internas al propio relato. Comparten, a su vez, el hecho de hacer estallar el ícono aunque los mecanismos para llevar a cabo dicha operación resultan diferentes: Carlos Monsiváis apeló a la proliferación referencial para delinear la multiplicidad de aspectos que presentaba el personaje priorizando así la polisemia del tratamiento literario. María Moreno, por su parte, atentó contra la univocidad del referente al poner en escena la voz del protagonista y someterlo a la prueba de su propia coherencia. Estas producciones sobre ídolos masivos tuvieron un objetivo claro: intervenir ahí donde la industria cultural se ocupó de imponer un sentido único.

Al archivo letrado y culto de la crónica modernista así como al archivo popular que construyó, entre otros, Roberto Arlt en la prensa de mediados de los años veinte, Carlos Monsiváis y María Moreno incorporaron el archivo de la cultura de masas (sus voces, sus expresiones, sus imágenes, sus registros). Monsiváis, por su parte, le otorga un gran valor al registro sonoro propio de la sociedad contemporánea, por ejemplo, al incorporar, en *Mae West, antología y homenaje*, una lista de declaraciones de la actriz, tomadas de diversos medios, que le permiten al lector conocer y reconocer al personaje de otra manera. Una situación similar hemos identificado en *Entre apariciones de la*

*Venus de fuego*, donde el cronista recupera parlamentos de Irma Serrano que podemos suponer recogió de primera mano. Aunque constituye un gesto menor, resulta significativo también para advertir la sensibilidad que el escritor tenía hacia la cultura mediática, la decisión de nombrar a Cantinflas por medio del bautismo fílmico del personaje (“Mario Moreno Cantinflas”) estableciendo un guiño con los espectadores. Estas referencias propias de la cultura masificada, algunas más sutiles que otras, en general fueron incrustadas sin referencias y aparecieron en su prosa posterior, por ejemplo, en la incorporación de glosa de canciones románticas, rancheras o boleros. Hemos definido, en el capítulo IV –Ángel Rama mediante–, a Carlos Monsiváis como un transculturador de la crónica capaz de apropiarse de estas expresiones inteligibles por multitudes así como de la poesía gongorina, modernista o vallejana. Además, una de las figuras que Rama deja traslucir en su teoría de la transculturación es la del mediador; de este modo, la función de transculturador se presta para caracterizar a Carlos Monsiváis como cronista, puesto que el mexicano media entre lo culto y lo popular, entre Góngora y Juan Gabriel.

Ahora bien, también María Moreno deviene, en este sentido, una cronista transculturadora del género por el uso realizado de la cultura de masas. Con *Moria Casán. Ella sola es un harem* pudimos corroborar que el sistema metafórico de la escritora encuentra en la industria cultural tierra fértil para sus comparaciones. Nos referimos a la representación de Moria Casán como un Isidoro Cañones del sexo femenino. Moreno acude al personaje de la historieta de Dante Quintero para representar a Moria como una mujer de la noche, seductora, arrasadora, *femme fatale*. Claro que este sistema referencial tiene, en realidad, dos caras: el aspecto culto con sus referencias al psicoanálisis, el feminismo, la semiótica, el marxismo o la literatura y el aspecto plebeyo con sus referencias a producciones y mercancías de la industria cultural. Podemos citar un fragmento de la prosa más contemporánea de la autora para observar esa marca de estilo reconocible que tiene en la crónica de las revistas de actualidad aquí estudiadas, más que su origen, su comienzo. Por ejemplo, hay un fragmento ilustrativo de *Oración* (2018): “en las *caves* porteñas que frecuentaba se veían más *rockers* oscuros como *Sandro y los de fuego* que muchachas insurgentes como la Ivich, a quien Sartre hacía encarar los caminos de la libertad obligándola a clavarse una navaja en la palma de la mano” (145). La referencia a Sandro, por un lado,

y a la literatura sartreana, por otro; esa doble referencia que combina, yuxtapone, engarza y concatena ideas, sistemas simbólicos y campos disciplinares, que comenzó a explorarse en los años setenta, nos permitió identificar los recursos precisos que la singularizan.

Esta incorporación del archivo de la cultura de masas que hemos relevado como una singularidad de la escritura de Carlos Monsiváis y María Moreno se relaciona de una manera particular con la cuestión del *in situ* propio del género.<sup>247</sup> Ambos cronistas realizaron trabajo *in situ* ya que Monsiváis asistía a los recitales, al teatro de revista, al cine y, de esta manera, logró un testimonio panorámico de los fenómenos representados. Moreno, en cambio, realizó una operación distinta ya que entrevistaba a los protagonistas. Así construyó narraciones que oscilan entre su propia voz y la del protagonista mientras que las crónicas del escritor mexicano resultaron notablemente más polifónicas. Además, Moreno construye escenas más bien íntimas, centradas en la estrella o, como hemos confirmado, en el protagonismo compartido entre la estrella y la cronista sin incluir más participantes. Distinto es el caso de Monsiváis que retrató, mayormente, al ídolo y a su público generando imágenes propias de las megalópolis – como ha advertido Anadeli Bencomo (2002)–, esto es, siempre multitudinarias. En este sentido, no podemos dejar de considerar a las crónicas del *corpus* como un antecedente ineludible de *Los rituales del caos* (1995) que comienza con el siguiente guiño a José Ortega y Gasset: “En el terreno visual, La Ciudad de México es, sobre todo, la demasiada gente” (17).

El estilo barroco de las escrituras de Carlos Monsiváis y María Moreno presenta diferencias notables. La clásica distinción que se realiza al interior de dicha estética entre culteranos y conceptistas nos permitió esclarecer las tendencias dominantes de las prosas de los escritores estudiados. El culteranismo presenta como uno de sus máximos exponentes a Don Luis de Góngora y Argote y se caracteriza por un singular goce en la selección del vocabulario. Los conceptistas, representados por Francisco de Quevedo, en cambio, se singularizan, entre otras cuestiones, por priorizar la idea a la palabra.

---

247 Sabemos del proceso de reescritura del dato que hacía José Martí, esto es, la construcción discursiva del haber estado ahí. Susana Rotker analiza *El terremoto de Charleston* y advierte del uso de la información periodística: “Si se leen las noticias publicadas por los periódicos en Nueva York sobre el tema no se hallará nada parecido, aunque la fuente de las anécdotas o detalles referidos por Martí en ‘El terremoto de Charleston’ (1886) pueden encontrarse puntualmente, en su mayoría, allí” (1992: 237). Rotker es clara: si bien lo que leemos en la crónica de José Martí no lo encontramos en las otras noticias que salieron simultáneamente en los diarios por el trabajo estilístico del lenguaje, la fuente del cronista fueron los diarios y no la calle. En síntesis, Martí inventaba el *in situ*.

Considerando ambas vertientes, podríamos afirmar que la escritura de Carlos Monsiváis, regida por un singular arte del ingenio, por una capacidad para complejizar el fenómeno observado, resultaría conceptista. En cambio, la prosa de María Moreno resultaría más próxima a la corriente culterana por la elección exquisita de las palabras (no pensamos exquisita en el sentido de utilizar términos aristocráticos sino en la ingeniería que se observa en la elección del vocabulario) así como por la incorporación de referencias o citas implícitas que dialogan con teorías o lecturas del momento. No podemos dejar de advertir que si bien el barroco histórico fue una expresión poética para minorías, Monsiváis y Moreno escriben, como hemos señalado en varias oportunidades, para lectores masivos. Sin embargo, recordemos que los estudios sociológicos de José Antonio Maravall sobre el barroco ya habían puesto su foco de interés, a partir del concepto de “cultura dirigida”, en la manipulación de la feligresía por parte del poder eclesiástico durante el siglo XVII, tal como se constata en el Barroco de Indias a través de las procesiones o festejos y celebraciones de los santos patronos.

**Respecto de las autofiguras.** El tercer punto que permitió comprobar la hipótesis de la inflexión lo constituyen las autofiguras de Carlos Monsiváis y María Moreno. Los cronistas se mostraron próximos a los fenómenos masivos, concedores de las expresiones de la cultura de masas y, sobre todo, hicieron gala de sus formaciones autodidactas. Confirmamos, en el capítulo III, que ambos se autorrepresentan como consumidores antes que como lectores en tanto sostenían que se habían formado a través de productos de la industria cultural como el cine, las ediciones ilustradas de los clásicos y el radioteatro. En las representaciones que estos cronistas hacían, estuvo primero el contacto con la cultura audiovisual y después su formación como lectores. No pretendemos sostener que no fueron efectivamente lectores sino que la imagen que ellos devolvieron de sí mismos enfatiza su relación con productos de los medios masivos. En la entrevista de la *Audiovideoteca de escritores*,<sup>248</sup> María Moreno sostuvo que su vínculo con la literatura procedía de lo que había escuchado y no de lo que había leído:

Lo primero que escuché fueron radioteatros con versiones de clásicos.  
Era muy común en los años cincuenta, programas como por ejemplo *Las*

---

248 Referimos a ese archivo audiovisual dedicado a la literatura argentina que reúne más de 350 videos y entrevistas a escritores así como biografías y cronologías de sus obras. El sitio web es <http://audiovideotecaba.com/la-audiovideoteca/>

*dos caratulas* que hacían adaptaciones. Recuerdo *Cumbres borrascosas* en una versión de Pedro López Lagar y no el libro. Escuché versiones de *Los miserables* de Víctor Hugo, donde nos prendíamos con mi abuela a la radio (...) Entonces aparece la literatura ligada a la voz y yo creo que eso fue una marca que fue adquiriendo diferentes formas pero continuó (Friera 2008).

La escritora advierte que para ella no había ningún valor ligado al libro ni a la lectura y que, en ese sentido, se debía más a lo que había escuchado antes que a lo que había leído. Es más, consideraba que la lectura irrumpió de forma violenta en su vida. Esta presentación interesa porque muestra, una vez más, su identificación con las expresiones culturales difundidas por los medios masivos antes que con el mundo académico. Carlos Monsiváis, por su parte, cuando tenía apenas veintiocho años, expresó en su autobiografía que tenía la intención de convertirse en una mezcla de Albert Camus y Ringo Starr. Afirmación que interpretamos como una clara intención de convertir el trabajo intelectual en un fenómeno de alcance masivo. Dicha sensibilidad hacia la cultura de masas, lejos de una mirada nostálgica, manifestaba una conciencia señera sobre la cultura masificada que se volvía realidad cotidiana para las mayorías. En este sentido, hemos corroborado que los cronistas analizados pertenecieron a una generación que no se educó con el libro, elemento clave del proyecto ilustrado y de la escolarización formal, en cambio lo hizo a través de una formación cinematográfica y radial. Estas autofiguras cobran importancia en términos simbólicos porque los cronistas manifiestan así un sentimiento de pertenencia a las mayorías. Hemos constatado que ello no constituye simplemente expresiones de deseos sino que, como visibilizamos por medio de los análisis textuales, cifran auténticos posicionamientos que se materializaron en sus crónicas.

## II

Las crónicas estudiadas se publicaron en la sección que el periodismo denomina “páginas de sociales”, espacio dedicado a publicitar la vida de figuras que suenan en el imaginario colectivo; sin embargo, hemos corroborado que Carlos Monsiváis y María Moreno se destacaron en la apropiación de ese espacio de escritura no sólo por contar con una sostenida colaboración sino porque participaron subvirtiendo su lógica y, por ello, por la priorización del relato sobre la información, las concebimos como crónicas.

Una aclaración importante al respecto es que la crónica concebida considerando el medio periodístico en el que se gesta, constituye un objeto específico que se diferencia, como hemos advertido en más de una oportunidad, de la crónica producida por el periodismo narrativo. *Los imprudentes. Historias de la adolescencia gay-lésbica en Argentina* (2007) de Josefina Licitra, ilustrativo de este segundo caso, se presenta como producto de una investigación periodística de largo aliento que se conforma novelada. En su mayoría, estos libros consignan que fueron consecuencia de una investigación periodística (paratexto propio del género) y también presentan al comienzo una breve nota introductoria que aclara que se han cambiado u omitido los nombres reales para preservar la integridad de dichas personas (los informantes). Estas apreciaciones pretenden subrayar que, las crónicas pertenecientes al género de “no ficción”, enfatizan el valor testimonial. Mientras que, si bien las crónicas del *corpus* también constituyen relatos referenciales, no insisten en dicho aspecto.

Retomemos la conversión de las páginas de sociales en crónicas, operación que hemos corroborado, por ejemplo, al visibilizar la reconfiguración de la tensión fundante de la crónica. La puja entre hacer literatura e informar (Ramos 1989), característica del período de autonomización literaria a fines del siglo XIX, se transforma en la segunda mitad del XX, en pleno auge de la modernización periodística y de la massmediatización social, en una nueva puja discursiva entre escribir literatura y publicitar estrellas. Hemos citado dos casos paradigmáticos en los que ratificamos la presencia de dicha tensión y la hegemonía del polo literario en detrimento del publicitario. En *El estilo Claudia Sánchez*, María Moreno reflexiona sobre cuánto es capaz de dar una crónica sobre un modelo y al hacerlo visibiliza los límites que imponen las páginas de sociales. Moreno combate la primacía visual, el culto a las imágenes, al poner a la diva entre paréntesis. La técnica consistió en provocar un protagonismo compartido ya que la cronista en su rol de entrevistadora lejos del lugar marginal que aquel periodismo le asignaba, se convierte en una presencia tan importante e indispensable como la de la personalidad sobre la que el lector espera leer.

Otro caso que hemos ejemplificado lo constituye *Entre apariciones de la Venus de fuego* donde Monsiváis, de manera similar a la de Moreno, elige una figura mediática fuerte de los setenta, la *vedette* Irma Serrano, y en vez de escribir el nuevo chisme de La Tigresa y perpetuar un periodismo de noticias frívolas, se focaliza en ella. La crónica



representa a ese ícono de la nueva moral sexual de los sesenta en un personaje vulgar y frívolo. Su estrategia consiste en oponer a la economía periodística, el derroche de predicativos subjetivos. Ambos registraron la multiplicidad de cultos que, en las sociedades contemporánea –advertimos con Norbert Bolz–, tenía lugar en el templo del mercado en torno a los ídolos. Además hemos señalado otra cuestión: haber atendido a que estas crónicas fueron publicadas en páginas de sociales, nos alertó sobre otra intervención de los escritores, la participación en secciones menores, como eran concebidas periodísticamente, las dedicadas a artes y espectáculos. En ese espacio destinado a construir y divulgar ídolos, Monsiváis y Moreno llevaron a cabo su tarea de desnaturalización de los productos de una cultura industrializada cada vez más sofisticada, en una verdadera *sociedad del espectáculo*, diríamos con Guy Debord. El proyecto de escritura consistió en vincular espectáculo y cultura o, dicho de otro modo, en leer los espectáculos de masas en clave cultural. Los cronistas registraron así procesos de reterritorialización artística al retratar a los célebres plebeyos –siguiendo a Rama, en clave transcultural– como una síntesis de procesos de hibridación de fenómenos cultos, populares y masivos.

### III

La otra hipótesis subsidiaria de la primera ha sido que las crónicas de Carlos Monsiváis y María Moreno desafiaron la jerárquica relación que desde la modernidad se establece entre la cultura (muchas veces denominada como “alta cultura”, “cultura letrada” o cultura con mayúscula) y las expresiones de masas ya que ambos cronistas no sólo decidieron escribir sobre ídolos masivos sino que se autorrepresentaron en las escenas retratadas. Ambos construyeron un vínculo, en algunos casos, de proximidad y, en otros, de familiaridad con respecto a los individuos-ídolos, cuyo reconocimiento por parte de un público amplio no supuso necesariamente una valoración del campo artístico y cultural. La decisión de María Moreno de exhibirse junto a Moria Casán, Andrea del Boca, Valeria Lynch o Leonor Benedetto así como de Monsiváis junto a Juan Gabriel, Irma Serrano o Elvira Ríos cifra una pose desestabilizadora, para apelar a la conceptualización dada por Sylvia Molloy (2012), donde observamos la decisión de mostrarse “junto a” o “charlando con”. En particular, las crónicas *Paco Jaumandreu*. *'Soy un pequeño semidiós'* y *Juan Gabriel*. *“Me gusta vivir solo”* al relatar la

incomodidad que dichas figuras generaban para una parte de la población probaron el desafío asumido por los cronistas. Hemos planteado, en el capítulo IV, la posición vanguardista que presenta Monsiváis cuando escribe su crónica sobre Juan Gabriel ya que leída a la luz de las otras crónicas publicadas posteriormente (especialmente la de 1990), que representa el rechazo que los músicos de música clásica expresaron ante la presentación del cantante en el Palacio de Bellas Artes, puso de manifiesto la pervivencia de las jerarquías artísticas.

Estas crónicas que abordaron figuras marginales del mundo del espectáculo bregaron por la ampliación y actualización de un concepto de cultura que todavía en los años setenta resultaba jerárquico y restrictivo. En esta clave, las colaboraciones de Carlos Monsiváis y María Moreno en revistas de actualidad las hemos leído como un cuestionamiento a la hegemonía que ejercían las revistas político-culturales como espacio apropiado para la circulación de la literatura. La participación semanal o mensualmente en revistas de tirada masiva significó, entre otras cuestiones, la posibilidad de llegar a otro público. Esta apuesta fue redoblada, a su vez, a nivel temático por el desafío de colaborar en secciones dedicadas a difundir la vida de personas de cierta fama. El trabajo que ambos cronistas realizaron allí fue posible porque donde otros vieron un producto de la industria cultural, entendiendo por este, imposiciones extranjeras, producción inauténtica, mera expresión comercial, ellos encontraron un fenómeno cultural digno de ser narrado. Claro que dicha producción, como lo hemos destacado en varias oportunidades, constituye retratos de ídolos masivos sin alfombra roja ya que se trata de una escritura profanatoria del ícono publicitario. Arribamos a dicha interpretación a partir de la categoría de “uso” de Giorgio Agamben (2005) que permite observar el uso literario (y no periodístico) que realizan Carlos Monsiváis y María Moreno de las estrellas del espectáculo. Por ello, podríamos afirmar para concluir, que ambos escritores forjan una crónica *después de la gran división*, para decirlo con Andreas Huyssen (2006), porque la incorporación de la cultura masiva supuso un desafío al ordenamiento discursivo tradicional que separaba y clasificaba tajantemente saberes, lugares y objetos.

# **BIBLIOGRAFÍA**

## FUENTES

- MONSIVÁIS, C. (octubre de 1972). Mae West, antología y homenaje. *él. La revista joven*, (37). pp. 2, 106-111.
- MONSIVÁIS, C. (enero de 1973). Lady sings the blues. *él. La revista joven*, (40). pp. 15-18.
- MONSIVÁIS, C. (octubre de 1973). Entre apariciones de la Venus de fuego (parte I). Irma Serrano. *él. La revista joven*, (49). pp. 42-59, 108.
- MONSIVÁIS, C. (noviembre de 1973). Entre apariciones de la Venus de fuego (parte II). Irma, "Tigresa", "Naná", Serrano. *él. La revista joven*, (50). pp. 60-62, 102-107.
- MONSIVÁIS, C. (diciembre de 1973). Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn (parte I). *él. La revista joven*, (51). pp. 59-63.
- MONSIVÁIS, C. (enero de 1974). Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn (parte II). *él. La revista joven*, (52). pp. 50-55, 118-119.
- MONSIVÁIS, C. (febrero de 1974). Azul, como una oreja de mujer. *él. La revista joven*, (52). pp. 20, 118.
- MONSIVÁIS, C. (febrero-marzo de 1979). Cantinflas. El peladito adecentado. *Su otro yo*, 6 (2/3).
- MONSIVÁIS, C. (febrero de 1982). Juan Gabriel. Me gusta vivir solo. *Su otro yo*, 9 (2). pp. 5-53, 81-84.
- MORENO, M. (julio de 1980). Horacio Bustos. El uno y el otro. *Vogue*, 3. p. 80.
- MORENO, M. (11 al 17 de noviembre de 1981). Moria Casán. Ella sola es un harem. *Siete días*, (752). pp. 36-40.
- MORENO, M. (6 al 12 de enero de 1982). Mademoiselle Andrea. *Siete días*, (760).
- MORENO, M. (5 al 13 de abril de 1982). El estilo Claudia Sánchez. *Siete días*, (773). pp. 36-41.
- MORENO, M. (14 al 20 de abril de 1982). "Evita" Lynch. *Siete días*, (774). pp. 42-45.
- MORENO, M. (21 al 27 de abril de 1982). Rosa de lejos, Leonor de cerca. *Siete días*, (775). pp. 42-47.
- MORENO, M. (12 al 18 de mayo de 1982). Sergio Víctor Palma: "Ya me ven, no soy Tarzán". *Siete días*, (778). pp. 36-40.
- MORENO, M. (14 al 20 de julio de 1982). Paco Jaumandreu. "Soy un pequeño semidios". *Siete días*, (787). pp. 48-52.

MORENO, M. (21 al 27 de julio de 1982). Carolina y Vilas: El romance de la princesita de Mónaco y el zurdito de Mar del Plata. *Siete días*, (788). pp. 62-67.

### OBRAS Y CRÓNICAS DE CARLOS MONSIVÁIS

MONSIVÁIS, C. (1966). *Carlos Monsiváis*. México: Empresas Editoriales S. A.

MONSIVÁIS, C. (agosto de 1972). En la gloria de tu intimidad. *él. La revista joven*, (35). pp. 14-18.

MONSIVÁIS, C. (febrero de 1973). De la nostalgia como recuperación de lo ajeno. *él. La revista joven*, (41). pp. 22-23.

MONSIVÁIS, C. (junio de 1973). El happening en donde todos se abstuvieron. *él. La revista joven*, (45). pp. 22-24.

MONSIVÁIS, C. (mayo de 1973). Las emociones triunfales. *él. La revista joven*, (44). pp. 22-24.

MONSIVÁIS, C. (septiembre de 1973). Tiempo de agenciar y tiempo de perder/ tiempo de callar y tiempo de hablar. *él. La revista joven*, (48). pp. 24, 120-123.

MONSIVÁIS, C. (octubre de 1978). La hora del teléfono libre. *Su otro yo*, 5 (9).

MONSIVÁIS, C. (abril de 1979). El arrabal. Construcción, modificación, dulcificación. *Su otro yo*, 6 (4).

MONSIVÁIS, C. (julio de 1979). El arrabal. Segunda parte. *Su otro yo*, 6 (5).

MONSIVÁIS, C. (septiembre de 1979). Andy Warhol. Las apariencias no tienen por que engañar. *Su otro yo*, 6 (7).

MONSIVÁIS, C. (enero de 1980). Las divas de Hollywood. *Su otro yo*, 9 (6).

MONSIVÁIS, C. (octubre de 1981). Cincuentenario del cine mexicano. *Su otro yo*, 8 (10).

MONSIVÁIS, C. (1986 [1977]). *Amor perdido*. México: Era.

MONSIVÁIS, C. (abril-junio de 1987). El difícil matrimonio entre la cultura y los medios masivos. *Chasqui. Revista latinoamericana de comunicación*, (22), p. 6-16.

MONSIVÁIS, C. (1988). Jorge Negrete. Allá en el rancho grande. *Diva. La realidad y el deseo*, 16 (2).

MONSIVÁIS, C. (1988). *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo.

MONSIVÁIS, C. (1988a). *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. México: Era.

- MONSIVÁIS, C. (1989). Literatura latinoamericana e industria cultural. *Libros de México*, (15), p. 13-22.
- MONSIVÁIS, C. (1990). “Juan Gabriel”, Programa de mano.
- MONSIVÁIS, C. (12 de mayo de 1990). Juan Gabriel y aquel apoteósico y polémico concierto en Bellas Artes. *Proceso* (706). Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/452693/juan-gabriel-aquel-apoteosico-polemico-concierto-en-bellas-artes>
- MONSIVÁIS, C. (1991 [1970]). *Días de guardar*. México: Era.
- MONSIVÁIS, C. (junio-julio de 1992). Las mitologías del cine mexicano. *Inter medios*, (2).
- MONSIVÁIS, C. (1994). *Los mil y un velorios. Crónicas de la nota roja en México*. México: Era.
- MONSIVÁIS, C. (1998 [1995]). *Los rituales del caos*. México: Era.
- MONSIVÁIS, C. (1999). Te brindas voluptuosa e imprudente. En AA.VV. *La tarjeta postal*. México: Artes de México.
- MONSIVÁIS, C. (2004): La ciudad letrada: la lucidez crítica y las vicisitudes de un término. En Rama, Ángel *La ciudad letrada*. Chile: Tajamar Editores.
- MONSIVÁIS, C. (2006 [1980]). *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*. México: Ediciones Era.
- MONSIVÁIS, C. (2006a [2000]). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- MONSIVÁIS, C. (2007). *Las alusiones perdidas. Discurso en la FIL presentado por José Emilio Pacheco*. Barcelona: Anagrama.
- MONSIVÁIS, C. (20 de diciembre de 2008). Pedro Infante. Las leyes del querer. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/editoriales/42420.html>
- MONSIVÁIS, C. (2009). *Antología personal*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- MONSIVÁIS, C. (2010 [2009]). *Apocalipstick*. México: Debate.
- MONSIVÁIS, C. (1 de octubre de 2010). No es que este feo, sino que estoy mal envuelto je-je (Notas sobre la estética naquiza). *Nexos*.
- MONSIVÁIS, C. (2011). *Los ídolos a nado. Una antología global*. Buenos Aires: Debate.
- MONSIVÁIS, C. (2012 [2008]). *Pedro Infante. Las leyes del querer*. Aguilar.
- MONSIVÁIS, C. (2012a). *Antología esencial*. Buenos Aires: Mardulce.

## OBRAS Y CRÓNICAS DE MARÍA MORENO

- MORENO, M. (5 al 11 de agosto de 1981). Cuando los ángeles se convierten en demonios. *Siete días*, (738). p. 63.
- MORENO, M. (19 al 25 de agosto de 1981). TV ¿por qué siempre lo mismo?. *Siete días*, (740). pp. 8-11.
- MORENO, M. (30 de septiembre al 6 de octubre de 1981). Jaques Lacan. Polémico, genial, incomprendido. *Siete días*, (746). pp. 74-76.
- MORENO, M. (28 de octubre al 3 de noviembre de 1981) Mecha Ortiz: “¿qué se habrá hecho de mis galanes!”. *Siete días*, (750). pp. 62-66.
- MORENO, M. (16 al 22 de diciembre de 1981). Carlos y Diana. El principito ya está en camino. *Siete días*, (757). p. 57.
- MORENO, M. (27 de enero al 2 de febrero de 1982) Había una vez una nota que se transformó en cuento: Ludovica y los dos enanitos. *Siete días*, (763).
- MORENO, M. (28 de abril al 4 de mayo de 1982) Incurable “Virus”. *Siete días*, (776). pp. 36-41.
- MORENO, M. (19 al 25 de mayo de 1982) Marta Minujin en el país de las maravillas: “precisamos una buena elite de snobs”. *Siete días*, (779). pp. 42-47.
- MORENO, M. (2 al 8 de junio de 1982). ¿Quién es el hombre del retrato?. *Siete días*, (781).
- MORENO, M. (30 de junio al 6 de julio de 1982). Marilina Ross La ex nena. *Siete días*, (785).
- MORENO, M. (1992). *El affair Skeffington*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- MORENO, M. (1994). *El petiso orejudo*. Buenos Aires: Planeta.
- MORENO, M. (1997). Prólogo. AA.VV.: *Confesiones de escritores. Escritoras. Los reportajes de The Paris Review*. Buenos Aires: El Ateneo.
- MORENO, M. (14 de junio de 1998). Entrevista. Sin título. *Página/12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/libros/98-06/98-06-14/nota1.html>
- MORENO, M. (22 de octubre de 2000). El romance del Carlos y la Chechi. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-10/00-10-22/pag13.html>
- MORENO, M. (22 de diciembre de 2001). La chillona alegría de esa época. *Clarín*. Recuperado de <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/12/22/u-00501.html>
- MORENO, M. (2001). *A tontas y a locas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MORENO, M. (2002). *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires: Sudamericana.

- MORENO, M. (20 de octubre de 2002). El rey Arturo. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-432-2002-10-24.html>
- MORENO, M. (6 de abril de 2003). La mejor flor. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-677-2003-04-07.html>
- MORENO, M. (7 de agosto de 2005). Escritores crónicos. *Página/12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2425-2005-08-07.html>
- MORENO, M. (2005). *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MORENO, M. (2006). No, mi ama. En Cristoff, Ma. Sonia (Comp.) *Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- MORENO, M. (2007). *Banco a la sombra*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MORENO, M. (2007a). La hora de Dionisio. *Transatlántico. Periódico de arte, cultura y desarrollo del Centro Cultural Parque de España*, (2), pp. 10-11.
- MORENO, M. (18 de julio de 2008). Paco Jamandreu, el primer modisto argentino. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-198-2008-07-18.html>
- MORENO, M. (28 de mayo de 2010). Nuestra América [Entrevista en un blog]. Recuperado de <http://blog.eteracadencia.com.ar/archives/8042>
- MORENO, M. (2010). Prólogo. Lucio V. Mansilla: *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Terramar.
- MORENO, M. (2 de noviembre de 2011). Nobleza. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-180309-2011-11-02.html>
- MORENO, M. (2011). *Teoría de la noche*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- MORENO, M. (2011a). La asunción. *Literal* 4/5 [1977]. Edición facsimilar. Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- MORENO, M. (2011b). *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- MORENO, M. (15 de enero de 2012). Cuando digo Renata. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7626-2012-01-15.html>
- MORENO, M. (21 de enero de 2012). Confesiones de una niña fóbica que dejó el colegio. *Clarín*. Recuperado de [https://www.clarin.com/sociedad/Confesiones-nina-fobica-dejo-colegio\\_0\\_HycrAQu3P7L.html](https://www.clarin.com/sociedad/Confesiones-nina-fobica-dejo-colegio_0_HycrAQu3P7L.html)
- MORENO, M. (2013). *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mardulce.



- MORENO, M. (2015). Prólogo. En Enrique Raab: *Periodismo todoterreno*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MORENO, M. (9 de agosto de 2015). Pequeño daisy ilustrado. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10810-2015-08-09.html>
- MORENO, M. (2016). *Black out*. Buenos Aires: Random House.
- MORENO, M. (10 de julio de 2016). Una diosita de la calle. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11639-2016-07-10.html>
- MORENO, M. (2017). Discurso en la 43ª Feria del Libro de Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=XmWUgRjEwJ8>
- MORENO, M. (2 de marzo de 2018). Macriland. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/98869-macriland>
- MORENO, M. (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ACORSI, D. (2004). “Un poco de historia”. Prólogo. En D. Quinterno: *Isidoro*. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de Historietas.
- AGAMBEN, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- AGAMBEN, G. (2011 [2007]). ¿Qué es lo contemporáneo?. *Bocadesapo. Revista de arte, literatura y pensamiento* (10, 3). pp. 2-7.
- AGUILAR, M., C. Darrigrandi, M. Méndez y A. Viu (Eds.) (2014). *Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX*. Chile: Ediciones Finis Terrae.
- AGUSTÍN, J. (2013 [1992]). *Tragicomedia mexicana II. La vida en México de 1970 a 1982*. México: Random House Mondadori.
- ALMEIDA, J. (21 de noviembre de 2013). Elvira Ríos, atrevida y temperamental como ninguna. *Milenio*. [http://www.milenio.com/cultura/Elvira-Rios-atrevida-temperamental\\_0\\_191381176.html](http://www.milenio.com/cultura/Elvira-Rios-atrevida-temperamental_0_191381176.html)
- ALTAMIRANO, C. (Dir.). (2002) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- ALTAMIRANO, C. y B. Sarlo (1990). *Cultura. Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- AMAR SÁNCHEZ, A. M. (2000). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AMAR SÁNCHEZ, A. M. (2008 [1992]). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.
- ANASTASIO, P. (2009). Pisa con Garbo: El cuplé como performance. *TRANS-Revista Transcultural de Música* (13). Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance>.
- AÑÓN, V. (2012). “Introducción general” Prólogo. En C. Colón: *Diario, cartas y relaciones. Antología esencial*. Buenos Aires: Corregidor.
- ARELLANO, J. E. (9 de abril de 2017). La “Oración de Marilyn Monroe”: revisitada. *El nuevo diario*, Mangua. Recuperado de <http://www.elnuevodiario.com.ni/suplementos/cultural/424307-oracion-marilyn-monroe-revisitada/>
- ARFUCH, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.
- ARFUCH, L. (2010 [2002]). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARLT, R. (1969). *Las muchachas de Buenos Aires*. Buenos Aires: EDICOM.
- ARLT, R. (1994). *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Losada.
- ARLT, R. (2005). *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.
- ARLT, R. (2016): En el Rodolfo Aebi. En S. Delgado (Ed.) *El país del río. Aguafuertes y crónicas de Roberto Arlt y Rodolfo Walsh*. Paraná: UNER.
- BAJTIN, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- BALLÓN AGUIRRE, J. (2012). El ascenso del poeta cortesano moderno: Rubén Darío en Chile (del campo de batalla al parque de Isidora Cousiño en Lota). *Martí y Darío ante América y Europa. Textos y contextos contrarios*. México: UNAM.
- BARTHES, R. (2002 [1959]). El mito hoy. *Mitologías*. Madrid: Editora Nacional.
- BARTHES, Roland. (1986 [1982]) Retórica de la imagen. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- BASTOS, M. L. (1989 [1982]). La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad. *Relecturas. Estudios de textos hispanoamericanos*. Buenos Aires: Hachette.
- BAUDELAIRE, C. (2013 [1863]). El pintor de la vida moderna. *El gran libro del dandismo*. Buenos Aires: Mardulce.

- BENJAMIN, W. (2007). La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. *Conceptos de filosofía de la historia* (traducción de H. A. Murena y D. J. Vogelmann). Buenos Aires: Terramar.
- BENJAMIN, W. (2016 [1923]): *El capitalismo como religión* (traducción Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis). *Katatay*. Año X, (13/14). La Plata: Ediciones Katatay.
- BERNABÉ, M. (2006). Prólogo. En M. S. Cristoff (Comp.) *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BERNABÉ, M. (2006a). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BERNABÉ, M. (2010). Sobre márgenes, crónica y mercancías. *BOLETIN/15*. Recuperado de [www.celarg.org/int/arch\\_public/bernabeb15.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/bernabeb15.pdf)
- BERNABÉ, M. (2015). La hibridez no basta. *Review. Revista de libros* (5). pp. 1-4.
- BLANCO, A. (2002). Cultura de masas. En C. Altamirano (Dir.) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- BOIXO, C. (Ed.) (2009). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana.
- BOLZ, N. (2003). El capitalismo ¿una invención de los teólogos? (traducción inédita de Juan Antonio Ennis). En D. Baecker (Ed.) *Kapitalismus als Religion*. Berlin, Kulturverlag Kadmos, 187-207.
- BOURDIEU, P. (1997 [1994]). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, P. (1998 [1979]). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. España: Taurus.
- BRASCÓ, M. (2006). *Pasarla bien*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BURKE, P. (1991 [1978]). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- BUSQUET, J. (2008). *Lo sublime y lo vulgar. La cultura de masas o la pervivencia de un mito*. Barcelona: Editorial UOC.
- BUSTO TREJO, A. y Díaz Alejo, A. E. (1998). Prólogo. En M. Gutiérrez Nájera: *Narraciones (antología)*. México: UNAM, 2005.
- BUTLER, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CANSINOS ASSENS, R. (agosto de 1919). Figura del día. *Cosmópolis*, (8). Madrid.
- CAPARRÓS, M. (16 de junio de 1991). Mirtha Legrand por Martín Caparrós. *Página/12*.

- CAPDEVILA, A. y Giordano, A. (1996). Al pie de la letra. *Literal*, una revista de vanguardia. *América: Cahiers du Criccal*, (15-16).
- CARDENAL, E. (1979). Oración por Marilyn Monroe. *Nueva antología poética*. México: Siglo XXI Editores.
- CARO, A. y Scolari, C. A. (2011). Presentación. *DeSignis/17. Estrategias globales. Publicidad, marcas y semiocapitalismo*. Buenos Aires: La Crujía.
- CARRIÓN, J. (2012). *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama.
- CAVESTANY, J. (5 de mayo de 1997). Una nueva biografía de Mae West retrata a la actriz como una refinada empresaria del sexo. *El País*. [https://elpais.com/diario/1997/05/05/cultura/862783201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/05/05/cultura/862783201_850215.html)
- CELLA, S. (Dir.) (1999). “La irrupción de la crítica”. Introducción. *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina, Vol 10*. Buenos Aires: Emecé.
- CHIAMPI, I. (2001 [2000]). *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CHILLÓN, A. (2014 [1999]). *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Valencia: Universitat de València.
- COLOMBI, B. (2010). *Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- COLÓN, C. (2012). *Diarios, cartas y relaciones. Antología esencial*. Buenos Aires: Corregidor.
- CORRAL, R. (2009). “Un argentino piensa en Europa”: Roberto Arlt en sus últimas crónicas. En R. Arlt: *El paisaje en las nubes. Crónicas en el mundo 1937-1942*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- COZARINSKY, E. (2006). *Palacios plebeyos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- COZARINSKY, E. (2007). *Milongas*. Buenos Aires: Edhasa.
- COZARINSKY, E. (2013). *Nuevo museo del chisme*. Buenos Aires: La bestia equilátera.
- CRISTOFF, M. S. (Comp.) (2006). *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- DARÍO, R. (1986 [1896]). *Prosas profanas*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho.
- DARÍO, R. (1993). *Teatros. Prosas desconocidas sobre Sarah Bernhardt* (edición de Ricardo Llopesa). Altea: Aitana.
- DARÍO, R. (2011). *Los raros*. Buenos Aires: Losada.
- DARÍO, R. (1977). *Poesía*. Caracas: Ayacucho.
- DE LA PEZA CASARES, M. del C. (1995). *El bolero: nostalgia de una ciudad que*

- nunca existió, *Política y Cultura*, (4). pp. 155-172. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Distrito Federal, México.
- DE MELLO, L. (23 de febrero de 2018). Década soy. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/97148-decada-soy>
- DEBORD, G. (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- DEBORD, G. (2012). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- DELGADO, V. (2014). Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas. En V. Delgado, A. Mailhe y G. Rogers (Coords.): *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata: Edulp.
- DÍAZ LÓPEZ, M. (2016). La estelarización de Cantinflas y su presencia en el imaginario ranchero. *Secuencias. Revista de historia del cine*, pp. 43-44.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2017). La imagen potente (video emitido por Canal Encuentro en el programa “La noche de la filosofía”). [<https://www.youtube.com/watch?v=6uvGhCgupq0>]
- DUBATTI, J. (1993). El teatro francés en la Argentina (1880-1900). *De Sarah Berherdt a Lavelli*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- FALBO, G. (2007). *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*. La Plata: Ediciones al margen.
- FERRER, C. (2012 [2003]). Prólogo. El mundo Inmóvil. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- FOFFANI, E. (2007). Introducción. La protesta de los cisnes. En E. Foffani (Comp.) *La protesta de los cisnes: Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío 1905-2005*. Buenos Aires: Katatay.
- FOFFANI, E. (2010). Literatura, cultura, secularización. Una introducción. En E. Foffani (Ed.) *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Buenos Aires: Katatay.
- FOFFANI, E. (2013). Rolando Rivas, taxista, de Alberto Migré: Inscripciones de la modernidad literaria en la telenovela argentina de los 70. En M. A. Semilla Durán (Ed.) *Variaciones sobre el melodrama*. España: Casa de cartón.
- FOFFANI, E. (2015). Literatura latinoamericana y secularización: algunas aproximaciones teóricas. En C. Hammerschmidt (Ed.) *Paradojas de la modernidad. Secularización y producción de mitos en España, Latinoamérica y el Caribe*. Jena: INOLAS Publishers Ltd.
- FOFFANI, E. y Ennis, J. A. (2016). El capitalismo como religión. Introducción. *Katatay*. Año X, (13/14).
- FOSTER, H. (Ed.) (1985). *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós S.A.

- FOUCAULT, M. (Abril de 1998). Qué es el autor. *Litoral* (25/26). pp. 35-71.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990 [1989]). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GARCÍA LIENDO, J. (2017). *El intelectual y la cultura de masas. Argumentos latinoamericanos en torno a Ángel Rama y José María Arguedas*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- GARCÍA, G. [et al] (2011). *Literal: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- GELMAN, J. (15 de noviembre de 1998). Fábricas. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-11/98-11-15/contrata.html>
- GILMAN, C. (2012 [2003]). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GOLDGEL, V. (2013). *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GÓMEZ CARRILLO, E. (1909). *El libro de las mujeres*. París: Garnier Hermanos.
- GÓMEZ CARRILLO, E. (1919). *El libro de las mujeres*. Madrid: Mundo Latino.
- GÓMEZ CARRILLO, E. y De Sola, A. (s/f) *Diccionario ideológico para facilitar el trabajo literario y enriquecer el estilo*. Madrid: Renacimiento.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (1984). Humanismo, retórica y las crónicas de la conquista. En R. González Echevarría (Comp.) *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (1998). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ, A. (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.
- GOUX, J. J. (2011). El precio de las cosas frívolas. En Caro, A. y Scolari, C. A. (Coord), *DeSignis 17. Estrategias globales: Publicidad, marcas y semiocapitalismo*. Buenos Aires: La cruzjía. pp. 15-23.
- GROUSSAC, P. (1904). *Viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte I*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- GUERRIERO, L. (2006 [2005]). *Los suicidas del fin del mundo. Crónica de un pueblo patagónico*. Buenos Aires: Tusquets.
- GUSMÁN, L. (2004). “Un playboy de cinismo casi inocente”. Introducción. En D. Quinterno: *Isidoro*. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de Historietas.
- GUTIÉRREZ, A. (2005 [1995]). *Las prácticas sociales: Una introducción a Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Ferreyra editor.

- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. (2004 [1983]). *Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, M. (1990). *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro V (1890-1892)*. México: UNAM.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, M. (2003). *La música y el instante. Crónicas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, M. (2005). *Narraciones (antología)*. México: UNAM.
- HABERMAS, J. (1983). La modernidad, un proyecto incompleto. En H. Foster (Ed.) *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1978 [1910]). La moda griega. *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1945). *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HORKHEIMER, M. y Adorno, T. W. (1998 [1994]). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta.
- HUYSEN, A. (2006 [1986]). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Barcelona: Anagrama.
- IDEZ, A. (julio de 2013). “Querida, vuelvo otra vez a conversar contigo”: Las crónicas literarias de Manuel Puig. *Argus-a*, Vol. II, Edición n.º 9. Recuperado de <http://www.argus-a.com.ar/publicacion/386-querida-vuelvo-otra-vez-a-conversar-contigo-las-cronicas-literarias-de-manuel-puig.html>
- IGLESIA, C. (2016). Introducción. En S. Delgado (Dir.) *El país del río. Aguafuertes y crónicas de Roberto Arlt y Rodolfo Walsh*. Paraná: EDUNER.
- JARAMILLO AGUDELO, D. (2012). Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno. En D. Jaramillo Agudelo (Ed.) *Antología de crónica latinoamericana actual*. Buenos Aires: Alfaguara. pp. 11-47.
- JAUMANDREU, P. (1981 [1978]). *La cabeza contra el suelo*. Buenos Aires: Corregidor.
- JEANSON, F. (1964). *La polémica Sartre-Camus*. Buenos Aires: El escarabajo de oro.
- KAMENSZAIN, T. (2018). *El libro de Tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- KOCH, G. (1991). El principio de la estrella en el ejemplo de la vampiresa: *Belle of the nineties (1934)*”. En W. Faulstich y H. Korte (Comp.) *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas, Volumen 2: 1925-1944*. México: Siglo XXI Editores.
- KONIGSBERGS, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine* (traducción de Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín). España: Akal.

- KRAUZE, E. (2016). Mario Moreno Cantinflas. Nuestro pícaro. *Caras de la historia II*. México: Debate.
- LEMEBEL, P. (1986). *Incontables*. Santiago de Chile: Ergo Sum.
- LEMEBEL, P. (2010). *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: Seix-Barral.
- LESCANO, V. (2014). *Letras hilvanadas. Cómo se visten los personajes de la literatura argentina*. Buenos Aires: Mardulce.
- LIBERTELLA, H. (2002). “La propuesta y sus extremos”. Prólogo. En H. Libertella (Comp.) *Literal 1973-1977*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- LIPOVETSKY, G. (2012 [1987]). *El imperio de lo efímero. La moda y sus destinos en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- LLOPESA, R. (1993). Prólogo. En Darío, Rubén: *Teatros. Prosas desconocidas sobre Sarah Bernhardt*. Altea: Aitana.
- LOAEZA, G. y Granados, P. (2009). *Mi novia, la tristeza*. México: Océano.
- LÓPEZ APARICIO, E. (1988). Introducción. En M. Guitiérrez Nájera (1990) *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro V (1890-1892)*. México: UNAM.
- LÓPEZ, M. P. (2015). A los golpes. *Diez aguafuertes comentadas*, Roberto Arlt. Buenos Aires: EUFyL.
- LUDMER, J. (1984) Las tretas del débil. En P. E. Gonzáles y E. Ortega (Eds.) *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Ediciones Huracán. pp. 47-54.
- LUDMER, J. (2011 [1999]). *El cuerpo de delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- MAPES, E. K. (1959). Nota del recopilador. En M. Gutiérrez Nájera (1990) *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro V (1890-1892)*. México: UNAM.
- MARAVALL, J. A. (1981 [1975]). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- MARCHESE, A. y Forradellas, J. (2007 [1986]). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones G. Gili. S. A.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2002). “Culturas populares” [Entrada de diccionario]. En C. Altamirano (Dir.) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2009). Medios de comunicación [Entrada de diccionario]. En M. Szurmuk y R. McKee Irwin (Coords.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos. México: Siglo XXI editores*.



- MARTÍNEZ S., J. L. (2016). *El día que cambió la noche. Memorias de un noctámbulo en la ciudad de México*. México: Grijalbo.
- MARX, K. (2002). “Mercancía y dinero”. En *El capital. El proceso de producción del capital*. Vol. I. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- MIGNOLO, W. (1982). Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista. En L. Íñigo Madrigal (Comp.) *Del neoclasicismo al modernismo. Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo I. Madrid: Cátedra.
- MOLLOY, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MORIN, E. (1966 [1964]). *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Eudeba.
- MORIN, E. (1966a [1962]). *El espíritu del tiempo*. Madrid: Taurus.
- MUDROVCIC, M. E. (1999). El arma periodística y una literatura “necesaria”. El caso de *Primera Plana*. En S. Cella (Dir.) *Historia crítica de la Literatura Argentina. La irrupción de la crítica*, Vol. 10. Buenos Aires: Emecé.
- MUDROVCIC, M. E. (2010). *Nombres en litigio. Las guerras culturales en América Latina: del happening desarrollista a la posguerra fría*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- No matar la palabra, no dejarse matar por ella (2011). *Literal: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- ORTIZ, F. (1991). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- ORTIZ, R. (2004). Cultura, comunicación y masa. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- OYBIN, M. (3 de diciembre de 2015). El mundo alucinante. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11084-2015-12-03.html>
- PATIÑO, R. (2006). Revistas literarias y culturales argentinas de los 80: usinas para pensar una época. *Insula*, (715-716).
- PATIÑO, R. y Jorge Schwartz. (2004). *Revista iberoamericana*, vol. LXX, (208-209).
- PAVIS, P. (1998 [1996]). Vodevil. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiótica*. Barcelona: Paidós.
- PIGLIA, R. (1970). *Cuba debate*. Entrevista de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh: “No concibo el arte si no está relacionado con la política”. Recuperado de <http://www.cubadebate.cu/especiales/2017/08/19/entrevista-de-ricardo-piglia-a-rodolfo-walsh-no-concibo-el-arte-si-no-esta-relacionado-con-la-politica>

- PIGLIA, R. (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- PODGORNY, I. (2012). *Charlatanes. Crónicas de remedios incurables*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- PORTILLO, R. y Casado, J. (1988). “Vedette” [Entrada de diccionario]. *Abecedario del teatro*. Madrid: Centro de Documentación Teatral (INAEM, Ministerio de Cultura).
- PREMAT, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, A. (1968). *Diccionario básico de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- PRIETO, A. (2015 [1983]). Los años sesenta. *Conocimiento de la Argentina. Estudios literarios reunidos*. Rosario: e(m)r.
- PUIG, M. (2013). Bye.Bye, Babilonia. *Crónicas de Nueva York, Londres y París. Estertores de una década. Nueva York 78*. Buenos Aires: Booket.
- QUIROGA, J. (Comp.) (2010). *Mapa callejero. Crónicas sobre lo gay desde América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- RAAB, E. (2015). *Periodismo todoterreno*. Buenos Aires: Sudamericana.
- RAMA, Á. (1970). *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancias socioeconómicas de un arte americano)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- RAMA, Á. (1981). El boom en perspectiva. En AA.VV.: *Más allá del boom. Literatura y mercado*. México: Marcha editores.
- RAMA, A. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- RAMA, Á. (1986). Prólogo. En Darío, Rubén: *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- RAMA, Á. (2004 [1984]). *La ciudad letrada*. Chile: Tajarar Editores.
- RAMA, Á. (2008 [1982]). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- RAMOS, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RANCIÈRE, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- RETAMOSO, R. (2003). Lenguaje y escritura en Roberto Arlt. *La trama de la comunicación*, (8). pp. 177-180.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, E. (1981). *Las tribulaciones de Jonás*. Río Piedras: Ediciones Huracán.

- RODRÍGUEZ JULIÁ, E. (1983). *El entierro de Cortijo*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, E. (1986). *Una noche con Iris Chacón*. Río Piedras: Antillana.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, E. (2015). *Diálogo UPR*. Literatura y periodismo. Recuperado de <http://dialogoupr.com/literatura-y-periodismo/>
- ROMANO, E. (2015). Polémica comunicacional y origen de los estudios llamados “culturales” en América Latina. *Alter/nativas*, (n.º 4).
- ROTKER, S. (2005). *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ROTKER, S. (1992). *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana, Casa de las Américas.
- RUBIO, J. L. (2012). El mito trágico de Raquel Meller (1888-1962). catálogo Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- RUÉTALO, V. (2009). Industria cultural [Entrada de diccionario]. En M. Szurmuk y R. McKee Irwin (Coords.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI editores.
- RUIZ COLLANTES, X. (2011). Marcas para vender historias para vivir. Marca, narración y sentido. En A. Caro y C. A. Scolari (Coords.) *DeSignis 17. Estrategias globales: Publicidad, marcas y semiocapitalismo*. Buenos Aires: La crujía. pp. 60-68.
- RUIZ RIVAS, H. (2012). Cantinflas, Patriota de la patria e Insurgente del detalle. *Caravelle*, 98. Recuperado de <http://journals.openedition.org/caravelle/1216>
- SAAVEDRA MOLINA, J. (1941). Rubén Darío y Sarah Bernhardt. *Anales de la Universidad*. Santiago de Chile.
- SABO, M. J. (2014). Relecturas de la crónica y construcción de la especificidad latinoamericana. *Revista de Literaturas Modernas*, (44). pp. 103-136.
- SABO, M. J. (2016). *Crítica y archivo. Las crónicas de Pedro Lemebel y María Moreno* (Tesis doctoral inédita). Universidad Nacional de Córdoba.
- SAÍTTA, S. (1994). Prólogo. En R. Arlt: *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Losada.
- SALCEDO RAMOS, A. (2015 [2010]). La eterna parranda de Diomedes. *La eterna parranda*. Bogotá: Debolsillo.
- SÁNCHEZ, J. J. (1998 [1994]). “Sentido y alcance de Dialéctica de la Ilustración”. Introducción. En HORKHEIMER, M. y Adorno, T. W.: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta.

- SÁNCHEZ PRADO, I. (2006). Carlos Monsiváis: el intelectual público. *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la Constitución a la frontera (1917-2000)*. (Tesis doctoral). University of Pittsburgh, Pensilvania.
- SANCHOLUZ, C. (2010): *Mapa de una pasión caribeña. Lecturas sobre Edgardo Rodríguez Juliá*. Buenos Aires: Editorial Dunken.
- SASTURAIN, J. (11 de enero de 2008). Isidoro y los cañones de Quintero. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4364-2008-01-11.html>
- SAULQUIN, S. (2006). *Historia de la moda argentina. Del miriñaque al diseño de autor*. Buenos Aires: Emecé.
- SCARZANELLA, E. (2016). *Abril. Un editor italiano en Buenos Aires, de Perón a Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SCHNIRMAJER, A. (Comp.) (2010). *¡Arriba las manos! Crónicas de crímenes, “filo misho” y otros cuentos del tío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- SCHULMAN, I. (1968). Reflexiones en torno a la definición del modernismo. En H. Castillo (coord.), *Estudios críticos sobre el Modernismo*. España: Gredos.
- SEBRELI, J. J. (2011). *Cuadernos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SILVA ESCOBAR, J. P. (enero-junio de 2011). La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Culturales*, vol. VII (núm. 13). Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69418365002>
- SLUSARCZUK, E. (3 de noviembre de 2011). Valeria Lynch: “Soy una rockera de alma”. *Clarín*. Recuperado de [https://www.clarin.com/musica/vakleria-lynch-rockera-alma\\_0\\_HkBNb7o2PQx.html](https://www.clarin.com/musica/vakleria-lynch-rockera-alma_0_HkBNb7o2PQx.html)
- SOIZA REILLY, J. J. (1909). *Cien hombres célebres*. Buenos Aires: Maucci.
- SOIZA REILLY, J. J. (1911). *Crónicas de amor, de belleza y de sangre*. Buenos Aires: Maucci.
- SOIZA REILLY, J. J. (2008). *Crónicas del centenario*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- SUÁREZ URTUBEY, P. (2007). Estudio preliminar. En P. Groussac: *Críticas sobre música*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. (pp. 15-46).
- SUTHERLAND, J. P. (2011). *Cielo dandi: escrituras y poéticas de estilo en América Latina*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- SZIR, S. (2013). Reportaje documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910). *Caiana*, nº 3.
- SZURMUK, M. y Mckee Irwin, R (2009). *Diccionario de Estudio Culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores: Instituto Mora.

- TERRANOVA, J. (2006). El escritor perdido. En J. J. Soiza Reilly: *La ciudad de los locos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- TITINGER, D. (2018). Miss mundo ya no es de este mundo. *No quiero salir de casa. Crónicas de viajes. Y otros viajes*. Debate.
- TRABA, M. (1999). María Conesa, una actriz inolvidable. *El siglo de Torreón*, (n.º 22), p. 20. Recuperado de <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/sup/siglon/04/99/03siglon22.pdf>
- ULANOVSKY, C. (2011). *Paren las rotativas. Diarios, revistas y periodistas (1970-2000)*. Buenos Aires: Emecé.
- VÁZQUEZ, J. A. (1 de diciembre de 2013). Cara a cara con James R. Fortson. *Dominical Milenio*. Recuperado de [http://www.milenio.com/cultura/Cara-cara-James-Fortson\\_0\\_199780353.html](http://www.milenio.com/cultura/Cara-cara-James-Fortson_0_199780353.html)
- VILALLONGA, J. L. (1973). *Gold gotha*. Buenos Aires: Emecé S. A.
- WALSH, R. (2004). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- WALSH, R. (2008 [1984]). *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- ZOLÁ, E. (1992). *Naná*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- ZUBIETA, A. M. (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA DE CARLOS MONSIVÁIS

- AÑÓN, V. (2009). Crónica urbana, subjetividades y representación a propósito de *Los rituales del caos* de Carlos Monsiváis. *Revista Question* (23).
- ARREOLA MEDINA, A. (2007). Hacia una bibliohemerografía de Carlos Monsiváis. En M. Moraña e I. Sánchez Prado (Comps.) *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México: Ediciones Era.
- BEDOYA, R. (2010). De la adoración al desencanto. En C. Bonfil: *Los imprescindibles de Monsiváis*. México: Conaculta Cine.
- BENCOMO, A. (2002). Carlos Monsiváis. *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*. Madrid: Iberoamericana.
- BLANCO, J. J. (1999 [1996]). *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México: Aguilar, León y Cal editores S. A.
- BONFIL, C. (2010). *Los imprescindibles de Monsiváis*. México: Conaculta Cine.

- CAMPOS, G. (2006). Dos miradas sobre México: Fuentes y Monsiváis. *Anclajes. Revista del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas*, 10 (10).
- CARBALLO, E. (1966). Prólogo. *Carlos Monsiváis. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. México: Empresas Editoriales S. A.
- CERVANTES-ORTIZ, L. (9 de febrero de 2018). El género Monsiváis, de Juan Villoro. *Protestante digital*. Recuperado de [http://protestantedigital.com/cultural/44022/El\\_genero\\_Monsivais\\_de\\_Juan\\_Villoro](http://protestantedigital.com/cultural/44022/El_genero_Monsivais_de_Juan_Villoro)
- D'LUGO, M. (2007 [2002]). Carlos Monsiváis: escritos sobre cine y el imaginario cinematográfico. En M. Moraña e I. Sánchez Prado (Comps.) *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México: Ediciones Era.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, C. (2007 [1988]). Carlos Monsiváis, el patricio laico. En M. Moraña e I. Sánchez Prado (Comps.) *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México: Ediciones Era.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, C. (2007a). Carlos Monsiváis (Ciudad de México 1938-2010). *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- EGAN, L. (2008 [2004]). *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FABER, S. (1999). La metonimia en una crónica de Carlos Monsiváis. Hacia un periodismo democrático. *Literatura mexicana*, 10 (1-2). pp. 249-280.
- FABER, S. (2007). El estilo como ideología: de la *Rebelión* de Ortega a *Los rituales* de Monsiváis. En M. Moraña e I. Sánchez Prado (Comps.) *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México: Ediciones Era.
- FRANCO, J. (2007). Residuales y emergentes: Carlos Monsiváis y Raymond Williams. En M. Moraña e I. Sánchez Prado (Comps.) *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México: Ediciones Era.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1995). Narrar la multiculturalidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 21 (42).
- GONZÁLEZ BOIXO, J. C. (2009). "Del 68 a la generación inexistente". Introducción. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, S. (2008). La literatura mexicana de los años cuarenta. En M. Fernández (Coord.) *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HERRALDE, J. (2001). Busca y captura de Carlos Monsiváis. *Opiniones mohicanas*. México: El acantilado.

- MORAÑA, M. (2007a). El culturalismo de Carlos Monsiváis: ideología y carnavalización en tiempos globales. En M. Moraña e I. Sánchez Prado (Comps.) *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México: Ediciones Era.
- MORAÑA, M. y SÁNCHEZ PRADO, I. (Comps.) (2007). Prólogo. *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México: Ediciones Era.
- MUDROVICIC, M. E. (2007 [1998]). Cultura nacionalista vs cultura nacional: Carlos Monsiváis ante la sociedad de masas. En M. Moraña e I. Sánchez Prado (Comps.) *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México: Ediciones Era.
- MUDROVICIC, M. E. (2010). *Nombres en litigio. Las guerras culturales en América Latina: del happening desarrollista a la posguerra fría*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- PACHECO, J. E. (2006). Presentación: Carlos Monsiváis y La Mulata de Córdoba. En *Las alusiones perdidas. Discurso en la FIL presentado por José Emilio Pacheco*. Barcelona: Anagrama.
- PERALTA, B. (2016) *El clóset de cristal*. México: Ediciones B.
- PIÑA CAMACHO, I.(2010). Monsiváis entre desnudos. *Etcétera*, (116). Recuperado de <https://www.scribd.com/document/180449253/Monsivais-entre-desnudos>
- SALAZAR, J. (2006). *La ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsiváis*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- SALAZAR, J. (Comp.) (2009). *La conciencia imprescindible. Ensayos sobre Carlos Monsiváis*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- SÁNCHEZ PRADO, I. (2006). Carlos Monsiváis: el intelectual público. *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la Constitución a la frontera (1917-2000)*. (Tesis doctoral). University of Pittsburgh, Pensilvania. Recuperado de <http://d-scholarship.pitt.edu/7769/>
- SEFCHOVICH, S. (1988, 1 de noviembre). La crónica al día. *Nexos*. Recuperado de <https://nexus.com.mx/?p=5258>
- SERUR, R. (2009). *Un catecismo para descreídos. Cuaderno 2*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SOLER, J. (2011). “Entre Camus y Ringo Starr”. Introducción. *Los ídolos a nado. Una antología global de Carlos Monsiváis*. Buenos Aires: Debate. 9-12.
- SZURMUK, M. y Mckee Irwin, R (2009). Presentación. *Diccionario de Estudio Culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI editores: Instituto Mora.

VILLORO, J. (2007 [1998]). La cultura de masas imita a su profeta. En M. Moraña e I. Sánchez Prado (Comps.) *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México: Ediciones Era.

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA DE MARÍA MORENO

- ALEMIAN, E. (2013, 28 de noviembre). Entrevista a María Moreno. *Los Inrockuptibles*. Recuperado de <https://losinrocks.com/entrevista-a-mar%C3%ADa-moreno-fc495581d116>
- AVARO, N. (2008). El camello: Sobre *Banco a la sombra* de María Moreno. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- AVARO, N. (2016). *La enumeración. Narradores, poetas, diaristas y autobiógrafos*. Rosario: Nube Negra Ediciones.
- BELLOTI, A. (2016, 1 de noviembre). María Moreno, con la necesidad genuina de los salvajes. *Perfil*. Recuperado de <http://www.perfil.com/cultura/maria-moreno-con-la-necesidad-genuina-de-los-salvajes.html>
- BERNABÉ, M. (2006). Prólogo. En M. S. Cristoff (Comp.) *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BERNABÉ, M. (2017). Bloody Mary (María Moreno). *Por otro lado. Ensayos en el límite de la literatura*. México: Fondo editorial del Estado de México.
- BERTUA, P. y DE LEONE, L. (noviembre de 2010). Estéticas de la subjetividad: identidades textuales y visuales en el periódico argentino *Alfonsina* (1983-1984). *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, año V (9).
- BIANCOTTO, N. (2010). Mirar(se) en la plaza. Sobre *Banco a la sombra*, de María Moreno. *Actas del II Coloquio Internacional Escrituras del yo*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- DE LEONE, L. (2008). “Autofiguraciones periódicas”. Un recorrido por las actuaciones de María Moreno en *alfonsina* y *Tiempo Argentino* hacia mediados de los 80. *Actas del Tercer Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- DE LEONE, L. (2011). Una poética del nombre: “Los comienzos” de María Moreno hacia mediados de los 80 en el contexto cultural argentino. *Cadernos Pagu* (36). Campinas.
- DE MASI, V. (26 de febrero de 2017). María Moreno: “Moria es una titana jefa de un cuerpo químico y siliconado”. *Clarín*. Recuperado de



[https://www.clarin.com/viva/maria-moreno-moria-titana-jefa-cuerpo-quimico-siliconado\\_0\\_B15s5yCYg.html](https://www.clarin.com/viva/maria-moreno-moria-titana-jefa-cuerpo-quimico-siliconado_0_B15s5yCYg.html)

- DIZ, T. (2011). Tensiones, genealogías y feminismos en los 80. Un acercamiento a *Alfonsina, primer periódico para mujeres*. *Mora*, 17 (2). Buenos Aires.
- FRIERA, S. (2008). *María Moreno* (entrevista audiovisual). [<https://www.youtube.com/watch?v=DN7eJubu4ic>]
- GIORDANO, A. (2008). María Moreno: la entrada a la cultura. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- GORODISCHER, J. y SINAY, J. (13 de julio de 2013). Retrato de un género: la crónica argentina modelo siglo XXI. *Ñ. Revista de cultura*. Año X (511). Buenos Aires.
- HOPENHAYN, S. (2001). *La ficción y sus hacedores*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- JARAMILLO AGUDELO, D. (2012). *Antología de crónica latinoamericana actual*. Buenos Aires: Alfaguara.
- LINK, D. (9 de diciembre de 2001). Onda Góngora. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-12/01-12-09/nota1.html>
- MASIELLO, F. (julio-diciembre de 2004). Conocimiento suplementario: queering el eje norte/sur. *Revista Iberoamericana*, LXX (208-209).
- MENDOZA, J. (2009). María Moreno: La universidad laica. Recuperado de <http://www.bn.gov.ar/dossier-literal-3#moreno>
- ORECCHIA HAVAS, T. (2015). Crónica y tiempo contemporáneo. Los textos de María Moreno. *Los meridianos de la globalización. Ensayos sobre el tiempo en la literatura latinoamericana contemporánea*. Bélgica: Presses Universitaires de Louvain.
- ORECCHIA HAVAS, T. (2016). Crónica de crónicas: teoría y práctica del género en los textos de María Moreno, *América* (49). Recuperado de <http://journals.openedition.org/america/1745>
- PALMEIRO, Cecilia (29 de octubre 2013). Veo escenas ya escritas y las edito. *Revista Ñ*. Recuperado de [https://www.clarin.com/ideas/maria-moreno\\_0\\_BkbSHhGsPml.html](https://www.clarin.com/ideas/maria-moreno_0_BkbSHhGsPml.html)
- PAULS, A. (5 de enero de 2003). Radical libre. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-430-2003-01-05.html>
- POZZI, R. D. (2011). Panaraangaland o crónica de una expedición, por María Moreno, *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

- RODRÍGUEZ CARRANZA, L. (septiembre de 2011). La invención de la asimetría: las columnas de María Moreno en *Babel*. *Revista de libros* (1988-1989). *Mora*, 17 (2).
- SABO, M. J. (2016). Crítica y archivo. Las crónicas de Pedro Lemebel y María Moreno (Tesis doctoral inédita).
- SCHEJTMAN, N. (10 de noviembre de 2013). Asociación libre. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5167-2013-11-10.html>
- SUTHERLAND, J. P. (2011). *Cielo Dandi. Escrituras y poéticas de estilo en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- VIOLA, L. (14 de agosto de 2010). Cronistas de colección. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5916-2010-08-14.html>

### BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- ALTAMIRANO, C. y Sarlo, B. (1990). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ALTAMIRANO, C. (Dir.) (2002) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- ANDERSON IMBERT, E. (1998). *La prosa. Modalidades y usos*. Barcelona: Ariel Practicum.
- COROMINAS, J. (1961) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- GÓMEZ GARCÍA, M. (1997). *Diccionario Akal del teatro*. Madrid: Akal.
- PAVIS, P. (1998 [1996]). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiótica*. Barcelona: Paidós.
- PAYNE, M. (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós.
- PERERA, M. F. (Coord.) (2008). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PORTILLO, R. y Casado, J. (1988). *Abecedario del teatro*. Madrid: Centro de Documentación Teatral (INAEM, Ministerio de Cultura).
- SZURMUK, M. y Mckee Irwin, R. (2009). *Diccionario de Estudio Culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI editores: Instituto Mora.