



Peer Reviewed

Title:

“¿Me estás oyendo, inútil?” Carlos Monsiváis y la música del Apocalipstick mexicano

Journal Issue:

[Textos Híbridos: Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana, 1\(1\)](#)

Author:

[Estrada, Oswaldo](#), University of North Carolina at Chapel Hill

Publication Date:

2011

Permalink:

<http://escholarship.org/uc/item/7n48t3pm>

Keywords:

Latin American Languages and Societies, Latin American Literature, Spanish Language and Literature, Portuguese Language and Literature

Local Identifier:

ucsbspanport_textoshibridos_22

Copyright Information:

All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author or original publisher for any necessary permissions. eScholarship is not the copyright owner for deposited works. Learn more at http://www.escholarship.org/help_copyright.html#reuse



“¿ME ESTÁS OYENDO, INÚTIL?”
CARLOS MONSIVÁIS Y LA MÚSICA DEL APOCALIPSTICK
MEXICANO

Oswaldo Estrada
University of North Carolina at Chapel Hill

¿Qué vamos a hacer sin ti, *Monsi*? Aquí caminamos a tu lado, sonreímos contigo, cantamos contigo, a ti te gustaba cantar y eras muy entonado, te gustaba reírte y reír contigo nos hacía sentirnos casi dioses [...] ¿Qué vamos a hacer sin ti, *Monsi*?

Elena Poniatowska

TODO aquél que ha leído a Carlos Monsiváis (1938-2010) sabe que por décadas sus crónicas han reflejado controversiales facetas de la sociedad mexicana, desde su economía y cultura de masas, hasta su política y sexualidad, o sus tropiezos deterministas en una historia circular. Esto es evidente desde sus primeros libros *Días de guardar* (1970), *Amor perdido* (1977) o *Escenas de pudor y liviandad* (1981), hasta sus más recientes colecciones *Aires de familia* (2000) e *Imágenes de la tradición viva* (2006), donde el cronista mayor de México explora con efectividad la represión material y psicológica del país, sus enclaves de subdesarrollo, así como una serie de desencuentros históricos con la mal llamada “modernidad” o el tan anhelado “progreso.”

Tal vez debido a este amplio perfil interdisciplinario, es que la mayoría de los estudios en torno a su obra tienden a señalar —con demasiada frecuencia y no poca redundancia— ciertas particularidades que facilitan la comprensión de todo aquello que abarca la marca registrada y el sello de garantía Monsiváis. Se dice en repetidas ocasiones, por ejemplo, que haciendo las veces de historiador, biógrafo o reportero, Monsiváis transporta lo marginal al centro de los debates nacionales, a través de un género híbrido que confronta lo local con lo global (Mudrovcic 30). Por ser practicante de la crónica, obligadamente su nombre se cita con los de José Joaquín Blanco o Elena Poniatowska, cuya escritura “liminal” (Corona y Jörgensen 1-5) es, sin embargo, diferente en forma y contenido, perspectiva crítica y lugar de enunciación. Si como México no hay dos, como Monsiváis tampoco, porque en su escritura camaleónica el orden de los factores discursivos altera el producto final.

Cierto es, como señala Linda Egan en el primer libro crítico sobre el género Monsiváis, que los practicantes de la crónica actual en México privilegian los detalles, las escenas concretas en vez del simple resumen anecdótico; los diálogos urbanos que reproducen el habla informal; la voz autobiográfica que se inmiscuye en la conciencia del otro; la imposición de opiniones, emociones y crítica personal; así como el uso de distintos idiomas, registros y dialectos, imágenes sensoriales, metáforas y alusiones que dejan el texto abierto a diversas interpretaciones (*Carlos Monsiváis* 92-93). Sólo que a diferencia de otros cronistas Monsiváis nos reta como un mito “cuya fecha de fundación se pierde en el origen de nuestros tiempos,” por lo cual suponemos que “el cronista siempre estuvo allí” y que su crítica sigue con nosotros (Domínguez Michael 330). Esto se debe a que en los pliegues de sus crónicas aforísticas los lectores de hoy encontramos realidades, objetos, personajes y sucesos que traspasan la inmediatez del reportaje periodístico para instalarse en nuestra conciencia a través de una breve sentencia, la metáfora precisa o el símbolo justo y necesario (Egan, *Monsivaisiana* 24).

Como leer a Monsiváis es ingresar a un territorio que sigue cuestionando nuestro presente, el devenir de México, la identidad latinoamericana, o el margen y sus fronteras en una era globalizada, en este trabajo busco nuevas rutas de análisis entre los caminos menos transitados por la crítica. Tomando como punto de partida el consabido amor de Monsiváis por la música —tan evocado por Elena Poniatowska en la carta dirigida al amigo que acaba de morir— aquí analizo las maneras revolucionarias, ingeniosas, en que el cronista recurre a ella no como un intertexto *más* ni como decorado artístico, sino como contexto histórico y telón de fondo, o herramienta crítica que porta su voz y la de otros. Valiéndose de la música y su lenguaje, Monsiváis actúa cual protagonista indispensable del mundo mexicano, como juez y testigo de la política, o cómplice —en el mejor de los casos— de la memoria colectiva que se construye al margen de la historia oficial. Aunque las alusiones musicales de este tipo están presentes en su extensa producción, en este trabajo analizo principalmente *Apocalipstick* (2009), una de las últimas colecciones de crónicas recopilada por Monsiváis que, a manera de testamento, nos brinda un retrato *cantado* de México y sus tradiciones, en el contexto de sus actuales conflictos de identidad.

EL RAP DE LAS POSTRIMERÍAS

FIEL a sus propias teorizaciones donde propone a la música como nuestro cómplice, en tanto que sus ritmos y melodías conservan la filosofía de una sociedad (*Aires* 42), en *Apocalipstick* Monsiváis recurre a ella para interpretar el devenir de México como megalópolis que va dejando cada vez más atrás el “apogeo del mambo

como vibración urbana” (37), al “Pachito Eché” de los años cuarenta, o “el triunfo del bolero y la emergencia de José Alfredo Jiménez” (37). En total reconocimiento de las voces de los cantantes como autobiografías colectivas y del poder de la música para promover procesos de identificación acústica (*Aires* 42), Monsiváis ingresa en los actuales debates sobre la cultura de masas con notas musicales que en gran manera traducen, interpretan y actualizan postulados teóricos como los de Néstor García Canclini con respecto a la hibridación de las culturas y los efectos de la globalización “circular” y “lateral” (12). Mientras a mediados de los noventa Jean Franco observa que las migraciones mezclan lo primitivo y la tecnología, los medios más avanzados de la comunicación virtual con la herencia de la cultura oral, o que los lenguajes y las clases sociales se entreveran sin remedio al cruzar diversas fronteras, de tal forma que problematizan cualquier noción de una cultura popular indisoluble, hecha por la gente misma (263-79), en la primera década del 2000 Monsiváis presenta como parte de un proceso natural “la internacionalización marcada por el acatamiento de la tecnología; el desvanecimiento del aura misteriosa de lo sexual; la descripción normalizada de apetencias y cópulas; la corrupción gubernamental y policiaca como el homenaje de la política al *film noir*,” pero también la omnipresencia de los “CDs” (*Aires* 44). Lo hace porque en los discos de antaño y sus equivalentes modernos encuentra no sólo la voz de los cantantes sino cómo ésta registra “con puntualidad y exactitud los trámites del cortejo amoroso, las comprobaciones de la derrota, la angustia de haber sido y el dolor de ya no ser, el humor a raudales que no requiere del ingenio, el jolgorio, la gravedad de la poesía inesperada” (*Aires* 42).

Si en gran medida los tangos, los boleros o las canciones rancheras en determinado momento histórico funcionan como reflejo intransferible de la vida del escucha (*Aires* 42), en *Apocalipstick* Monsiváis recurre a los ritmos contemporáneos que mejor expresan la hibridación intercultural y la caducidad del nacionalismo (Klahn 180). Con esas notas el cronista le compone un rap a su ciudad que muy poco tiene de la rumba de antaño, aquélla que a manera de “escultura vertiginosa” le hacía “guiños a la represión” (43). A diferencia de un México que a mediados del siglo XX se quiebra y requiebra en las caderas de las rumberas, o en el cerrar angustiado de los ojos que profetizan “la rendición sexual,” la “desaparición del ombligo” y “la exhibición de las piernas” de las bailarinas que atan y desatan —*óyeme papacito*— el erotismo de la ciudad (43-44), a la entrada de un nuevo milenio la ciudad que Monsiváis nos entrega en su rap urbano se oye entrecortada. La megalópolis mexicana es:

[...] la acumulación de almas, recursos naturales, cuerpos a la deriva, edificios, instituciones, calles sobrepobladas, estadísticas que bien

podrían ser predicciones de la migración próxima, la que ya sólo encuentra oportunidades de empleo en el interior de la conciencia [...] cultivo de individualidades que compensen la anomia, dosis de autoengaño que propicien la fe en las individualidades; problemas (graves) de contaminación, intensa segregación socioespacial, amenazas que asumen la forma de orgullos ciudadanos [...] regulación que fija las apariencias de normalidad, cúmulo de delitos diarios, espiral interminable de la violencia intradoméstica. (21)

Con una “letra” como ésta es fácil concordar con Anadeli Bencomo en que la escritura de Monsiváis pone en práctica el arte de la “descripción,” técnica que deconstruye cualquier estilo prosístico tradicional a la vez que privilegia la descripción detallada de momentos y personajes paradigmáticos de un México contemporáneo (114-15). Gracias a esta manera de narrar que distingue al cronista a lo largo de su carrera, el rap de Monsiváis se impone en *Apocalipstick* como la arrebatada y confusa música de fondo de una ciudad que “crece en dirección opuesta a la autoestima de sus habitantes” (27). Imaginando lo que sería “¡Ah, poder oír un Informe presidencial en rap! sobre la situación actual de México” (29), a través de sus reportes musicales el cronista le hace un “homenaje casual al desmadre” hecho de músicos ambulantes, niños trapevistas, barrenderos y mimos que habitan espacios marginales y comparten, incluso sin quererlo, el son de los boleros y las imágenes televisivas que salen de la pantalla y deambulan por las calles (30).

Valiéndose de este mismo espíritu que aun en sus momentos más críticos no deja de ser travieso y juguetón, Monsiváis imagina distintos epitafios para México, todos con la letra de alguna canción, como “los mariachis callaron” de José Alfredo Jiménez; “La cruz no pesa, lo que cala son los filos” de Tomás Méndez; “Fuimos nubes que el viento apartó” de Manuel Esperón; “Si todo el mundo salimos de la nada / y a la nada por Dios que volveremos” de Cuco Sánchez; o la muy conocida “Yo sé bien que estoy afuera, / pero el día en que yo me muera, / sé que tendrás que llorar, / llorar y llorar” (52-53). La inclusión certera de dichas canciones en el texto de Monsiváis no sólo entretiene al lector que deja de leer para entonar mentalmente o a viva voz —tal vez sólo por unos segundos— la melodía en cuestión. Aunque deleita, la música que entra y sale de la crónica también nos hace pensar en la voz de un pueblo que ante la fatalidad histórica, el subdesarrollo y las desigualdades de todo tipo, sólo sabe consolarse como lo haría en las cantinas: poniéndole música al despecho y al coraje, a la derrota y al conformismo, al machismo como única tabla de salvación o al sentimentalismo de vetas inagotables. Si la música de los pueblos latinoamericanos, ya

sea el vallenato, la cumbia o el merengue, la canción ranchera o los ritmos tropicales, transparente, al decir del propio cronista, las aspiraciones, las frustraciones y las astucias ante la opresión de un sector demasiado amplio (*Imágenes* 558), escoger un epitafio al ritmo de un mariachi como José Alfredo Jiménez o Cuco Sánchez es del todo apropiado y oportuno. Porque su música, sostiene Monsiváis, es capaz de evocar, dependiendo del tono y la ocasión, “la valentía, el final trágico, la palomita que vuela para difundir la noticia [...], lo que pudo haber persistido y se fue, [o bien] los tiempos felices desde la infelicidad [del presente]” (*Imágenes* 557).

México vuelto canción en el *Apocalipstick* del cronista habla de su vida bohemia, de su filosofía que se transforma desde los años cincuenta hasta la actualidad. A través de su música, por ejemplo, la ciudad trastoca el “temor de ser feliz a tu lado,” las *noches de ronda*, de esa “luna que se quiebra sobre las tinieblas de mi soledad” (58) por el cabaret de los sesenta, o las pulquerías y cantinas donde el pueblo expone en carne viva su desdicha o “la ambición de sujetar la realidad para cancelar las frustraciones” (62). Al pasar por estas líneas cabe preguntarnos, como lo hace Sara Sefchovich en un estudio reciente sobre la crónica, “¿para qué recoge el creador lo que recoge, para qué lo escribe o retrata o pinta o musicaliza? ¿Para entretener o divertir? ¿Para educar? ¿Para hacer pensar? ¿Para convencer de algo? ¿Para ganar dinero o fama? ¿Para cambiar el mundo?” (128). Como es de esperarse, Monsiváis no da respuestas concretas sobre su oficio. Pero entre una y otra canción nos hace pensar que su crónica recoge y transmite no sólo la historia, las tradiciones y costumbres de los de arriba y los de abajo, sino también “la imaginación, el sueño, [o] el mundo que quisiéramos ver” (129). Si para retratar a su ciudad el cronista nos pide en la complicidad del rincón de una cantina: “Tómame esta botella conmigo / y en el último trago nos vamos” (62-63), mentalmente saboreamos el resto de la canción donde se mezclan el melodrama, lo patético y la supremacía viril que sigue en pie a pesar de la derrota.

Al pensar en otras transformaciones de la ciudad de México, Monsiváis acude de nueva cuenta al sarcasmo musical, le presta su micrófono a los muchachos de las marchas de los sesenta, y deja que canten su rebeldía contra el gobierno: “Me voy pal pueblo, hoy es mi día, chingue a su madre la policía” (140). Más adelante, para registrar la ideología romántica de esos años y los setenta, el cronista revive en su *Apocalipstick* al príncipe de la canción, José José, porque considera que su repertorio no sólo es una marca de identidad personal sino más bien comunitaria, el *santo y seña* de un pueblo que canta su vida agonizante o muerte lenta con las letras: “Y qué, si nos llaman de todo y qué. / Fui de todo y sin medida, pero te juro por Dios... / Dicen que soy un payaso... / Porque el sentimiento es uno y ceniza la palabra, el amor

acaba. / Que fui paloma por querer ser gavián...” (194). La música es para Monsiváis la voz de los travestis de los ochenta; el personaje principal de los antros de los noventa, donde se escuchan los ritmos “techno,” “punk” y “grabaciones gringas” (226); y es también la autobiografía o el lenguaje legítimo del joven desamparado que en la actualidad mexicana se sube a cualquier vagón del Metro, anunciando a todo volumen:

Les voy a cantar una canción del gran compositor y poeta del pueblo José Alfredo Jiménez, pero antes les advierto una cosa: no tengo nada de voz y desafino que da gusto. ¿Entonces por qué canto? Porque no he conseguido trabajo, tengo mujer y dos hijos y me importa que coman. Así es y no quiero sus miradas de lástima. Le debo mi pinche situación a que ni ustedes ni yo hemos hecho nada contra este Sistema, y eso nos trae jodidos, la impotencia de mierda en la que nos movemos, ¿nos movemos?, nos quedamos quietos, carajo, y por eso ustedes perciben sueldos de hambre, y yo ni sueldo recibo, y no me salgan con lo de “¡Trabaja, güevón!” porque aunque quisiera, siempre exigen una carta de recomendación del Presidente de la República y el Papa. No se volteen, véanme de frente, les voy a cantar la maravillosa “Paloma querida,” aunque ya les advertí que cantar no es lo que sé hacer, y ustedes van a darme cualquier cosa, y con esa limosnita hoy cenaremos lo que sea en mi pobre casa que no la comparto con desconocidos, y ustedes se olvidarán de mí nomás salgan del vagón, como se olvidan de todo para no acordarse de su pinche condición de explotados y, bueno, se las hice cansada, ahí les va... ¡chin! Ya llegamos a la otra estación y mejor denme algo porque si no les canto y tengo una vocecita de la chingada, y no, no es asalto de “La bolsa o el oído,” pero cooperen, cuates, y con eso ayudan a unos todavía más jodidos que ustedes, y no me escuchen asesinar una canción del gran José Alfredo Jiménez, el poeta de México. (233-34)

Aquél que sabe la letra de “Paloma querida” entiende la elección del cantante (o del cronista que tal vez inventa el monólogo dotándolo de verosimilitud). En un viaje de ida y vuelta su biografía aumenta y corrige la canción, ésta se vuelve protesta, se impone como radiografía nacional, mientras en los “nichos acústicos” de la mente y la razón (Monsiváis, *Imágenes* 551) escuchamos con un tono actualizado el estribillo: “Yo no sé lo que valga mi vida, / pero yo te la vengo a entregar. / Yo no sé si tu amor la

reciba, / pero yo te la vengo a dejar.” Elegir a José Alfredo Jiménez para hablar por el joven que se sube al metro es afortunado en extremo, pues el compositor es nada menos que “el vehículo del desamparo,” el amigo fiel “que es despreciado y desprecia, anida la autodestrucción y la remembranza, no teme a la humillación ni duda en el odio a la ingrata —como muy cabal y sin fingimientos” (Monsiváis, *Amor perdido* 87-88). Debido, entonces, a esta maniobra literario-musical Monsiváis estampa en el papel el paso del tiempo, lo más característico de una o varias épocas, así como la dicha y el sabor amargo, o la esperanza y decepción de un individuo que habla por él y por otros a través de una canción. Con estos tonos y alusiones musicales el cronista consigue aquello que Margo Glantz observa en todos sus libros: hacer visible e inteligible la historia mexicana, “a manera de linterna mágica, caricatura, parábola bíblica, reportaje, novela río, crónica, catástrofe [o] parodia” (359).

SINFONÍA URBANA

SITUADO en el epicentro de su propia cultura y a buena distancia de ciertos sectores de la academia estadounidense que pecan de decirle al latinoamericano qué son los nuevos mestizajes, cómo deben ser interpretados o codificados (Corral, *El error* 117), Monsiváis registra los cambios culturales como el proceso orgánico de una realidad compleja para los mestizos peruanos, colombianos, bolivianos o mexicanos que incorporan en su vida diaria diversas experiencias, distintos lenguajes, ritmos y sabores, desconectados del rótulo IMPERIALISMO con el que se tiende a simplificar toda una gama de interconexiones y especificidades culturales. Siempre a la delantera del genuino e informado análisis cultural, mucho antes de que algunos culturólogos descubrieran la pólvora de la cultura en estudios que en vez de iluminar suelen crear desconcierto con definiciones altisonantes o metáforas incomprensibles que solidifican la presencia hegemónica de ciertas mafias académicas, el cronista del *Apocalipstick* ejerce su magisterio como coleccionista de las palabras y los gestos de su nación (Domínguez Michael 335). Porque ahí, en el cruce mismo de los íconos nacionales, en el vigente retrato de María Félix con su ceja levantada, en las composiciones de Agustín Lara o el popularismo de José Alfredo Jiménez; ahí, en la calle de los nacos y léperos, donde se comenta y revive el episodio de la telenovela de las nueve, o se canta algún rap cubano, la música de Shakira, Juanes y Maná o el *reguetón*, con la misma fluidez que el *pop* español; ahí Monsiváis registra el ingreso de México a una era posnacional, lo cual no implica la desintegración de la nación, sino la caída del nacionalismo oficial y la emergencia —bien señala Ignacio Sánchez Prado— de “‘colectividades’ en las que las ‘masas’ ven ‘a la única nación real’” (314).

“¿A qué suena la ciudad?” (65), pregunta Monsiváis en su libro *Apocalipstick... y contesta llevándonos a las calles para escuchar el ímpetu de la música involuntaria*, “la propia de los cláxons y los frenazos y los arrancones y las exclamaciones que son en su conjunto una sola gigantesca mentada de madre contra las pretensiones de la aristocracia del silencio” (67). Para Monsiváis la Ciudad de México suena al estribillo de “Amor perdido,” a la música que hizo suspirar a los de ayer como a los de hoy, “porque así es,” sentencia con el tono burlón que lo caracteriza, “la genética de las emociones” (65). Como se sabe, algo parecido había explicado el cronista en su propio *Amor perdido* a finales de los setenta, señalando a propósito de las canciones de la ciudad, que “las tragedias sentimentales son substancia y excedente del mito” (83). Si el lenguaje es emblema nacional que representa identidades “múltiples y moldeables por la historia, a pesar de las fuerzas culturales en oposición o la influencia del esencialismo en el pensamiento mexicano” (Corona 52), Monsiváis lo analiza en la comunicación fluida de la tambora y las trompetas, en los ritmos musicales que se pelean en un mismo Centro Histórico y desbordan “trampas acústicas, fosos de complicidades de los amantes de sus regiones y sus aniversarios” (66).

Abriéndose paso en medio de un “caos” urbano que él ordena y desordena con sus listas descriptivas, incontables intertextos, guiños y metáforas sugestivas (Pons 126), Monsiváis descubre para sus lectores una ciudad de México que vibra con el acordeón de la onda grupera, con el danzón de algún borracho o con las maniobras de los ciegos que le tupen a la vigüela. De mil maneras el cronista propone que su ciudad se encuentra —como dice Juan Villoro al leer sus crónicas— “más allá del apocalipsis,” que “lo peor ya pasó,” y que los mexicanos son “el resultado y no la causa de la desgracia” (“La cultura” 382). Haciendo uso de su consabida “monstruosidad de alcance” y templando “su independencia ideológica con humor” (Corral, “Culto” 38), en *Apocalipstick* Monsiváis enfoca su ojo crítico en el ambiente desesperanzado de los minusválidos que entonan sin remedio tragedias “lejanas y contiguas” (66); se transporta al terreno de los “vencidos” maromeros que se ganan la vida (o la muerte) en los semáforos; y registra sus contradicciones y cuestiones irresueltas con canciones que comparten el destino de los corridos como “la historia dolorosa que se opone a la capacidad de olvido que las siestas aportan” (66). A esa ciudad con la que indudablemente sostiene una relación conflictiva de amor y odio, de desprecio y fascinación, el cronista le canta: “Canija capital cabrona cábula y calamitosa, *si puedes tú con Dios hablar* persuádelo de que a las horas pico nuestro propósito no es ensordecerlo” (67, el énfasis es mío). Así el autor confirma su lugar como “detective de delitos culturales, [y] terapeuta voluntario de [un] México colectivo” (Egan, “Mentiras” 34).

En su afán de entregarnos un fiel retrato de su Distrito Federal, en *Apocalipstick* Monsiváis recurre a la música callejera, a los ruidos producidos por su gente y sus máquinas, a todo lo que retumba y gime con “la armónica y los violines y las guitarras y el saxo y las maracas y la flauta y el requinto y el pandero y la jarana y el violín huasteco y la marimba y el salterio y el arpa jarocho y el serrucho (si aún quedan)” (67-68). Lo hace porque en la música y sus *alusiones perdidas*, o en las discordantes letanías de la ciudad que amalgaman referencias sociológicas y claves políticas (Castañón 17), siguen vivos “el ruidajo de los estómagos vacíos,” “la musicalización de los deseos obscenos” y un complejo paisaje acústico unificado por “el triunfo de la excitación sobre los nervios destrozados” (68). Porque en México, insiste el cronista, el “murmullo devocional” se confunde con las melodías “que manan de los restaurantes y de las pruebas de los DVD o de la música electrónica, o de las rolas de los Beatles” (68-69). Porque en México, repite incansable, “los transeúntes se someten a la melodía de las broncas familiares y al rezo porque el empleo se aparezca” (69). Por todos estos motivos, porque la música es para Monsiváis crónica viva de una tradición y sus cambios, en cierto momento concluye con certeza que “si hay un disc jockey del Último Día, éste será la Ciudad de México” (70).

En dicha ciudad Monsiváis observa que “la música navideña es la avanzada de la nueva cultura, ni totalmente religiosa ni exclusivamente consumista, algo cercano a la mística de las tarjetas de crédito y el conteo de dos milenios (más o menos) a favor de una sola manera de pasar el fin de año” (349). La navidad mexicana que describe el cronista es una de marcados tonos globalizantes y globalizados, donde no sólo conviven en un mismo espacio híbrido el arbolito extranjero con copos de nieve y el nacimiento tradicional, las esferas de colores y el pesebre de paja, la estrella de Oriente y las nopaleras de plástico, o Santa Claus y los Reyes Magos, sino también los *Christmas Carols*, los villancicos anglos, los ritmos españoles y la publicidad de las licorerías que aprovechan el alboroto de las fiestas para vender más alcohol al ritmo ahora sincrético de “Beben y beben y vuelven a beber” (349). Para Monsiváis la navidad de la megalópolis no es más que “la atmósfera melódica o el nicho ecológico de las compras” (350), por lo cual trastoca el villancico tradicional de los “peces que beben por ver a Dios nacido” por uno más actual: “Pero mira cómo compran y vuelven a comprar, / los peces en el río / por ver la Navidad” (349).

En este ámbito contemporáneo de incertidumbre y oscilación entre lo local y lo internacional, o entre lo autóctono y lo posnacional, propio de un nuevo orden globalizado, constantes movimientos de reformulación nacional y pulsaciones entrecruzadas (De la Campa 35), Monsiváis cataloga el paso de 1999 al año 2000 como un carnaval musical que, a través de notas actuales, ritmos lejanos, melodías

agónicas y bailes de moda, habla por una población en proceso de cambio y reinención. Si ya en alguna ocasión anterior Monsiváis había dicho que “El mariachi ‘folcloriza’ el pasado y auspicia la comercialización de las tradiciones” (*Imágenes* 554), esta vez, al observar la entrada de los mariachis al Zócalo para celebrar el Año Nuevo, los destaca como “la invasión de los fantasmas de un siglo desaparecido que se reagrupan en un solo conjunto uniformado según los recuerdos vagos del vestuario del charro” (250). Actuando otra vez como abogado del diablo, dice el cronista en ese instante preciso que el público se conmueve cuando el tenor Fernando de la Mora, “muy contento por ser mexicano y estar entre mexicanos,” canta para las masas “Amor eterno” (250), como si el propio Monsiváis quisiera cantarle a México aquello que no aparece en la página y en cambio fluye en nuestra imaginación: “Tú eres la tristeza de mis ojos / que lloran en silencio por tu amor.”

ESTILOS DEL CACIONERO

SI en vida Monsiváis fue, según Villoro, “una forma de la atmósfera” (“El género” 66), una constante diaria de la cultura mexicana, presente a todas horas y en todo lugar, la música con que el cronista anticipa lo posnacional de los actuales estudios culturales latinoamericanos es también componente esencial de dicha esfera, recordatorio perenne y mutable de una sociedad en movimiento, espía de los rincones menos atendidos por el gobierno, compañera de las causas y anhelos de las masas, o protagonista, al fin y al cabo, de un teatro cotidiano.

De acuerdo en que la proliferación de formas en el mundo es, como sostiene Bolívar Echeverría, “múltiple y cambiante en medio de su unicidad y permanencia; de que su mismidad es proteica: una coherencia a través de innumerables metamorfosis” (21), Monsiváis anota las transformaciones de México del pasado al presente en un pentagrama musical que avanza hacia el futuro pero siempre serpenteando a los costados, hacia arriba y hacia abajo, zigzageando a diestra y siniestra, según las exigencias de la ocasión. En esta travesía el cronista recupera la voz peleonera y campirana de Lucha Reyes, la “quejumbre maravillosa” de los cantantes de corrido o de himnos guadalupanos (117); marca “la sonoridad del Arrabal” en la voz de Daniel Santos (118), el fraseo perfecto de la bolerista Elvira Ríos, o la melancolía de alguna canción extraviada de los Panchos, que desde el pasado suspira: “Tus besos se llegaron a recrear aquí en mi boca / llenando de ilusión y de pasión / mi vida loca” (120). Monsiváis lleva a sus lectores de los viejos escenarios del mambo —*¿Qué le pasa a Lupita?*— a los recientes murmullos de las azoteas, o a la fusión de lo africano y lo caribeño, ya sea en La Lagunilla o San Juan de Letrán, en La Merced, en Tepito o en

La colonia Guerrero, donde Paquita la del Barrio canta por ella y por todas las mujeres del mundo que han sido engañadas por algún hombre —*rata de dos patas, te estoy hablando a ti*— con el gozo de la revancha y el despecho que transforma el bolero de antaño en un popular o populachero grito de guerra: “Tres veces te engañé / tres veces te engañé, / tres veces te engañé. / La primera por coraje, / la segunda por capricho, / la tercera por placer” (130).

Por obra y gracia de Monsiváis, esta vez el bolero no es sólo “un promotor ansioso de las relaciones amorosas o del deseo de tenerlas, el testigo, el contexto, el paisaje acústico,” sino el espejo contradictorio de la ciudad de México, su mejor “autobiografía urbana” (“La música” 9-15). La música del cronista se mueve en un tiempo histórico y emocional, a veces lenta y melancólica, otras veces furiosa y vengativa. Es una música que acaricia y engalana, o golpea sin clemencia; revive el pasado, lo interpela; anima el presente con letras agridulces; y se lanza al futuro, tal vez consciente de su legado. En el trayecto imaginario, la música que Monsiváis guarda en crónicas como *Apocalipstick* transporta en sus letras el cuestionamiento social y la denuncia política, explosivos que estallan en la página escrita cuando menos lo esperamos. Debido a este componente literario-musical, por momentos sus crónicas comparten la virtud de los corridos, porque transmiten, a través de variados recursos, poesía popular y sucesión de metáforas, las tragedias y los cambios, los conflictos internos, así como la historia y los sueños de todo un pueblo (Monsiváis, *Imágenes* 543). Desde ese espacio ambivalente que es la crónica, donde se magnifican el presente y sus frivolidades, la cultura popular, la injusticia, nuevos estilos de vida, el desorden y la masificación, la modernidad y el caos político (Monsiváis, “On the Chronicle” 31, 33), Monsiváis le presta su voz a México, específicamente a aquellos que no la tienen ni la tendrán. Haciendo las veces de un bufón que conoce mejor que nadie los males de su sociedad, el cronista descubre a su país tal vez no con las máscaras de ayer pero sí con los labios pintados en el presente inabarcable de su propio apocalipsis. Ahí, en medio de una y otra canción, Monsiváis recurre a Paquita la del Barrio, detiene el discurso y nos pregunta, todavía socarrón, “¿Me estás oyendo, inútil?” (126).

OBRAS CITADAS

- Bencomo, Anadeli. *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2002.
- Castañón, Adolfo. “La tradición viva o la conquista del presente.” *Revista de la Universidad de México* 52 (2008): 12-21.
- Corona, Ignacio. “Carlos Monsiváis y los estudios culturales latinoamericanos.” *Revolución* 5 (2006): 48-54.
- Corona, Ignacio y Beth E. Jörgensen. “Introduction.” *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ed. Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen. Albany: State U of New York P, 2002. 1-21.
- Corral, Wilfrido. “Culto, popular y masivo según Monsiváis.” *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 13 (2000): 38-41.
- . *El error del acierto (contra ciertos dogmas latinoamericanistas)*. Quito: Paradiso Editores, 2006.
- De la Campa, Román. “América Latina y el imperio de la inmanencia.” *Nuevo Texto Crítico* 25/28 (2001-2002): 35-51.
- Domínguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura Mexicana (1955-2005)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Echeverría, Bolívar. *Vuelta de siglo*. México: Ediciones Era, 2006.
- Egan, Linda. *Carlos Monsiváis: Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*. Tucson: U of Arizona P, 2001.
- . “Mentiras y pruebas disputables en una crónica de Carlos Monsiváis.” Trad. Ricardo Luján y Richard Ford. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 13 (2000): 32-37.
- . *Monsivaisiana. Aforismos de un pueblo que quiere ser ciudadano*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2010.
- Franco, Jean. “Globalization and the Crisis of the Popular.” *The Legacy of the Disinherited*. Ed. Tom Salman. Amsterdam: CEDLA, 1996. 263-79.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Glantz, Margo. “Carlos Monsiváis.” *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. Ed. Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado. México: U Nacional Autónoma de México y Ediciones Era, 2007. 359-65.
- Klahn, Norma. “Monsiváis entre la nación y la migra(na)ción.” *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. Ed. Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado. México: U Nacional Autónoma de México y Ediciones Era, 2007. 176-90.

- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *Amor perdido*. México: Ediciones Era, 2001.
- . *Apocalíptico*. México: Debate, 2009.
- . “La música romántica. El amor amoroso de las parejas pares.” *Bolero. Clave del corazón*. Elena Tamargo. México: Fundación Ingeniero Alejo Peralta y Díaz Ceballos, 2004. 9-21.
- . “On the Chronicle in Mexico.” Trad. Derek A. Petrey. *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ed. Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen. Albany: State U of New York P, 2002. 25-35.
- Mudrovic, María Eugenia. “Cultura nacionalista vs. cultura nacional: Carlos Monsiváis ante la sociedad de masas.” *Hispanamérica* 79 (1998): 29-39.
- Poniatowska, Elena. “¿Qué vamos a hacer sin ti, Monsi?” 21 Jun. 2010. *La Jornada*. Web.
- Pons, María Cristina. “Monsi-caos: La política, la poética o la caótica de las crónicas de Carlos Monsiváis.” *Revista de crítica literaria latinoamericana* 51 (2000): 125-39.
- Sánchez Prado, Ignacio. “Carlos Monsiváis: crónica, nación y liberalismo.” *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. Ed. Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado. México: U Nacional Autónoma de México y Ediciones Era, 2007. 300-36.
- Sefchovich, Sara. “Para definir la crónica.” *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana* 38.1 (2009): 125-50.
- Villoro, Juan. “El género Monsiváis.” *Letras Libres* 139 (2010): 64-69.
- . “La cultura de masas imita a su profeta.” *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. Ed. Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado. México: U Nacional Autónoma de México y Ediciones Era, 2007. 375-82.