

Julieta Viú

Célebres plebeyos

María Moreno y Carlos Monsiváis

TESIS

•KATATAY•
EDICIONES
DIGITALES

Comité Académico

Ana Pizarro

Julio Ramos

Emil Volek

José Amícola

Christian Wentzlaff-Eggebert

Jorge Monteleone

Andrea Pagni

Dardo Scavino

Julieta Viú

Célebres plebeyos
María Moreno y Carlos Monsiváis

SERGIO VICTOR PALMA:
**"YA ME VEN,
NO SOY TARZAN"**

**MADEMOISELLE
ANDREA**

PACO JAUMANDREU
**"SOY UN
PEQUEÑO SEMIDIOS"**

"EVITA" LYNCH

**lady
sings
the
blues**

HORACIO BUSTOS:
EL UNO Y EL OTRO



MORIA CASÁN
**ELLA SOLA
ES
UN HAREM**

 **crónicas de
carlos monsváis**

azul, como una ojera de mujer

Las intimidades de la Benedetto

**ROSA DE LEJOS,
LEONOR DE CERCA**

**EL ESTILO
CLAUDIA SANCHEZ**

MARILYN
como punto de partida para

CAROLINA Y VILAS:

**EL ROMANCE
DE LA PRINCESITA
DE MONACO
Y EL ZURDITO
DE MAR DEL PLATA**

Viú Adagio, Julieta

Célebres plebeyos: María Moreno y Carlos Monsiváis /
Julieta Viú Adagio - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Katatay, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN: 978-987-48074-4-1

1. Crítica Literaria. 2. Crónica Periodística. I. Título.
CDD 860.9982

El presente libro fue sometido a referato externo anónimo bajo el sistema de doble ciego

© Julieta Viú
© Ediciones Katatay
© Julio Bariani
© María Eugenia Dalla Lasta
© Graciela Savino

ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS KATATAY
(C.U.I.T. N°: 30-70990915-7)
Email: contacto@edicioneskatatay.com.ar
<http://www.edicioneskatatay.com.ar>

Diseño Logo Editorial: Julio Bariani
Diseño de Tapa: María Eugenia Dalla Lasta
Diseño de interior: Graciela Savino
Supervisión editorial: Florencia Bonfiglio

ISBN: 978-987-48074-4-1

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Diciembre 2022



Índice

Agradecimientos	9
------------------------------	----------

1. Los célebres plebeyos irrumpen en la crónica latinoamericana

1.1. Miradas disruptivas de la cultura contemporánea.....	11
Filiaciones periodísticas	15
Escritores autodidactas	20
Consumidores antes que lectores	23
Carlos Monsiváis visto por la crítica	28
María Moreno vista por la crítica	33
1.2. Retóricas de la distinción en la crónica modernista.	
Del divismo a la celebridad.....	39
De la celebridad consagrada a la emergencia de lo plebeyo	49
1.3. La crónica ante la cultura de masas. El entretenimiento como problema.....	59
Crónicas en páginas de sociales.....	65

2. Carlos Monsiváis entre divas e ídolos

El cronista en la ciudad (i)letrada	71
Entre Albert Camus y Ringo Starr: autorretrato.....	75
Del sueño político al sueño cultural.....	77
Contra la palabra facticia del periodismo.....	81
Postales de tiempos preelectrónicos.....	86
Crónica de una desmitificación	90
El retrato como enumeración.....	95
La canción romántica y la industria sentimental	102
Una poética de versiones mediáticas	109
El divo de Juárez en Bellas Artes	114
Transculturación crónica	123
Coda. El problema de la escritura biográfica.....	125

3. María Moreno en la *Café Society*

Un comienzo borrado.....	131
Escribir después de la entrevista.....	135
Crónica de lo uno y lo otro.....	141
Entre plumas, brillos y <i>strass</i>	144
Traducir el ícono masivo a personaje	152
Encarecer la aventura. La diva entre paréntesis	159
Crónica, entretenimiento y política.....	168
Excursión al mundo de la moda	182
Contra la prepotencia del referente masivo.....	190
Contrapunteo sociocultural: el tenista y la princesa	195
Marcas indelebles del teclado plebeyo	204

4. Reterritorialización de lo plebeyo 211

Fuentes

Fuentes primarias de Carlos Monsiváis.....	215
Fuentes primarias de María Moreno	217

Bibliografía 221

Agradecimientos

Este libro es producto de la reescritura de la tesis doctoral *Célebres plebeyos. Cronistas ante la cultura de masas: Carlos Monsiváis y María Moreno en revistas de actualidad en los años setenta*, defendida en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario en 2018. La investigación estuvo radicada en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH-UNR) con el apoyo institucional del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

En la elaboración de la tesis, fueron fundamentales el apoyo intelectual de Enrique Foffani (UBA-UNR-UNLP) y Analía Costa (UNR), mis directores. Quiero manifestar todo mi agradecimiento a las incontables lecturas, correcciones y sugerencias que contribuyeron al desarrollo de la investigación; a la dedicación, el cariño y la generosidad con que me acompañaron en ese largo proceso, incitando siempre a indagar nuevas aristas de los problemas. Los encuentros de trabajo e intercambio, que sirvieron de estímulo, al mismo tiempo me formaron académica y profesionalmente en un clima de enorme contención. Gracias a ambos.

Una mención especial merecen los miembros del jurado de la tesis, Roxana Patiño (UNC), Judith Podlubne (UNR) y María Valdez (UNQ-UNA), cuyos valiosos comentarios ayudaron a revisar y enriquecer la escritura de este texto e incluso me llevaron a profundizar aspectos que habían quedado relegados. Lecturas minuciosas y comprometidas que espero haber sabido reflejar en el libro que se publica.

En el camino de mi formación de posgrado, destaco también el espacio de intercambio de la Red Katatay que fue tan productivo como estimulante. En los encuentros, pude someter a discusión las distintas etapas de mi investigación, sus hallazgos y problemas en un debate siempre movilizador. Por ello, expreso mi agradecimiento a la escucha atenta así como a las valiosas contribuciones de los miembros de la Red. En especial, a María José Sabo (UNC) con quien, por cercanía de intereses, tuve la posibilidad de intercambiar y compartir buena parte del trayecto.

La tarea de archivo a través de la búsqueda en hemerotecas, fondos bibliográficos y bibliotecas personales, que permitió recuperar crónicas desconocidas de ambos autores, fue posible en buena medida gracias a la beca AVEE, que me fue otorgada en 2015 por la Secretaría de Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario. Este financiamiento me permitió viajar a Ciudad de México para realizar un intercambio académico en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) bajo la dirección de Margo Glantz, a quien agradezco infinitamente su generosidad y disposición para orientar mi estadía. También, en este marco, merece mi reconocimiento Daniel Bañuelos Beaujean, director de la *Biblioteca Personal Carlos Monsiváis*, que entendió mis urgencias y me permitió acceder al fondo hemerográfico completo del autor, que por entonces estaba fuera de catálogo. En ese mismo sentido, quiero destacar también la generosidad de la artista Renata Schussheim por haber comprendido la importancia del proyecto y haber puesto a disposición un valioso material que no lograba encontrar en otro lado.

A María Moreno agradezco especialmente la entrevista que me otorgó en 2017, que me permitió elaborar otra mirada sobre el período y los problemas estudiados. Su rememoración de aquella época me permitió iluminar aspectos que no había considerado hasta ese momento y afinar así el análisis. Subrayo, además, su predisposición para identificar aquellas crónicas que se habían publicado sin firma.

Para la publicación de este libro fueron fundamentales los permisos de reproducción de imágenes que me dieron generosamente Renata Schussheim y los reconocidos fotógrafos Alfredo Willimburg y Eduardo Marti, la productora artística y los fotógrafos de las entrevistas de *Siete días* aquí recuperadas. Y, en especial, quiero agradecer el trabajo impar de digitalización y edición de dichas fotografías realizado por Alfredo Willimburg y Alejandro Pombo expresamente para este libro.

Por último, quiero mencionar el acompañamiento cariñoso, constante y sin lugar a dudas fundamental de mi familia, que fue un sostén esencial en este largo camino. Sin el amor de Pablo, que supo estar siempre disponible para atravesar los momentos de desesperación, igual que para compartir los hallazgos, no hubiera podido lograrlo. A ellos les dedico este trabajo.

1. Los célebres plebeyos irrumpen en la crónica latinoamericana

1.1. Miradas disruptivas de la cultura contemporánea

Carlos Monsiváis (Ciudad de México, 1938-2010) y María Moreno (Buenos Aires, 1947) inauguraron una escritura cronística que incorporó el archivo de la industria cultural a la tradición del género en un momento convulso del campo cultural latinoamericano, signado por fuertes críticas hacia la cultura de masas provenientes, sobre todo, de intelectuales y pensadores de izquierda. A mediados de los años setenta, ambos autores, diferenciados de sus contemporáneos por hacer gala de su formación autodidacta (y de cierta animosidad hacia la academia), empezaron a escribir sobre *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 seducción que ambos experimentaron por nombres que invadían la vida cotidiana los llevó a construir una escritura atravesada tanto por la erudición como por el conocimiento y la porosa recepción de la cultura de masas, que incluye aspectos plebeyos, frívolos, triviales y una serie de cuestiones que vectorizan un recorrido alternativo al pautado y consagrado por la tradicionalmente llamada alta cultura.

En complicidad con las devociones populares y sin la barrera ideológica que ciertos sectores de la izquierda imponían sobre el fenómeno de la industria cultural, Monsiváis y Moreno forjaron un nuevo modo de pensar las expresiones de masas. La denominación paradójica *célebres plebeyos* alude al proceso de reterritorialización de lo plebeyo en la cultura contemporánea que ambos cronistas provocaron hacia fines de la década del setenta y principios de los ochenta al escribir sobre Claudia Sánchez, Moria Casán, Paco Jamandreu, Leonor Benedetto, Andrea del Boca, Juan Gabriel, Irma Serrano, Jorge Negrete, Elvira Ríos y Cantinflas, entre otros. Desplazamientos, cruces y negociaciones culturales que marcarán toda la obra de Carlos Monsiváis y María Moreno. En *Black out* de Moreno, se lee:

¿Por qué se me aceptaba entre aquellos que me llamaban “la profesora” y de los que siempre recibí un respeto protector? ¿porque era rubia (relativamente), pertenecía a otra clase social, porque “estudiaba”? ¿O porque en el bosque de la noche no se hacen preguntas? Pero las damas no suelen beber tanto alcohol de cuarenta grados, al menos en público. Lo cierto es que, a pesar de haberme visto llorar, ayudado a cruzar la calle, [...] creo que en Alex Bar siempre fui considerada una dama. Por algo don Pelegrino me había bautizado *Jackie*, o solía presentarme como la Carolina de Mónaco del Once. ¿Una dama? (2016: 73)

El bautismo de María Moreno como “la Carolina de Mónaco del Once”, provocador sin dudas, permite apuntar al corazón de la expresión *célebres plebeyos*: su formulación oximorónica pone en tensión el *status* de un título nobiliario con la imagen de un barrio popular y señala la imbricación de lo noble y lo vulgar, de la ilustre monarquía europea con la insignificancia de un barrio orillero, comercial. Sobrenombre con resonancias lemebelianas, donde lo plebeyo no está determinado solo por el barrio, sino que se refuerza por el artículo que antecede al nombre propio (ella es La Carolina de Mónaco del Once). Autotrazado elocuente de una cronista que se ha identificado con la otredad, que ha hecho un uso plebeyo de lo aristocrático, con el que ha puesto en escena una posición *outsider*: ser una princesa en un barrio con “resonancias de malón” simboliza el lugar de la autora en sus orígenes. Sin ir más lejos, la aludida treta de empezar a beber para ingresar a la bohemia artística de los setenta, formada por hombres que se reunían en bares, patentiza dicho afán de traspasar lo establecido.

Este posicionamiento cultural permite leer la obra de María Moreno en contigüidad con la de Carlos Monsiváis, quien también planteó un cruce semejante en su pretensión de ser “una mezcla de Albert Camus y Ringo Starr” (Monsiváis 1966: 56) cuando el horizonte de artistas e intelectuales latinoamericanistas (con una clara hegemonía de la izquierda) estaba signado por la lucha política de la Revolución cubana. Ambas representaciones manifiestan genuinos deseos de ubicaciones *outsiders* de escritores que décadas más tarde se consagraron como figuras destacadas del campo artístico. Sin perder de vista dicho reconocimiento, en este libro intentaremos iluminar el lugar

contrahegemónico en el que constantemente Carlos Monsiváis y María Moreno buscaron posicionarse.

Otra cita que introduce el tema bajo estudio desde la mirada contemporánea de los propios autores corresponde a la crónica “Luis Mi en el auditorio nacional” de Carlos Monsiváis:

Antes, cuando la precocidad era solemne, uno iniciaba en la adolescencia *el aprendizaje de México*, y la frase describía la seriedad de quien se adentra en los misterios de un país, pero la precocidad de hoy no es histórica y política sino sexual y tecnológica, y quiere moverse en sitios a donde jamás lleguen los cañonazos de las batallas de Celaya y Torreón [...]

Ahora te puedes marchar.

—¿Se la saben?

[...] El catedrático de lo sexy observa a sus alumnos, con guiños esotéricos aprendidos en la Universidad de Televisa. (1995: 193)

En este caso, como en la mayoría de las crónicas que abordaremos, el lector encuentra al cronista en el recital de un ídolo: Luis Mi, como registra que lo llaman sus fans. Así, la crónica confirma el genuino interés por el fenómeno de la idolatría que empezó a manifestarse con fuerza en los años setenta y continuó a lo largo de su vida, como lo prueba, además de esta cita, la publicación en 2008 del libro *Pedro Infante: las leyes del querer*. El fragmento extraído pone en el centro de la escena una cuestión que atraviesa el planteo medular del libro: la imbricación de los famosos con la tecnología ya que, a los ojos de Carlos Monsiváis, Luis Mi deviene un “catedrático de lo sexy” graduado en la “Universidad de Televisa”, una empresa de medios líder en México.

Las citas referidas ilustran pensamientos capaces de suturar lo célebre y lo plebeyo y de establecer trayectorias que cuestionan sentidos instituidos por la tradición moderna, que distinguió de manera categórica entre la cultura (muchas veces denominada “alta cultura”, “cultura letrada” o Cultura con mayúsculas) y las expresiones de masas. En tal sentido, la denominación *célebres plebeyos* señala la consolidación de un tópico en el campo de la crónica latinoamericana que apunta a identificar a los protagonistas elegidos para retratar una realidad inmersa

en un proceso de massmediatización en acto: figuras plebeyas que se constituyen en *célebres plebeyos* a partir del ingreso en la cultura del espectáculo. La sacralización de lo plebeyo produce relocalizaciones de las representaciones simbólicas y genera un reordenamiento del paradigma moderno.

Carlos Monsiváis y María Moreno fueron innovadores al publicar estos textos en espacios periodísticos marginales en términos artísticos: las revistas de actualidad, productos comerciales sin filiaciones institucionales, donde en general se realiza un trabajo de naturaleza periodística basado en la información y la primicia, y dirigido a un público masivo no especializado. De allí la hegemonía del registro visual y el lenguaje publicitario de las crónicas bajo estudio. Ambos escritores intervinieron en su contemporaneidad forjándose como autores por fuera del paradigma libresco y culto. La filiación al campo periodístico, el autodidactismo, la autorrepresentación como consumidores, la participación en revistas de actualidad y el modo de tratar las temáticas permiten concebir a Carlos Monsiváis y María Moreno como cronistas de una misma generación, colocación que implica, por consiguiente, discutir el consenso crítico establecido en el campo de los estudios literarios abocados a la crónica producida en América Latina entre fines del siglo XX y principios del XXI. Según criterios a nuestro juicio desacertados, el escritor mexicano pertenecería a la misma generación que el puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, mientras que María Moreno debería ser incluida en la generación posterior, junto a, por ejemplo, Pedro Lemebel (Bernabé 2006b). Un agrupamiento similar observamos en *Antología de la crónica latinoamericana actual* (2012), donde, aun cuando Monsiváis y Moreno comparten el espacio de consideración, el primero es estimado con cierta precedencia, puesto que el editor, Darío Jaramillo Agudelo, lo destaca como “padre” junto con figuras como Tomás Eloy Martínez, Gabriel García Márquez y Elena Poniatowska. Claro que no perdemos de vista que Jaramillo Agudelo piensa en el Periodismo narrativo, esa vertiente de la crónica contemporánea que recupera la tradición del Nuevo periodismo de mediados del siglo XX. La reproducción de este mapa crítico de la crónica latinoamericana ha imposibilitado advertir puntos de contacto fundamentales entre Carlos Monsiváis y María Moreno vincula-

dos con la relectura de la cultura popular que ambos hicieron al elegir a íconos de la televisión, el teatro de revista y la canción pop como objetos de representación predilectos.

Filiaciones periodísticas

Lejos de constituir un elemento subsidiario como podría considerarse a la luz del discurso literario moderno, el periodismo resulta constitutivo y constituyente de las escrituras de Carlos Monsiváis y María Moreno. La literatura latinoamericana moderna se consolidó como tal a partir de entablar una fructífera relación con dicho campo y, en particular, la crónica surgió, a fines del siglo XIX, a caballo entre la literatura y el periodismo. Aunque la escritura modernista en su estilización permitió la emergencia de un sujeto literario en las páginas de los diarios, forjado como una autoridad distinta de la del *reporter* y sustentado en un saber estético, aquellos escritores se identificaron de manera exclusiva con la literatura. Distinta es la situación a fines del siglo XX para Monsiváis y Moreno que, en una clara diferenciación de los escritores con mayúscula, provocaron el movimiento contrario: el periodismo devino así el espacio de pertenencia por excelencia para cronistas que buscaban una intervención masiva no especializada.

Carlos Monsiváis produjo una vasta obra literaria producto de haber trabajado en la prensa durante más de cincuenta años. Desde la década del sesenta hasta su muerte, en 2010, escribió en diarios, revistas y suplementos como *La Jornada*, *Unomásuno*, *El financiero*, *Excélsior*, *Proceso*, *Nexos*, *Fem*, *La Cultura en México*, *El Gallo Ilustrado*, *Tiempo libre*, *Revista de la Universidad de México*, *Revista de revistas*, *Diva* y *Su otro yo*. Una década después, en los años setenta, comenzó una tarea archivística de recopilación de sus crónicas que dio como resultado una serie de antologías que lo consagraron al tiempo que revelaron un movimiento unidireccional del diario al libro: *Días de guardar* (1970), *Amor perdido* (1977), *Escenas de pudor y liviandad* (1988), *Entrada libre* (1988) y *Los rituales del caos* (1995). En este sentido, Carlos Monsiváis se convirtió en Carlos Monsiváis gracias a la innumerable cantidad de colaboraciones

enviadas a los más heterogéneos medios de prensa: la revista política y la revista erótica, la publicación académica y también la comercial, el suplemento cultural y el de información general. Cuenta una leyenda popular que hubo una revista que editó un número en cuya tapa decía: “en este número no escribe Carlos Monsiváis”. Independientemente de su grado de veracidad, la historia resulta verosímil para representar una producción de tamaño descomunal, verdaderamente incommensurable. Condición referida entre otros por Jezreel Salazar, quien representa a Monsiváis como un “calígrafo sin descanso (que no da tregua ni se contiene ante una realidad siempre interpretable y reconfigurable)” (2009: 9).

La afirmación de que Carlos Monsiváis fue esencialmente cronista puede prestarse a confusiones ya que, en la actualidad, dicha noción engloba una variada gama de prácticas literarias. Por ello, resulta fundamental esclarecer la concepción que el escritor tuvo del género:

¿Quién hace periodismo si puede ser narrador? Desde la década de 1960, los novelistas y su público si no desprecian del todo, sí minusvaloran al periodismo, uno de los mayores “enemigos de la promesa”, según la expresión del crítico inglés Cyril Connolly, en su catálogo de los usos del tiempo que se extinguen o estropean el temperamento creativo. A la novela la estropean el Mercado, la ilusión [...] de hacerse millones de lectores. Y el centro del periodismo es el reportaje. Sin embargo, después del 68, la crónica ni se desvanece ni se repliega en la nostalgia. Entre sus funciones se hallan la consignación de impresiones de la modernidad [...]

Además, 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. (Monsiváis 2006a: 111-112)

La defensa de la crónica ante formas más canónicas de literatura se basa en resaltar que esta es producto del trabajo en la prensa y que dicho trabajo es literario. Se recupera así la tensión literatura/periodismo que ha singularizado a un género definido, desde fines del siglo XIX, como una producción textual desarrollada en las páginas de diarios y revistas con

intención estética. Conceptualización que ilumina la inscripción de Monsiváis en la tradición modernista y el distanciamiento de la corriente contemporánea denominada Periodismo narrativo.

María Moreno presenta una trayectoria similar. A mediados de los años setenta tuvo breves y discontinuas publicaciones en diarios y revistas como *El cronista cultural*, *La Opinión*, *Pluma y pincel* y *Literal*. Recién a finales de la década puede afirmarse que ingresó al periodismo con colaboraciones regulares para mensuarios y semanarios como *Siete días*, *Status* y *Vogue*. Con la vuelta de la democracia en 1983, abandonó esos espacios de publicación dedicados a la información de actualidad con marcado énfasis comercial para radicarse en revistas y suplementos culturales. Casi dos décadas más tarde, emprendió la tarea de compilación de sus crónicas, aunque, a diferencia de Carlos Monsiváis, lo realizó mucho tiempo después. Su primera antología, *A tontas y a locas*, se editó recién en el año 2001.

Más allá de la sostenida labor en la prensa, María Moreno se definió como periodista. En el libro *El fin del sexo y otras mentiras* expresa: “en suma, soy periodista” (Moreno 2002: 7). Afirmación que apareció a comienzos del siglo XXI y que volverá a repetirse, una década después, en *Teoría de la noche* (2011). Sin dudas respecto de su identificación con la profesión, Moreno reflexiona sobre dicha práctica:

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 2013: 1)

La escritora se marca y, al mismo tiempo, se desmarca del periodismo. Así, con gran astucia, logra singularizarse: “no tengo otra zona” más allá de la periodística, advierte, aunque aclara que muchas veces realizó un trabajo literario. El ritmo de escritura urgente y la doble apropiación de un espacio de realización personal y, a la par, laboral definen a la autora como

cronista. *Black out*, que concebimos como novela de artista a fin de recuperar la tradición modernista en la que abreva,¹ retrato de una comunidad de hombres cuyo oficio fue el periodismo y de una época marcada por las reuniones en los bares, reivindicando justamente una tradición de escritores periodistas (Claudio Uriarte, Norberto Soares, Charlie Feiling y Miguel Briante) en la que Moreno busca inscribirse.

Por último, dos cuestiones más a considerar en relación con la filiación periodística: el seudónimo y la presentación pública de la autora. La explicación de la invención de la firma María Moreno se juega en la polisemia del apellido ya que María responde a su primer nombre legal:

[...] 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 2001a: s/n)

La elección del nombre en cuanto instancia discursiva que habilita un espacio de invención constituye un lugar propicio para inscribirse en una tradición literaria, establecer un pacto con el lector y organizar una obra. Julio Premat sintetiza las decisiones puestas en juego: "se es autor frente a, con respecto a, en relación con, en contradicción a alguien o algo" (2009: 27). La firma María Moreno, además del diálogo fluido con el feminismo, evidencia su intención de ser leída en una tradición literaria estrechamente vinculada con el periodismo: Moreno es también el apellido del primer periodista argentino, precisa la escritora.

¹ El concepto "novela de artista", en el sentido otorgado por Rafael Gutiérrez Girardot (2004), refiere a un conjunto de novelas publicadas a fines del siglo XIX que tuvieron como protagonistas a los artistas y que tematizaron el lugar problemático de la literatura con la consolidación del capitalismo y la instauración de valores burgueses.

Asimismo, la presentación de la autora en sus libros como en entrevistas pone de relieve el estrecho vínculo con dicho campo, ya que aquella se basa en consignar los diarios y revistas donde participó. Ello la aleja de los escritores que suelen ser presentados a partir de la referencia a sus libros. Claro que, a medida que avanza el tiempo y María Moreno cuenta con una cantidad considerable de obras, empiezan a citarse estas en detrimento de los lugares donde escribió o escribe cotidianamente. Al punto que, actualmente, la forma de presentación típica de los escritores (por supuesto, no exenta de estrategias del mercado editorial) va ganando la batalla. Las solapas de *Black out*, *Oración* y *Panfleto* solo refieren a sus libros.

En síntesis, Carlos Monsiváis y María Moreno son cronistas de tiempo completo. Ello significa, aunque suene paradójico, que se forjaron como escritores en redacciones periodísticas y que sus obras literarias están constituidas de manera exclusiva por sus crónicas. Aspecto que los singulariza respecto de cronistas que tienen una obra por fuera del género como puede ser el caso de Edgardo Rodríguez Juliá, Miguel Briante, José Joaquín Blanco o Edgardo Cozarinsky. En tal sentido, la categoría obra no resulta del todo apropiada para pensar el objeto crónica ya que responde al paradigma moderno, letrado y culto del que la crónica ha sido excluida por décadas. María José Sabo ilumina las operaciones culturales que entran en juego en el momento de pasaje de los materiales periodísticos al libro:

Como ella misma [María Moreno] 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 pueda proliferar hacia otras formas imprevistas. (2016: 419-420)

Los cronistas de tiempo completo se sitúan en ese espacio intersticial referido por Sabo, que les permite entrar y salir de la

institución literaria, sentirse parte y, al mismo tiempo, extraños, producto de posicionamientos fluctuantes entre la literatura y el periodismo, ya que la elección de uno de los campos disciplinares, por distintas razones, les resultó problemática e incómoda. La consecuencia más clara de esas intervenciones hechas de la mezcla de saberes y autoridades es que, para Monsiváis y Moreno, el libro no resulta condición *sine qua non* para devenir escritores.

Escritores autodidactas

El autor no es un concepto unívoco, una función estable ni, por supuesto, un individuo en el sentido biográfico, sino un espacio conceptual, desde el cual es posible pensar la práctica literaria en todos sus aspectos –y, en particular, la práctica literaria en un momento dado de la evolución de la cultura–.

Julio Premat, *Héroes sin atributos*.

Las imágenes de escritores de Carlos Monsiváis y María Moreno, aún con sus diferencias, se asientan en la figura del autodidacta. La exhibición de la ausencia de una instrucción regular les permitió ubicarse en los márgenes de la *ciudad letrada* –diremos con Ángel Rama (2004 [1984])– y, al mismo tiempo, hacerse visibles por sus extravagancias. Estos cronistas se caracterizaron, entre otras cuestiones, por desacralizar las fuentes y los modos de acceso al conocimiento que, desde la Modernidad histórica, se asociaron a la academia, la erudición y la lectura. La particularidad radica en que Monsiváis y Moreno reivindicaron trayectorias educativas no formales en el seno de sociedades que consolidaron al conocimiento como un bien preciado.

Hacia el final de su carrera, Carlos Monsiváis advirtió:

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. (2008: 1)

Este cronista sin títulos profesionales identificó un objeto de interés y un modo de abordaje que no se dirimió en la esfera disciplinar. En pos de una mirada sin restricciones y a sabiendas de no contar con la legitimación de un campo específico, amplió el horizonte temático: uno de sus objetos de escritura predilectos fue el gusto colectivo. Reflexión que permite advertir la reivindicación de una formación autodidacta, aunque sabemos que cursó sin completar la carrera de Filosofía y Letras. El vasto conocimiento literario, histórico, artístico y cinematográfico, por señalar algunas áreas sobre las que se interesó, da cuenta de una formación heterogénea adquirida probablemente antes por su pasión lectora que por los estudios cursados (imposible olvidar las dimensiones descomunales de su biblioteca²). La compra y conservación de ese volumen de libros, que lo aproxima a un académico, no lo condujo a dicho ámbito elitista, sino, por el contrario, a uno de los espacios más masivos de la escritura en la segunda mitad del siglo XX: el periodismo. Su constante participación en la vida pública mexicana ha llevado a que el crítico Ignacio Sánchez Prado lo defina como un intelectual público 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. (2006: 328)

La apertura de Carlos Monsiváis ha sido señalada por muchos especialistas (Egan, Bencomo, Moraña) y su interés por los más variados temas y problemas quedó plasmado en la aprecia-

² La *Biblioteca Personal Carlos Monsiváis*, actualmente convertida en biblioteca pública, cuenta con más de 24.000 títulos entre libros, publicaciones periódicas y folletos, cifra que permite dimensionar de qué tipo de lector hablamos cuando hablamos de Carlos Monsiváis.

ción de Juan Villoro: “ya tomó todas las fotos y ya probó todos los platos típicos” (2012: 9). No obstante, fue Ignacio Sánchez Prado (2006) quien apuntó la particularidad de esa actitud en el ámbito de las ideologías: la inigualable capacidad de reflexionar sin quedar atrapado o limitado por un movimiento o una corriente particular.

María Moreno, por su parte, con una actitud provocadora, aunque no por ello menos cierta, ha declarado en diversas entrevistas que su formación tuvo lugar en los bares y no en instituciones académicas. Experiencia con la que recuperó el clima de época de los setenta y, en particular, a esa generación de escritores periodistas presentada en *Black out* que compartía lecturas de obras, así como de crítica literaria, en las “noches de ronda”. Moreno recuperó un espacio de socialización alternativo al mundo universitario asociado en el imaginario artístico con la vida bohemia. Entre whisky y más whisky –según la propia autora–, se convirtió en escritora. En la entrevista “Veo escenas ya escritas y las edito” 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 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 transmitían (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. (Palmeiro 2013: s/n)

La reivindicación de una formación diversa, desordenada, múltiple, laberíntica y transversal que Moreno representó bajo la metáfora de la laicidad queda clara en la cita. Esta autora que no pasó por la universidad enfatiza con orgullo su posición marginal respecto al mundo académico. Ello no se expresó como un reclamo o una cuestión pendiente sino, por el contrario, visibilizó su pertenencia a aquella generación educada en los grupos de estudio que paradójicamente se llamó, después del Onganiato, la “universidad de las catacumbas”, en las que

dictaban cursos quienes habían quedado fuera de la universidad: David Viñas, Nicolás Rosa y Josefina Ludmer, entre otros.

Más allá de los datos biográficos, Monsiváis y Moreno se posicionaron desde un espacio alternativo a los saberes institucionalizados porque valoraron aquello que había quedado al margen (pensemos en el hecho de escribir sobre una *vedette* o la protagonista de la telenovela del momento). Reivindicaron poseer una formación heterodoxa alejada de saberes e instituciones académicas y se dirigieron a públicos masivos. El periodismo se convirtió así en un territorio, un espacio de pertenencia en torno al cual se afianzaron e intervinieron en la esfera pública.

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...

Carlos Monsiváis, *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.

Jesús Martín-Barbero, *Medios de comunicación*.

La cultura de masas, como apuntan los epígrafes, interpeló o, para ser más precisos, reconfiguró imaginarios, representaciones y consumos. Por lo tanto, la transformación del vínculo de las mayorías con el campo artístico y la repercusión de dicho fenómeno sobre el nivel autofigural se ubican en el centro de nuestro interés. Declaraciones de Carlos Monsiváis y María Moreno permiten suponer que se saben sujetos hablados y pensados por la llamada industria cultural: ambos han dejado traslu-

cir una aguda conciencia sobre el rol que la tecnología cumplió en sus vidas ya que han relatado su ingreso a la cultura –definida por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo como el espacio de los objetos simbólicos (1990)– a través del cine, el tango canción, el radioteatro y las versiones ilustradas de los clásicos literarios.

En el caso del escritor mexicano, el cine cobró un lugar preponderante en su vida, como se lee en su autobiografía *Carlos Monsiváis*:

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. (1966: 33)

Aunque no exento de ironía, el escritor reconoce la marca indeleble que ha dejado el cine en sus años de formación. Linda Egan destaca 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” (2008: 45). La familiaridad observada por Egan se vislumbra también en la cita del propio cronista, en la que explicita que la imagen de un hecho histórico trascendental para la vida del país como la Revolución mexicana la adquirió en las películas y no en las tradicionales instituciones formadoras de ciudadanía como la escuela y el museo. Claro que la representación de la espectacularización presenta una doble intención: dar cuenta del lugar preponderante de los medios masivos en las sociedades contemporáneas y, a la vez, ironizar sobre el relato nacionalista mexicano.

Un gesto similar se observa en el caso de María Moreno, quien se jactó de haber recibido una formación popular proveniente de la radio. La crónica “Gardel”, compilada en *Subrayados*, representa el vínculo en términos amorosos:

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 *surrmenage*, 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 sonríe* de Julio Jorge Nelson? (Moreno 2013a: 57-58)

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 conductores: Julio Jorge Nelson. La representación como fanática de Carlos Gardel así como del tango en general no resulta un dato menor ya que se trata de un género musical de consumo masivo que le permitió establecer lazos de comunidad con la sociedad en general. Más que detenernos en la figura de Gardel, 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 que fue la industria cultural la que la condujo 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” (Moreno 2013a: 63); “Con Gardel aprendí a leer” (*ibídem*), sentencia hacia el final.

La formación radiofónica en la que la voz lo es todo dejó una huella indeleble en su producción, visible en la constante búsqueda de la reproducción de la voz del otro que se manifiesta en sus textos que toman la forma de la entrevista. María Moreno planteó, en la crónica “Leer hasta que la muerte nos separe”, que primero tuvo lugar una formación auditiva y, luego, una 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*. (2013a: 109)

Allí, recrea su formación como lectora que comienza, una vez más, por el radioteatro que luego le permitió acceder, según su propia interpretación, a la lectura de diarios y autobiografías. *Subrayados*, que recupera un recorrido azaroso de lecturas personales, señala que su primer subrayado fue de oído. Este rol de la escucha en su juventud vuelve a aparecer de distintas maneras en libros como *Black out* y *Oración* al recordar que, en los bares, escuchaba lecciones de Psicoanálisis y Marxismo. En este último libro, María Moreno se representa escuchando antes que leyendo: “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” (2018b: 145). El gesto de diferenciarse de los escritores que se representan como sujetos lectores (de larga tradición en la historia de la literatura latinoamericana) vuelve a ponerse de relieve, en este caso, para marcar que ella no fue militante. Más adelante, María Moreno escenifica esa distancia a partir de otra anécdota personal:

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. (2018b: 149)

La autorrepresentación se reitera: en su infancia, la imaginamos sentada al lado de la radio introduciéndose en la literatura universal; en su adolescencia, disfrutando del tango canción; y, en su juventud, escuchando a militantes de los setenta y recibiendo lecciones de psicoanálisis en el bar. Anécdotas biográficas que coinciden en un punto neurálgico para entender su relación esquivada hacia la institución literaria: durante buena parte de su vida no hubo ningún valor ligado al libro ni a la lectura.

Respecto de su formación como lector, Carlos Monsiváis realizó un breve aunque valioso comentario en el discurso pronunciado al recibir el Premio de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara:

Ya una vez exhibido mi árbol genealógico como lector y escritor en cumplimiento de un ritual muy asumido en países 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 se juzgarían ilustradas con avaricia, las de la editorial argentina Billiken con la *Iliada*, la *Odisea*, la *Eneida*, *Don Quijote*, *La cabaña del tío Tom*, *La divina comedia*, *Las fábulas de Esopo*... Y también frecuenté una colección de la Secretaría de Educación Pública: la Biblioteca Enciclopédica Popular, donde atisbé, por ejemplo, versiones muy resumidas de *Anábasis*, la poesía prehispánica [...] (2007: 30)

Monsiváis relata su acercamiento a la literatura a través de objetos de circulación masiva: las ediciones de los clásicos ilustrados y las colecciones populares probablemente vendidas en los quioscos. Libros que fueron “versiones accesibles” y, a su vez, descontando que se trató de ediciones de bajo costo, puede suponerse que eran libros resumidos. La recuperación de dichos objetos le permitió reivindicar una formación popular simbolizada en lecturas de divulgación: rápidas, sencillas, adaptadas e ilustradas.

La conciencia de Carlos Monsiváis y María Moreno sobre la masificación cultural entendida como elemento constituyente de la subjetividad favoreció la aceptación de la industria cultural sin el miedo que tantas veces despertó, así como la apropiación del imaginario que de ella se desprende. Destacamos una vez más, siguiendo a Jesús Martín-Barbero, que ambos medios elegidos (el cine y la radio) se caracterizaron por ser populares y masivos. En tal sentido, las autorrepresentaciones como consumidores antes que como lectores muestran un orden de prioridades que, sin desmerecer el ámbito culto representado por la cultura libresca, reivindicó aquello históricamente marginado. El ordenamiento de los bienes simbólicos en la cultura ilustrada moderna supuso la división, clasificación y jerarquización en compartimentos estancos: las personas cultas consumían

cuadros, libros y discos en museos, bibliotecas y salas de conciertos (García Canclini 1990 [1989]). Monsiváis y Moreno, con la intención de diferenciarse de ese circuito, rescataron otros consumos. En este sentido, la valorización de la cultura audiovisual realizada en detrimento de, o al menos en oposición a, la cultura letrada tradicional cifra el gesto de identificación con una sensibilidad colectiva. No pretendieron diferenciarse de las masas, sino que se pensaron a sí mismos como integrantes de las mayorías en términos numéricos.

Carlos Monsiváis visto por la crítica

Consagrado como uno de los cronistas más importantes del siglo XX e inaugurador de los estudios sobre cultura popular, Carlos Monsiváis ha escrito una obra valorada por la renovación estética y formal respecto de la tradición latinoamericana. “Calígrafo sin descanso” (Salazar 2009) con una obra monumental en términos cuantitativos, destacada por sus temas, la riqueza de sus enfoques y la polisemia de su mirada. Entre los reconocimientos de escritores pertenecientes a su generación que expresan una notable fascinación, destacamos a José Joaquín Blanco quien sostiene que Monsiváis fue capaz de “hacer crecer el ensayo mexicano a las mayores ambiciones” (1999: 512) reivindicando el estilo libre, ecléctico, que abreviaría en variados géneros literarios como el ensayo, la crónica y el artículo, así como en la poeticidad, la dramatización, el sketch y la radio. El trabajo en las fronteras de los géneros constituye un punto de convergencia de los estudios críticos. Por su parte, Juan Villoro, cronista de la generación posterior y considerado uno de sus continuadores, remarca ese “medio camino entre el verismo del reportaje y la distancia irónica de la parodia” (2007 [1998]: 379) cuya eficacia discursiva proviene “de los rumores, los mitos instantáneos, los malentendidos, las certezas de quienes, al ver los hechos, contribuyeron a definirlos” (*ibídem*).

Los investigadores Mónica Szurmuk y Roberto Mckee Irwin ubican a Monsiváis junto a Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini y José Manuel Valenzuela Arce, por haber sido “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). A su vez, el volumen colectivo compilado por Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado se concentra en su “lenguaje crítico” que

al mismo tiempo exalta y relativiza el hecho que revela; apunta, prioritariamente, a lo contingente [...] 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)

El título del volumen *El arte de la ironía* ya define y caracteriza la labor del crítico: los compiladores indagan el particular modo de mirar el entorno cotidiano, siguiendo el pensamiento de Kierkegaard sobre la 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’” (2007: 11). Christopher Domínguez Michael, por su parte, 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. (2007a [1988]: 283)

En “El culturalismo de Carlos Monsiváis: ideología y carnavalización en tiempos globales”, Mabel Moraña (2007) inscribe al cronista en la tradición de los estudios culturales latinoamericanos por 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 por el objetivo de desmontar los mecanismos y procesos de la consolidación de la modernidad, entre otras cuestiones.

En el campo de los estudios dedicados al género de la crónica, Monsiváis es reconocido como uno de los escritores mexicanos más leídos del siglo XX. En *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo* (2008 [2004]), texto de referencia por abarcar la totalidad de su obra, Linda Egan analiza el lugar 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”, su temprana participación en la vida pública del país, en las luchas de las minorías; el papel de crítico y su rol en la fundación de la cultura popular como disciplina. Sintetiza a Monsiváis como “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: 87). Linda Egan señala el surgimiento de lo que denomina “crónica neocolonial de 1968”, entre cuyos máximos representantes se encuentran Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis. Esta nueva forma, mezcla de reportaje e invención, recupera un largo linaje: el “relato-verdad espectacularmente inédito narrado por los participantes en los sucesos registrados” (2008: 152) de las Crónicas de Indias y el trabajo con el lenguaje propio de las crónicas modernistas. Producto de ambas tradiciones, Carlos Monsiváis y sus contemporáneos dieron nacimiento a esa nueva forma que confiaba en el lenguaje poético como posibilidad para complejizar esa materia prima de la información que constituiría la llamada verdad.

Anadeli Bencomo (2002), interesada en las representaciones de la Ciudad de México modeladas en la “crónica periodístico-literaria”, ubica a Monsiváis como uno de los máximos exponentes, junto a Elena Poniatowska y José Joaquín Blanco, de la renovación literaria en el contexto de una sociedad postindustrial. “La urbe desbordada invita a una rearticulación de sus voces al tiempo que ‘cancela opciones narrativas, tratamientos lineales’ popularizados por la prosa anterior” (Bencomo 2002: 116). Monsiváis produce una inflexión en el modo de cronicar la megalópolis cuando incluye la multitud como nuevo protagonista. A diferencia de Bencomo, Jezreel Salazar (2006) analiza *Los rituales del caos*, donde encuentra una formulación típica de la visión urbana de Monsiváis que se da 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 fue el espacio propicio para el mito. Ambos autores coinciden en señalar la consolidación de México en megalópolis como la crisis del paradigma moderno que provocó nuevos modos de narrar la ciudad. No obstante, mientras la crítica venezolana reflexiona sobre problemáticas culturales (cómo representar la nación o lo popular), Salazar analiza la repercusión de la experiencia urbana y los medios masivos en la escritura, destacando la fragmentación formal y la valoración de lo fugaz. En *La ciudad como texto*, reflexiona sobre el pasaje del *flâneur* al *voyeur*, ya que en la megalópolis contemporánea “el paseante se ha convertido en pasajero” (Salazar 2006: 147). Salazar conceptualiza el modo en que Monsiváis se apropia de lo público al trazar “coordenadas imaginarias que permiten reunir los puntos dispersos en un espacio fracturado” (2006: 146).

El recorrido realizado visibiliza el perfil teórico-crítico de Monsiváis (Moraña y Sánchez Prado 2007, Szurmuk y McKee Irwin 2009, Salazar 2009) y su consolidación como cronista (Egan 2008, Bencomo 2002, Salazar 2006). A continuación, abordamos una serie de estudios que han comenzado a señalar los vínculos de Monsiváis con la sociedad de masas. María Eugenia Mudrovcic, la primera en introducirse en la temática (2007 [1998]), ordena su producción según las variaciones en la relación entre nación, masas y consumo. El punto de partida 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, en torno a *Días de guardar*, caracterizada por el ataque a las expresiones de la cultura nacionalista, el culto a México como nación unívoca y homogénea, con el objetivo de revisar la cultura oficial. El cronista “rechaza la frivolidad y elige eufemizar el cuerpo de la nación mexicana disfrazándolo con los fastos dudosos de lo solemne, [...] revela el fraude, destruye los símbolos glorificados y ríe de las falsas pretensiones que alientan este discurso estilizado de la patria” (2007: 153). Sintéticamente, se trataría de volver *camp* símbolos como la Revolución mexicana con el fin de dar batalla al discurso estatal: a

partir del trágico año 1968 el Estado pierde poder cohesionador y la industria, sujeta a los medios masivos, lo reemplazaría en la tarea de representar la nación. El cambio en la perspectiva teórica para abordar la cultura popular se manifiesta según Mudrovcic desde *Escenas de pudor y liviandad*, dando comienzo a la segunda etapa caracterizada, a diferencia de la anterior, por manifestaciones culturales de resistencia. La periodización realizada sintetiza el pasaje de una producción centrada en el *camp* a “una política de subsistencia basada en el *kitsch*” (2007: 156) como distintas estrategias para aproximarse al tema de lo nacional que supondrían 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, Mudrovcic sostiene, como lo había hecho antes Sara Sefchovich (1988), que Monsiváis logra cambiar la concepción del mexicano machista con complejo de inferioridad, difundida por Octavio Paz, al identificar lo mexicano con el melodrama y la vocación *kitsch*.

La lectura crítica de Anadeli Bencomo (2002) presenta un valor particular por ubicar a Monsiváis como un “cronista de la muchedumbre defeña” que describe el fenómeno de la “sociedad de masas en su era massmediática”. Señala que dicho autor se ha convertido en el paradigma de un nuevo tipo de intelectual diferenciado del modelo erudito que tiene en Octavio Paz a uno de sus máximos exponentes, modelo que deja una huella en la manera de cronicar y constituye su marca de autor (la adquisición de los conocimientos *in situ*). Bencomo pone el foco en la organización social orquestada por los medios masivos, que implica el debilitamiento de los relatos cohesionadores en torno a la nación o el Estado. En este sentido, continúa con el planteo de María Eugenia Mudrovcic sobre el desplazamiento de los viejos núcleos de integración y legitimación social como la familia, la religión y la patria por parte de la industria cultural, que toma a su cargo la tarea de representar la nación. *Voces y voceros de la megalópolis* profundiza el vínculo entre lo social, lo mediático y lo masivo al señalar la representación de lo “popular urbano”. Identificar la imbricación de lo popular y el público masivo le permite proponer la filiación de estos textos con la tradición de la crónica costumbrista, aunque Monsiváis traspasaría dicho modelo al construir “arqueologías de la cultu-

ra urbana” sin perder la perspectiva crítica. Bencomo constata dicho tópico al tiempo que visibiliza una reconfiguración de esta noción al señalar que Monsiváis no busca esencias ni espiritualidades colectivas, sino construcciones que se renuevan cotidianamente.

En un estudio más reciente, Sebastiaan Faber (2007) señala la relación de Monsiváis con las masas marcando las diferencias con Ortega y Gasset: “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” (82). Faber ilumina la apertura ideológica de Monsiváis, que festeja y valora al México de masas con el uso de la ironía, el humor y el relato como estrategias discursivas. El interés por los fenómenos de masas constatado por Faber (1999) hacia los años noventa, como demostraremos más adelante, se pone de manifiesto desde los años setenta.

María Moreno vista por la crítica

La obra de María Moreno comenzó a ser estudiada durante el siglo XXI y los primeros reconocimientos fueron de sus pares. En 2001 con la aparición de *A tontas y a locas*, Daniel Link reivindicó el singular estilo barroco “siempre excesivo, apresurado, enredado, asistemático, precipitado” de esta “escritora mayúscula” así como el uso de la parodia, ese “estilo artificioso, gongorino (digámoslo: travesti), pero a la vez filoso como un cuchillo de hielo” (s/n). Esa marca barroca se materializa por lo general en las extensas proposiciones adjetivas y en el tratamiento desacralizador al que recurre habitualmente la autora. A su vez, el escritor Alan Pauls destacó la construcción de “una de las prosas más escritas (más visibles y carnosas)” (2003: s/n) de la literatura argentina contemporánea a raíz de la publicación de su segunda antología *El fin del sexo y otras mentiras*. En su lectura identifica dos sellos de fábrica que la singularizan: el desafío y la compulsión a la bastardilla, evidencias de la escritora que se reivindica periodista, que se zambulle en el populismo para nadar en él sin ahogarse, que se identifica con la zozobra, el desaliño, el fuera de registro.

Desde el andamiaje teórico barthesiano de *El grado cero de la escritura*, Daniel Link concibe la producción de Moreno como un estilo, como una “metáfora, es decir una ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal del autor” (2001: 20), con imágenes, elocuciones y léxico que 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, sino el sentido común progresista. Por su parte, el crítico Alberto Giordano (2008) piensa en la tríada barthesiana completa estilo-lengua-escritura para destacar la hibridez del estilo, 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). Giordano señala “la invención de una lengua que al mismo tiempo 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” (*ibídem*). 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 imprecisa” (*ibídem*).

Uno de los primeros intereses que despierta la obra de María Moreno en la crítica académica es su sostenida participación en el campo del periodismo cultural. Francine Masiello (2004) analiza el rol protagónico de la autora en el “periodismo cultural para mujeres”: sagaz feminista 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 el aporte de estas intervenciones dirigidas a un público masivo, en donde Moreno piensa las construcciones de género de una manera radical. En la misma perspectiva teórica, Lucía De Leone (2011) analiza los modos

de autfiguración que María Moreno realiza en dos publicaciones feministas que dirigió (*alfonsina* y la sección “La mujer” del diario *Tiempo Argentino*) para identificar el constante borramiento y/o multiplicación de la identidad autoral por medio de variados seudónimos y heterónimos. Esta estrategia de corrosión del nombre propio resulta para De Leone fundante del estilo de la autora. Otro análisis sobre el compromiso de la escritora con las luchas feministas desde una perspectiva más amplia es el abordaje de Luz Rodríguez Carranza (2011) que reconoce que la construcción de la femineidad es más compleja que la definida por los estudios de género: esta escritura se apropia al mismo tiempo del “psicoanálisis, del bar y de la literatura comparada” 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” (2011: s/n).

Otro aspecto estudiado de la obra de Moreno es el componente autobiográfico de su escritura. Alberto Giordano (2008) observa la proliferación de escrituras autobiográficas (diarios, cartas y confesiones), relatos, poemas y ensayos críticos a mediados de la primera década del siglo XXI que presentan una frontera difusa entre literatura y autobiografía. El recurso de la primera persona y la rememoración de vivencias personales presenta como máximos exponentes a Raúl Escari, Daniel Link, Elvio Gandolfo y la propia María Moreno, denominados “dandis de la época de la cultura de masas” (Giordano 2008: 14). En el capítulo dedicado a esta “cronista perspicaz”, Giordano sostiene que toda su escritura se encuentra atravesada por situaciones que provienen de vivencias de la escritora. Los ejemplos son variados: en el caso de *Vida de vivos*, sostiene que este puede ser leído no solamente como un libro de entrevistas, sino también como “unas memorias o una ‘autobiografía a través de los otros’” (2008: 60) ya que se trata del derrotero de los aprendizajes de la propia periodista. En el caso de *Banco a la sombra*, 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, quien estudia la singularidad

del relato de *Banco a la sombra*, 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” (2008: 85), propio del clásico relato de viaje, Moreno exhibe a la viajera avasallada constantemente por dilemas. Ambas interpretaciones, las de Alberto Giordano y Nora Avaro, advierten que la cronista no escribe en formas genéricas propias de las escrituras íntimas, aunque su escritura aparece minada de sutiles referencias que provienen de su vida.

También desde el campo de la crítica literaria Moreno ha sido abordada como cronista. Mónica Bernabé plantea que la escritora se apropia del género a partir de la práctica de la entrevista mediante un yo ordenador del relato, la priorización de la narración por sobre la información y el tratamiento estético del lenguaje. Bernabé, vinculando la producción de Moreno al prolífico género finisecular de las siluetas de escritores, observa que con esta operación textual, ella “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*” (2006b: 21). En un estudio reciente, Bernabé (2017) vuelve sobre Moreno para plantear aspectos de su poética como la ironía, la cita, la falta de seriedad y el “plebeyismo de la escritura”, entre otras cuestiones. Por su parte, Teresa Orecchia Havas destaca el carácter cultural de la crónica de 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: 31). La investigadora recupera el amplio espectro de intereses de la cronista 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 que denomina “crónica cultural”, Orecchia Havas plantea que a partir de la enunciación en primera persona, esta escritora construye un sujeto artista que pone en jaque al 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.). 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”–, estrategia que liga a la técnica del montaje (Walsh) y de selección (Puig) de las voces de los otros. En el artículo publicado en la revista académica *América* (2016) retoma esas operaciones de desvío del género a partir del análisis de *Banco a la sombra* que, escrito contra el modelo de la crónica de viaje, 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 entonces que, a pesar de ser un libro de viaje, este no narra un error, sino recuerdos y paisajes que pueden ser apócrifos, detectando otra estrategia operativa que, al igual que la autofiguración como cronista dandy, se opone a aquella del cronista observador.

A partir de la teoría filosófica del archivo de Jacques Derrida, María José Sabo analiza en su tesis “Crítica y archivo. Las crónicas de Pedro Lemebel y María Moreno” (2016) las antologías del trabajo de María Moreno publicado en diarios y revistas, desde *A tontas y a locas* hasta la reedición de *El Affaire Skeffington*. Con la mirada en la función de antologadora que la propia cronista asume, Sabo estudia la operación archivística que manifiesta una “poética del resto”, que se constituye como tal al oponerse a las modernas categorías de “obra” y “libro”, propias del campo literario. A pesar de que María José Sabo analiza los libros, no pierde de vista el origen de esos textos escritos para medios masivos al plantear que la crónica le permite a Moreno habitar “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” (2016: 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 años después en otro formato e incluso para un nuevo público. La técnica cartonera de reciclaje es una constante que Sabo vincula con el grito, con la escritura a la intemperie.

Actualmente, María Moreno es considerada una de las máximas exponentes de la crónica latinoamericana, por ello sus textos fueron incorporados a distintas antologías en grupos diversos: a cargo de María Sonia Cristoff (2006), con selección de Juan Pablo Sutherland (2011), con edición de Darío Jaramillo Agudelo (2012) y a cargo de Jorge Carrión (2012). Su nombre se suma 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. María Moreno no solo colabora como escritora en las principales antologías de crónica de los últimos años, también dirigió la colección de antologías “Nuestra América” de la editorial Eterna Cadencia, que surgió con la idea de armar “un rompecabezas de capas sucesivas de las ciudades de Sudamérica y el Caribe” y de realizar, al mismo tiempo, un trabajo crítico a través de los prólogos. De allí, se desprende su doble interés por el género: el literario y el crítico.

El auge de estudios dedicados a la escritora evidencia el progresivo reconocimiento que ha logrado en los últimos años, especialmente desde la segunda década del siglo XXI. Un ejemplo, por fuera de los ya señalados, lo constituye la inclusión de su nombre en el libro *La ficción y sus hacedores* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2011) compilado por Silvia Hopenhayn. Por otro lado, en relación con el reconocimiento crítico, se constata un creciente número de ponencias en congresos nacionales e internacionales dedicadas a su obra (De Leone 2008, Arro 2010, Biancotto 2010, Pozzi 2011, Sabo 2015), Tesis de doctorado (Sabo 2016, Domínguez Galván 2017) y, en especial, el primer volumen crítico colectivo *El affair Moreno* (2020), coordinado por Claudia Darrigrandi, Viviane Mahieux y Mariela Méndez. Para finalizar, destacamos que los estudios de Mónica Bernabé (2006, 2017), Teresa Orecchia Havas (2015, 2016) y María José Sabo (2016) ya reseñados destacan la condición indiscutible de Moreno como cronista.

1.2. Retóricas de la distinción en la crónica modernista. Del divismo a la celebridad

Hacia fines del siglo XIX se establecieron una serie de paradigmas estéticos, vigentes hasta bien avanzado el siglo XX, que denominamos *retóricas de la distinción* porque se sustentaron en diferencias antinómicas como lo culto vs. lo popular, lo célebre vs. lo plebeyo, lo aristocrático vs. lo vulgar. El Modernismo hispanoamericano, que marcó el comienzo en América Latina de las representaciones sobre figuras del espectáculo, constituye un antecedente insoslayable de las crónicas sobre *célebres plebeyos*. En el seno del proceso de modernización, los escritores comenzaron a registrar giras artísticas de notables figuras del espectáculo europeo. De dicha producción se destacan las crónicas de Rubén Darío sobre Sarah Bernhardt porque visibilizan la consolidación del divismo. Por su parte, los escritos sobre mujeres famosas de Enrique Gómez Carrillo, que incorporan figuras consideradas menores, iluminan un período de transición hacia la representación de las celebridades que materializa, entre otras, la obra de Juan José de Soiza Reilly. Este escritor reconocido como el periodista de los famosos evidencia la institucionalización no ya de una retórica de lo sublime, sino de la fama, cuya diferencia más notoria se advierte en la ampliación del repertorio de las figuras susceptibles de ingresar al campo de lo célebre. Finalmente, hacia los años treinta, tuvo lugar una nueva inflexión de signo opuesto a las anteriores que consolidó una retórica de la plebeyez y tuvo en Roberto Arlt a uno de sus máximos exponentes. Allí, la aparición de lo plebeyo como objeto de la crónica marca un quiebre fundamental con el afán aristocrático del Modernismo.

A fines del siglo XIX, destacadas figuras femeninas del teatro europeo comenzaron a presentar sus obras por América Latina. Nombres como Eleonora Duse, Sarah Bernhardt y Adelina Patti aparecían en los afiches de los mejores teatros de las ciudades capitales en eventos culturales apreciados por las sociedades finiseculares y registrados por los escritores modernistas en cuanto expresión de lo nuevo, lo cosmopolita, lo contemporáneo, en definitiva, representaciones de escenas propias de una modernización en acto. Ello provocó la emergencia de relatos

focalizados en la figura de la diva que desplazaba y, en este sentido, posponía la centralidad del tratamiento y las referencias a la obra interpretada, fenómeno que sintetizamos como el divisismo. Las crónicas de Rubén Darío publicadas en Chile en 1886, encargadas por el diario *La época*, resultan un punto de partida insoslayable de la aparición en Latinoamérica de mujeres admiradas por sociedades enteras. Motivado por el afán de novedad, por ese deseo modernista de conocer lo que se estaba produciendo contemporáneamente en el mundo, Darío publicó singulares retratos de una de las mayores actrices trágicas del siglo XIX. En “El estreno de Sarah Bernhardt”, Ramadés (seudónimo con que firmó dichos textos) se declara admirador “de la insigne artista” (Darío 1993: 29) y con tal confesión explícita que abandona su deber de crítico para priorizar la mirada del poeta. Pospuesta la función crítica asociada a la figura del letrado, el cronista se sumerge en el espectáculo a través del registro de impresiones y reacciones de los espectadores, de modo que el público adquiere el protagonismo que en general le correspondía a la voz del especialista. A partir de la admiración que despierta la actriz, forja la imagen célebre. Las referencias a la actriz, a su talento y a escenas de la obra aparecen de manera indirecta a través de la respuesta del auditorio. Sarah Bernhardt se destaca por un aura estelar que la individualiza: “su talento soberano, ha conseguido eclipsar la nombradía de la Ristori, la Pezzana, la Dussei, la Tesseró, la Rossi...” (*ibidem*); su belleza, exclusividad y excentricidad la ubican en una posición distinguida que se observa de manera clara 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. (Darío 1993: 31)

Así construye el cronista la imagen de una mujer sensible y seductora que define como la encarnación misma de la síntesis

del arte con la vida. La diva se convierte en el motor de arranque de la crónica y, al mismo tiempo, en el punto de llegada. Si bien esta se vuelve una característica común al conjunto de la producción dedicada a Sarah Bernhardt, destacamos la atmósfera pasional y embriagante que tiñe esta crónica inaugural, donde la devoción se manifiesta en términos estéticos a partir de la sugestión, la insinuación y la evocación, principios sostenidos por el Simbolismo francés.

Antes de continuar con el análisis, unas breves consideraciones sobre “La acción teatral. A propósito de Sarah Bernhardt” de Paul Groussac, figura paradigmática de crítico cultural,³ publicado un mes antes en *La Nación*. Su notable extensión, al tiempo que lo diferencia de la producción del nicaragüense, evidencia el carácter crítico del texto antologado en *Viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte I*. En la primera parte, compuesta por comentarios de las representaciones, puestas en escena y actuaciones, Groussac construye un discurso riguroso, preciso y analítico que visibiliza la erudición que posee en el campo de la dramaturgia. La primacía del registro técnico conlleva la censura de juicios subjetivos que solo en contadas ocasiones deja deslizar. El contraste respecto del relato de sensaciones que Sarah despierda en Rubén Darío se vuelve aún más patente porque Groussac abunda en comentarios y reflexiones teóricas que, en el marco del proceso de consolidación de campos disciplinares autónomos, cobran notable valor. Al señalar el talento de la actriz, el escritor franco-argentino destaca que representa “obras maestras del teatro francés” (Groussac 1904: 278). Elogio que evidencia el parámetro eurocéntrico que ha caracterizado al ilustre director de *La Biblioteca*. Recién hacia la mitad del escrito, se focaliza 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

³ Paola Suárez Urtubey destaca el valor social otorgado en dicha época al especialista con un fragmento de la nota, que reproducimos a continuación, donde *La Nación* anuncia el ingreso de dicho escritor como colaborador: “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).

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. (Groussac 1904: 285)

Esta autofiguración de especialista dotado de facultades intelectuales le permite a Groussac asumir el papel de juez cultural que con esa “conciencia de aristos” (Rama 1985: 39) propia de los escritores finiseculares se ocupó de destacar su capacidad para analizar el hecho artístico. Además de la construcción de esa voz narrativa, interesa el singular retrato que forja a partir de una descripción fisiológica minuciosa con reminiscencias lombrosianas, que combina 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 [...]. 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... (Groussac 1904: 286)

El retrato pone en juego una tensión entre la descripción de la fisonomía marcada por la precisión nominativa que le otorga cientificidad al discurso y las expresiones metafóricas que distienden la densa enumeración. Focalizado en la actriz, Groussac destaca su voz, aunque señala que presenta debilidades en la destreza gestual. 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 cómo ella presta a las segundas color intenso y relieve eficaz” (Groussac 1904: 290). Esta representación ilumina la distancia que media entre su estudio riguroso y la impresión subjetiva que prima en Rubén Darío, cuya mayor diferencia radica en la representación de la protagonista: el escritor nicaragüense forja la imagen de la diva, mientras que Paul Groussac trabaja con la actriz. Edgar Morin advierte una diferencia importante al res-

pecto: “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 [1964]: 45). La apreciación apunta al proceso de divinización capaz de convertir a una actriz en una diva y, por ende, se vuelve pertinente para abordar a la Sarah dariana. Una característica que Rubén Darío recupera es su singular belleza que nombra con adjetivos de refinamiento y excelencia: es la “soberana absoluta del arte” (37), “mujer sensible y seductora” (31) de un “temperamento excepcional” (1993: 35). Además de referir a las cualidades físicas, la belleza supone la encarnación del ideal artístico y, en este sentido, vehiculiza una crítica a la sociedad materialista finisecular.⁴ Darío ratifica al ser extraordinario, aunque podríamos afirmar que admira 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, advierte a una mujer que trasciende el sujeto moderno, un ser pasional gobernado por sus sentimientos. En ese gesto, cifra el rechazo que el Modernismo hispanoamericano manifestó hacia la modernidad, entendida como realización del proyecto normativo de la Ilustración en especial en tres factores: el desarrollo de la ciencia, la moralidad y el arte de acuerdo a sus lógicas internas y de manera autónoma (Habermas 1983).

El divismo resulta contestatario a la concepción burguesa de la vida producto del incipiente régimen capitalista y enarbola el lugar central del arte como desafío a las prácticas utilitarias; la expresión sublime como bandera contra el materialismo rei-

⁴ Enrique Foffani desarrolla el sentido que la belleza tuvo para los modernistas en cuanto 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 filistea del capitalismo y contrapone la moral sublime del arte” (2007: 14).

nante; 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 el individualismo, uno de los pilares de la cosmovisión burguesa, que exalta al sujeto individual en detrimento de las nominaciones colectivas. Rafael Gutiérrez Girardot sostiene que esta 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 al ciudadano como sujeto privado motivado por la realización de intereses particulares, el estrellato demanda a las divas la construcción de una firma: un nombre propio capaz de designar a un sujeto inconfundible, inimitable y singular. En el “Prólogo” a la segunda edición de *Los raros* (1905), el escritor afirmó: “Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza” (Darío 2011: 37), principios que afirmaba sostener desde hacía nueve años (aludiendo a la primera edición del libro), ya presentes en sus tempranas crónicas chilenas. Ello permite observar la vigencia de núcleos vertebrales defendidos por este cronista como la pasión por el arte, la jerarquización intelectual, el desprecio hacia lo vulgar y el culto a la belleza.

Las crónicas de Enrique Gómez Carrillo inscriptas en la estética modernista amplían el repertorio de artistas circunscripto hasta aquel momento a la diva al sumar cantantes populares, bailadoras y geishas. Sus crónicas se configuran como una transición entre el divismo modernista y la celebridad como será configurada en las crónicas de Juan José de Soiza Reilly ya que alterna entre crónicas dedicadas a estrellas internacionales (Gabrielle Réjane, Marta Brandés y Eleonora Duse) y otras ligadas a lo que en aquel entonces se consideraba arte menor. Resulta llamativo que las artistas pertenecientes a este último campo fueran capaces de despertar el reconocimiento del círculo de escritores e intelectuales, como es el caso de Raquel Meller y Loie Fuller. María Luisa Bastos llama la atención sobre la singular recepción que el guatemalteco tuvo en un amplio público y de manera sostenida en el tiempo, señalando la doble condición del escritor modernista: “cónsul de productos intelectuales y de snob” (1989 [1982]: 57). Este cronista volvió 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” (Bastos 1989 [1982]: 57). Las crónicas de Gómez Carrillo empiezan a desafiar la división sobre la que se asentaba el Modernismo hispanoamericano entre arte elevado y cultura de masas. Una operación que lo diferencia se observa en el título elegido para la sección que agrupa dichas crónicas: *Mis ídolas*. En el marco de la secularización que suponía la desacralización del ámbito religioso y la sacralización de sujetos y objetos mundanos, la sustitución de divas por ídolas cobra un valor particular al poner en primer plano la tensión sagrado/profano. Etimológicamente el término ídolo remite a dioses bastardos porque recupera el sentido bíblico que, como advierte Joan Corominas, remitía a la prohibición de tener imágenes de ídolos o falsos dioses; sentido que el propio Gómez Carrillo recupera en su *Diccionario ideológico para facilitar el trabajo literario y enriquecer el estilo* cuando sostiene que se trata de una “falsa divinidad, fetiche, idolátra, pagano, infiel, iconolatra, idolatría, gentilidad, paganismo, fetichismo, iconolatría” (1961: 382). La elección del término para nombrar la devoción personal hacia una serie de mujeres contemporáneas evidencia, como plantea Enrique Foffani, “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). De modo análogo al famoso poemario dariano *Prosas profanas* que muestra la secularización por medio de la enunciación dicotómica, Gómez Carrillo elige un término que contiene dicha tensión.

La cantante española Raquel Meller, representante de la canción popular que encabeza la serie de ídolas, visibiliza el reordenamiento propuesto por el cronista cifrado en el gesto de iniciar con una figura dedicada al “arte menor” y con esa misma operación posponer a las divas. Gesto que resulta cuanto menos provocativo para una estética exquisita como la modernista. La crónica pone en escena la marginalidad de la protagonista para explicitar que la elección ha sido intencional: “Los que co-

nocen 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” (Gómez Carrillo 1919: 81). La representación de la discusión pone de manifiesto que la cantante contaba en aquel momento con el reconocimiento de artistas e intelectuales que consideraban desafortunado que desaprovechase su talento. Gómez Carrillo opera un doble movimiento: adelanta la crítica que se le hacía a la intérprete (allí puede leerse el miedo a la contaminación que sentía el arte culto respecto a las manifestaciones artísticas populares) y expone su opinión a favor de la elección realizada. El cronista marca así una diferencia: se permite detectar rasgos modernistas en expresiones que, en términos de dicha estética, deberían calificarse de vulgares. La identificación de estos rasgos supone un acto de reconocimiento y valorización de la cantante en cuanto arte elevado y no en su condición popular, que queda ilustrado no solo en las palabras inaugurales citadas, 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” (Gómez Carrillo 1919: 82). Si bien reconoce la pertenencia de Raquel Meller al cuplé, género popular español, la destaca por el tipo de interpretación que realiza de aquel arte monótono y repetitivo. Allí observamos otra diferencia con Rubén Darío: mientras que este 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 tensiona 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 visibilizar que, de acuerdo al retrato del cronista, esta cantante resulta la encarnación de aquella estética finisecular. En la dedicatoria a

Emilio Mitre, Gómez Carrillo explicita su deseo de que no se vulgaricen los retratos dirigidos a hombres serios de “frágiles figuras que bailan, que ríen, que se pasan, que son inconscientes [...], que son muy caprichosas y muy bonitas y muy coquetas” (1909: VI). Complicidad entre hombres de letras que respalda nuestra lectura de que el guatemalteco buscó legitimar ciertas figuras desde y para el arte culto. El espectáculo de Raquel Meller resulta representativo de la estética modernista, en la 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” (Gómez Carrillo 1919: 85). La elección de esta artista demuestra una posición abierta hacia las expresiones que atraen a un público amplio; sin embargo, esa mirada benevolente hacia el “arte menor” en los términos empleados por el cronista responde a que reconoce en la intérprete las cualidades propias del arte mayor: Gómez Carrillo valora a Raquel Meller no por lo que presenta de popular, sino por sus inigualables cualidades artísticas.

Otra crónica que ilustra la tensión entre la estética modernista y las expresiones vulgares es la dedicada a la bailarina estadounidense Loie Fuller. Motivada por la aparición del libro de memorias de la artista publicado en 1908, esta crónica presenta una serie de rasgos comunes a la de Raquel Meller que permiten observar el modo en que Enrique Gómez Carrillo operó ante lo que dimos en llamar productos populares modernistas: la conversión de figuras ambiguas en representaciones modernistas con el objetivo de legitimar su apropiación por parte de los lectores cultos. La primera similitud se presenta 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” (Gómez Carrillo 1919: 103). El cronista marca los límites que el discurso técnico presenta para dar cuenta de este tipo de expresiones artísticas y 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...’” (*ibídem*). Otro punto de contacto estriba en la representación de la protagonista al explicitar que la artista no pertenece al arte culto mientras la sacraliza por sus cualidades artísticas. La bailarina estadounidense 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. (Gómez Carrillo 1919: 103)

Loie Fuller resulta una verdadera artista que se destaca por la capacidad de manejar el ritmo (aquel que Gómez Carrillo transmite en la aliteración de la palabra hada), la armonía, los matices, los tonos, las luces y los colores. La danza serpentina que creó hacia 1890 significó una verdadera revolución para el arte de la época por la gran cantidad de asistentes técnicos involucrados, así como por la tecnología empleada en el espectáculo. La presentación de la misma tuvo lugar en el cabaret parisino Folies-Bergère, donde se ofrecían ballets, operetas, pantomimas y números circenses. 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: 66). La fascinación que la bailarina despertó, no solo entre el público popular, sino también entre los artistas, puede dimensionarse por el hecho de haber sido filmada por los hermanos Lumière en 1897. Gómez Carrillo encontró en ella a una “divina sacerdotisa” (1919: 101) que ha comprendido que su arte “es superior a la danza y superior al teatro mismo” (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” (Gómez Carrillo 1919: 104). En esta crónica vuelven a hacerse presentes

principios modernistas como la actitud antiacadémica, la valorización de lo instintivo por sobre lo instituido, y también la idea de la analogía universal. La producción cronística de este escritor cifra un momento de quiebre del miedo modernista a la contaminación de expresiones artísticas menores, aunque no abandona las grandes figuras femeninas del momento. En este sentido, el divismo adquiere aquí otro modo de expresión: las protagonistas supeditan el espectáculo a su figura, pero a diferencia de las crónicas darianas, el cronista juega un rol activo en la sacralización.

De la celebridad consagrada a la emergencia de lo plebeyo

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.

Juan José de Soiza Reilly, "Palabras interiores".

La retórica del divismo fue reemplazada a principios del siglo XX por una retórica de la fama abocada a hombres destacados de la alta sociedad, el ámbito religioso y el artístico. Juan José de Soiza Reilly se consagró por entonces como el entrevistador de personalidades famosas para *Caras y Caretas*. Este material, recopilado entre otros libros en *Cien hombres célebres*, produjo un cambio con el paradigma anterior al instaurar representaciones de personajes célebres en términos más generales. Las celebridades aparecen como un fenómeno de masas (Ludmer 2011 [1999]) producto de la emergente cultura del consumo, así como de la profesionalización del periodismo. En cambio, el divismo remitía a representaciones de un selecto grupo artístico consumidas por un público restringido. Ahora bien, resulta importante advertir que, si la celebridad refiere, como entiende Josefina Ludmer, a la conformación del nombre propio en noticia, esto es, en mercancía de la prensa, ella emerge con el divismo modernista que, a su vez, se consolidaría con las crónicas sobre personajes célebres. En este apartado, pretendemos 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, puntualizar diferencias que permiten advertir el nuevo paradigma.

La escritura de Soiza Reilly se asienta sobre el discurso de la fama y, en este sentido, habilita dos tipos de protagonistas: sujetos en su mayoría distinguidos por la clase social a la que pertenecen (reyes, condesas y príncipes) o miembros del campo artístico (poetas, pintores, escultores o músicos); y otro tipo de protagonistas que aparecen en un reducido número de crónicas, sujetos sin estatus social ni cultural que se diferencian de la masa por haber vivido algún suceso extraordinario (“La historia de un lustrabotas”, “El filósofo de los perros”). Estos últimos, que parecieran contradecir el concepto de *hombre célebre*, no hacen más que confirmar la imbricación entre celebridad y fama (sea esta última adquirida por la difusión que se tiene de alguien o de algo).

Al afirmarse en los nobles valores del arte, la autofiguración de Soiza Reilly resulta similar a la de los modernistas. Entre las más célebres, recordamos la de Rubén Darío: “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas” (1986: 243). Ecos de ella escuchamos en “... 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” (Soiza Reilly 1909: 9). Juan José de Soiza Reilly y Rubén Darío se conciben como hombres de letras en oposición a la multitud y plantean discursivamente su pertenencia al grupo de artistas, que implica la exclusión del vulgo. No olvidamos que Soiza Reilly presenta la particularidad de encontrarse en un lugar desplazado con respecto a los escritores por estar fuera de “la comunidad” (*ibídem*). Así, alude a su condición de periodista sin una obra por fuera del trabajo en la prensa cuando la mayoría de los modernistas eran poetas además de cronistas. Sin detenernos en ello, destacamos 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 del principio de originalidad y el

valor otorgado a la creación y lo subjetivo, en los que resuena la estética acrática de *Prosas profanas*. La autofiguración modernista de Soiza Reilly paradójicamente apareció en el primer semanario ilustrado de tirada masiva de Buenos Aires (Szir 2013).

Este abanderado de los distinguidos se autoriza discursivamente por su condición de testigo de los ilustres. En *Crónicas de amor, de belleza y de sangre* (1911), declara ser el periodista que ha visto de cerca y ha vivido en el ambiente de los hombres célebres, condición que le permitió legitimar su escritura a partir de la experiencia. Soiza Reilly pretende dar testimonio de primera mano apelando 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. Un rasgo que prevalece en su escritura es la audacia con que se aproxima a los personajes. Recordemos que sus crónicas fueron producto de encuentros y visitas que le permitieron conocer la “intimidad de la fama”. Con esta última expresión, Ludmer (2011 [1999]) refiere al objetivo de llegar a conocer el alma de los célebres antes que sus palabras, conceptualización que parte de una hipótesis planteada por el propio escritor en la entrevista al abate Lorenzo Perosi: “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” (Soiza Reilly 1909: 20). Después reflexiona sobre la importancia de la entrevista: “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 pequeño” (Soiza Reilly 1909: 19). Estas metareflexiones que manifiestan el agudo conocimiento del oficio iluminan la arquitectura de las entrevistas producto de un entrevistador muy alejado del simple curioso. Soiza Reilly pone constantemente en escena las dificultades que debe sortear para conseguir las entrevistas. La figuración de periodista sacrificado se vuelve un lugar común provocando la homogeneización de

una voz narrativa inconfundible singularizada por la audacia. En 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... (Soiza Reilly 1909: 94-95)

La reiteración de esta autorrepresentación permite suponer que sus lectores deben haberlo concebido como un periodista perseverante, un *protopaparazzi* curioso y entrometido que no esperaba la noticia, sino que salía en su búsqueda. En muchas ocasiones, empieza por recrear la escena de la entrevista y así genera una fuerte presencia de su voz que invita a oír lo que dijo tal o cual personaje. En consonancia con ello, sus crónicas fueron concebidas como una aventura: en “Una entrevista con S. M. el rey de España” narra los protocolos que debió cumplir para acceder a un encuentro cara a cara después de anotar al lector de que los reyes no reciben a periodistas:

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 [...]. 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. [...] Luego pasáis a otro salón [...] Un alabardero, de perita, os detiene. Mostráis la contraseña [...] Otro alabardero... (Soiza Reilly 1909: 58)

Este largo y tedioso ingreso concluye cuando se concreta el encuentro: “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?)” (Soiza Reilly 1909: 59). Al oponer los protocolos de la realeza con la

sencillez del personaje, Alfonso XIII, Soiza Reilly convierte la entrevista en una crónica donde logra que el fenómeno de la celebridad también lo incluya y lo convierta en un escritor *best-seller*, aunque no haya pasado a la posteridad porque sabemos que fue un cronista olvidado (Ludmer 2011 [1999], Terranova 2003). La crónica “Catulle Mendés, Remy de Gourmont y Augusto Rodin” enfatiza un discurso jerarquizante que diferencia el arte de las expresiones populares. Hallar a estos representantes de “la Belleza” en el teatro lo motiva a escribir un “retrato literario para presentarlos al público de América”:

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... (Soiza Reilly 1909: 76)

La insalvable distancia que media entre el artista y la plebe impregna todo el relato. El pueblo, al gritar, se vuelve salvaje. 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 entre arte y sabiduría como posibilidad de superar lo común, lo ordinario, el clisé. En “La vida artística de Gabriele D’Annunzio”, observamos 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!” (Soiza Reilly 1909: 86). Si el modernismo, como señala Rafael Gutiérrez Girardot, convirtió al artista en objeto novelable (2004 [1983]: 54) –*De sobremesa* de José Asunción Silva resulta el ejemplo paradigmático–, la novedad de Soiza Reilly radicó en incluirlos en el grupo de los *hombres célebres*. Allí, marca una diferencia con otros libros contemporáneos como *Los raros* de Rubén Darío o *Almas y cerebros* de Enrique Gómez Carrillo, donde los escritores aparecen entre escritores o junto a otros representantes del campo artístico.

Juan José de Soiza Reilly instauró el concepto de *hombre célebre*, que incluye a hombres y mujeres con vidas singulares, a través de 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”, dedicada a Gloria Laguna: “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” (Soiza Reilly 1909: 15). La franqueza, uno de los principios que definen a este tipo de personalidades, aparece así como un rasgo sobresaliente de esa mujer polémica para su época por haber hecho público su deseo sexual por las mujeres. La categoría no resulta sencilla de asir y quizás el principal obstáculo radique en su amplitud. A los fines de esclarecerla, aunque sin la pretensión de construir una taxonomía exhaustiva, puntualizamos algunos rasgos fundamentales de estos “grandes hombres”: la superioridad de clase, la autoridad moral, el refinamiento artístico y la sabiduría. Entre los *hombres célebres* encontramos aristócratas, artistas, escritores, eclesiásticos y hombres de ciencia, en definitiva, notables personalidades de la vida cultural, política y social del período finisecular. A diferencia de la concepción modernista, lo célebre no refiere a una condición personal (subjetiva) como las cualidades artísticas, sino que responde en buena medida al fenómeno de recepción, a la difusión que determinada figura o suceso tenga en la sociedad. La fama, entendida como aquello de lo que se tiene noticia, pasa a ocupar el lugar que tuvo lo culto en el divismo modernista. El cambio de paradigma puede pensarse como el pasaje del hombre cultivado (el hombre de arte) al hombre famoso.

El desplazamiento de la representación de celebridades tuvo lugar con la aparición de crónicas que se abocaron a poner en escenas un mundo eminentemente popular, protagonizadas por clases bajas y escritas con un vocabulario que, para la época, resultaba ordinario. A mediados de los años treinta, se configuró un tercer paradigma que denominamos retórica de la plebez, caracterizado por la reivindicación de expresiones populares. Esta consolidación de lo plebeyo como objeto literario se inscribió en el proceso artístico encabezado por los movimientos vanguardistas latinoamericanos de mediados de los años veinte, que bregaron por la ampliación de los temas literarios. En el campo de la crónica, Roberto Arlt asumió como pocos la representación de personajes anónimos. Las aguafuertes reunidas en *Las muchachas de Buenos Aires* ilustran aquella renovación temática y

formal que visibiliza el quiebre con la retórica de la distinción de las crónicas sobre divas y hombres célebres. Rescatamos la autorepresentación que Roberto Arlt brinda de sí mismo en “En el Rodolfo Aebi”: “Hay dos formas de viajar. Una, en nave de recreo, realizando la 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: Roberto Arlt eligió conocer, escribir y, por lo tanto, divulgar la forma de vida de las clases populares y hasta tuvo el objetivo de llegar a amalgamarse con ellos a pesar de que sabía que no era posible.

Sus aguafuertes se constituyeron como tales en el seno de la emergente prensa popular argentina. Publicadas en el diario *El mundo* entre 1928 y 1942, comenzaron siendo una “nota costumbrista, una columna diaria, anónima” (Saítta 1994: 9) que en pocos meses encontró el nombre de Aguafuertes porteñas y apareció firmada. La reiteración del nombre propio del escritor en la columna convirtió 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” (*ibídem*). Roberto Arlt ocupó un lugar central en el proceso de consolidación de la prensa popular ya que su escritura se moldeó al interior de *El mundo* según las demandas de los “nuevos lectores” que buscaban entretenerse (Saítta 1994: 8). La conciencia de ello se refleja en la estrategia de representar un vínculo fluido y próximo con los lectores a través de dos roles que alternadamente asumía el cronista: el consejero que les indicaba a las mujeres lo que les convenía hacer y el defensor de esta minoría que denunciaba las injusticias que padecían. Probablemente, sea eso lo que haya facilitado la identificación de los lectores en una empatía manifiesta. Las protagonistas representan mujeres sacrificadas y oprimidas familiar y laboralmente, como se ejemplifica en “La muchacha del atado”:

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

Flacas, angustiosas, sufridas. El polvo de arroz no alcanza a cubrir las gargantas donde se marcan los tendones; y todas caminan con el cuer-

po inclinado a un costado: la costumbre de llevar el atado siempre del brazo opuesto.

[...] 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. (Arlt 1969: 14)

Mujeres dedicadas exclusivamente al trabajo constituyen escenas que el cronista ve a diario. En este caso, refiere al sacrificio de mujeres que siendo niñas debían cuidar a sus hermanitos y que cuando crecían se pasaban la vida sobre la máquina de coser. Estas mujeres “de nuestro ambiente pobre” (Arlt 1969: 15) nunca dejaban de trabajar porque, cuando habían terminado los encargos, empezaban las demandas de su propia casa. El problema de la falta de dinero aparece también en “La empleada que hace guardia el domingo”, que representa a una mujer que no cuenta ni con un día de descanso a la semana. De esta manera, Roberto Arlt construye una galería de retratos de la clase asalariada de las primeras décadas del siglo exponiendo las injusticias que debieron soportar, fueran ellas oficinistas, sante-ras, lavanderas, planchadoras o costureras. Eran representadas en términos genéricos, sin nombre propio y sin la posibilidad de ser identificadas más que en su conjunto (las carboneras, las amas de casa, etc.). Se las definía a partir del tipo de trabajo que realizaban, aspecto que evidencia la configuración de un paradigma opuesto al de la celebridad, embarcado en la tarea de retratar individualidades.

Los títulos resultan iluminadores del *modus operandi* de esta escritura plebeya interesada en visibilizar aquello que permite armar conjunto y no destacar singularidades. A los títulos referidos, agregamos: “La muchacha en el balcón solitario” y “La mujer que juega a la quiniela». Roberto Arlt apeló a los sustantivos comunes para brindar la idea de indeterminación o generalidad que imposibilitara identificar una individualidad. Allí se visualiza el quiebre con la escritura sobre divas ya que, aun cuando utilizó sustantivos propios (“Angelita, María o Juana, la tarde del sábado trabajan para los hermanos” [Arlt 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 aporta la idea

de sustitución. La defensa de lo plebeyo manifiesta no solo la conciencia del autor sobre la importancia de visibilizar dicho objeto, sino también el sostenido interés que tuvo por este. A nivel semántico, supuso el protagonismo de mujeres comunes y corrientes que se caracterizaron por una doble marginalidad (por su condición femenina, así como por su situación económica). Esta elección temática tuvo lugar en medio de debates sobre cuáles eran y cuáles debían ser los temas literarios. En “El conventillo de nuestra literatura”, 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” (Arlt 1994: 54). El posicionamiento asumido por Roberto Arlt respecto a la incorporación de formas lingüísticas propias del habla popular implicó el rechazo y la descalificación de autores como Leopoldo Lugones –figura modelo del escritor argentino– que ponderaron las formas refinadas de la lengua, como sostiene Adolfo Prieto (1968).⁵ Los cuestionamientos no impidieron el desarrollo de esta vertiente popular.

Lo plebeyo refiere también a una clase social signada por la pobreza y la explotación; sin embargo, no se limita a una cuestión temática. El posicionamiento del escritor frente al lenguaje visibiliza la construcción de una estética plebeya producto de la incorporación del lunfardo así como de la oralidad barrial. Elección que busca diferenciarse de la selecta lengua poética así como del aristocrático vocabulario heredado del Modernismo. Con una nueva concepción del escritor y de la lengua, Roberto Arlt elige para sus aguafuertes el lenguaje popular, el “léxico del pueblo”:

⁵ 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” (Prieto 1968: 97).

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... (Arlt 1994: 31).

La defensa del lenguaje corriente surge de la diversidad de opiniones que recibe en las cartas de lectores. Ante la queja de algunos por las expresiones empleadas, explicita su posicionamiento: escribe con el “lenguaje de la calle” porque se trata del idioma de sus destinatarios, una forma cotidiana, natural y comprensible para todos. El comentario del escritor resulta contestatario de por sí porque rompe con las formas socialmente aceptables para la escritura.⁶ La reflexión del escritor evidencia su conciencia respecto del contexto cultural y del uso lingüístico elegido diferenciándose de las posiciones oficiales y al mismo tiempo polemizando con ellas. La correspondencia entre el lenguaje y el lector no resulta un dato menor ya que este cronista construye sus aguafuertes a partir de la escenificación del diálogo constante con ellos: ficcionaliza las palabras que le hacen llegar por cartas o que escucha por ahí y así glosa y comenta las opiniones del pueblo.

No solo la elección léxica, sino también la forma (la brevedad de los párrafos, así como la segmentación por subtítulos) constituyen indicios de la orientación popular de su escritura. María Pía López observa que “su postulado idioma proviene del elogio de lo orillero y está escrito en prosa de combate” (2015: 28). En definitiva, lo plebeyo en Roberto Arlt supone la elección de una temática al tiempo que la renovación del lenguaje periodístico a partir de la incrustación de expresiones del uso corriente de la lengua. A su vez, la elección del término muchachas del título de la antología, proveniente de la jerga tanguera,

⁶ Roberto Retamoso advierte que “... 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*” (2003: 177).

manifiesta la predilección del autor por lo marginal. Para cerrar esta reflexión, destacamos que lo plebeyo hace su ingreso a la crónica en cuanto *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 (viva) que fisura la gramática; una prosa de combate sin refinamiento; como el lenguaje coloquial 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”.

1.3. La crónica ante la cultura de masas. El entretenimiento como problema

Las crónicas sobre *célebres plebeyos* surgieron en un momento álgido de la historia literaria y cultural de América Latina signado por la pérdida de la hegemonía de los intelectuales de izquierda, el fin de la utopía revolucionaria y el cierre de gran cantidad de revistas político-culturales. El rasgo distintivo de aquel período que llegaba a su fin, delimitado por Claudia Gilman (2012) entre 1959 y 1973, fue la transformación de los artistas en intelectuales. La politización del campo cultural latinoamericano en dicho momento resultó de la apropiación del espacio público por parte de los artistas, hecho que conllevó la reformulación de parámetros institucionales, así como de los modos de producción y recepción de la literatura. Íntimamente vinculado a ello, se encuentra la elección de los escritores de publicar e intervenir en revistas político-culturales, donde vehiculizaron pronunciamientos sobre temas contemporáneos que, al mismo tiempo, alimentaban debates y polémicas. La política se constituyó así en el parámetro legitimador de prácticas, discursos y saberes al punto de que, para ser considerado escritor, existía la obligación implícita de ocuparse de dicha cuestión. Una de las figuras de escritor hegemónicas en aquel período fue la del *intelectual comprometido*, que tuvo vigencia hasta mediados de la década del sesenta cuando comenzaron 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. (Gilman 2012: 72)

Hasta 1966, existió según Gilman un consenso generalizado por parte de los escritores sobre la necesidad de intervención en la escena pública, así como respecto del compromiso con la causa revolucionaria. Sin embargo, la noción de compromiso se puso en tela de juicio y provocó la polarización del debate, dando lugar a una nueva figura de escritor, la del *intelectual revolucionario*, aunque esta no contó con el mismo nivel de legitimación que la primera. “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” (Gilman 2012: 163). Ambas concepciones de escritor 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. Aunque no resulta sencillo establecer la fecha precisa de clausura de este modelo cultural que se mantuvo en vigencia por más de una década, la instauración de las dictaduras cívico-militares cifraron su proceso de muerte.

Los años setenta marcaron la clausura de esa época al tiempo que la apertura de un nuevo período, en el que se sitúan las crónicas sobre *célebres plebeyos*, que se singularizó por el desafío que la fuerte presencia de la cultura masificada supuso al ordenamiento discursivo de las prácticas literarias. El libro de Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, permitió iluminar algunos de esos cambios sustanciales como la reestructuración de los temas y el sentido de la escritura, el rol del cronista y, especialmente, el cambio en el espacio de circulación de estas producciones. Transformaciones que nombramos con la expresión

crónica después de la gran división en alusión a una suerte de superación de lo que Andreas Huyssen refiere como momentos marcados por un “tipo de discurso que insiste en una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas” (2006: 7). El tratamiento que Carlos Monsiváis y María Moreno le dieron a la cultura de masas, por apropiarse de sus representantes, intervenir en el espacio periodístico destinado a su difusión y a través de autofiguras que muestran la seducción provocada por ámbitos no canonizados de la cultura, evidencia la emergencia de una mirada distinta sobre dicho fenómeno.

El entretenimiento como espacio destinado a la diversión y al esparcimiento ha ocupado a investigadores y críticos del campo de la cultura y de la comunicación desde mediados del siglo XX. Hacia los años sesenta, las reflexiones de Max Horkheimer y Theodor Adorno sobre la diversión así como las lecturas de Guy Debord sobre el espectáculo cobran particular relevancia. Ambas interpretaciones se asemejan en la condena de toda producción cultural originada en o desde los medios masivos. Interpretaciones negativas que circularon en un primer momento por el restringido campo intelectual, y posteriormente impactaron en el imaginario colectivo alimentando el sentido común. Horkheimer y Adorno acuñan el concepto de “industria cultural” para visibilizar que lo artístico se vuelve problemático en el marco de la reproducción industrial. Desde la perspectiva de la Teoría crítica, la cultura en cuanto sistema deviene un negocio regido por las leyes del mercado. La obra de arte supondría, en el contexto de la reproducción técnica, la transposición del arte a la esfera del consumo. En “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” los autores plantean que 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” (Horkheimer y Adorno 1998: 186). El doble movimiento de presentarse como respuesta a las necesidades y, al mismo tiempo, haber creado esas necesidades constituye uno de los rasgos destacados por los autores para vehiculizar su crítica ante un sistema artístico que juzgan alienante y manipulador: en la sociedad de masas, la tecnología dominaría al

hombre y no al revés. De allí que las funciones básicas de la industria cultural serían dirigir y disciplinar las necesidades en las que los sujetos se conciben 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 la interpretación radical y pesimista.

Para el tema que interesa aquí, 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 cuanto productora de bienes simbólicos se comportaría como cualquier industria capitalista. De modo que la obra al convertirse en mercancía perdería su autonomía. La diversión se encontraría en las antípodas del arte ya que mientras que este 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 solo la perversión de la cultura, sino, al mismo tiempo, la legitimación (la “espiritualización” (1998: 188) en palabras de Horkheimer y Adorno) de la diversión. Este procedimiento de autorización en términos artísticos de aquello que no es más que un producto industrial indicaría que el único fin posible del entretenimiento consistiría en la manipulación –“divertirse significa estar de acuerdo” (Horkheimer y Adorno 1998: 189)–. El entretenimiento, leído como sumisión, pasividad e imposibilidad de reacción, no presentaría ninguna posibilidad de resistencia.⁷ Una de las principales críticas realizadas a esta teoría radica en que el modo de producción cultural determinaría el valor cultural. De

⁷ Como se plantea en el volumen colectivo *Cultura popular y cultura de masas*, 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*” (2000: 118).

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 así dos opuestos irreconciliables. Alejandro Blanco sintetiza la concepción de la cultura de masas que prima en *Dialéctica de la Ilustración*: “Homogénea, mediocre y vulgar, la cultura de masas es, también, en la perspectiva de esta crítica, una cultura conformista y/o conservadora” (2002: 42).

Por su parte, Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* destaca el carácter visual del mundo contemporáneo como el problema socio-cultural 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 acumulación de *espectáculos*” (2012: 1, las cursivas son del original). Provocativa afirmación que le sirvió para actualizar la lectura marxista del capital al ubicar al espectáculo en el lugar de la mercancía. Guy Debord reflexiona sobre el mismo sistema de producción, aunque en un estadio avanzado, y observa una transformación en el modo de organización de esa producción: ya no se trataría de mercancías, sino de espectáculos o, para ser 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 podría sintetizarse como el devenir del “tener en parecer” (Debord 2012: 17). Debord planteó 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. Podemos recurrir a un término del campo de las ciencias naturales, la simbiosis, para pensar la relación que el teórico situacionista concibe entre la realidad y el espectáculo. Ese sincretismo, esa “alienación recíproca” (2012: 8) –en palabras de Guy Debord– constituiría la base de las sociedades capitalistas desarrolladas.

La noción de espectáculo tan cara a la cultura de masas supera, desde dicha mirada, la referencia a los medios de comunicación masiva que no serían más que su manifestación superfi-

cial. Debord propone concebir al espectáculo como mediación: “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizadas a través de imágenes” (2012: 4). Sin caer en la lectura que conduce a la alienación, recupera el sentido de lo espectacular como una nueva lógica de control y planificación de la vida cotidiana. El sociólogo argentino Christian Ferrer capta 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 tecnostética” (2012: 10). En tal 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 y se vuelve así un regulador social. El planteo de Guy Debord permite situarnos en la sociedad de masas en la época de la massmediatización, aunque tanto su interpretación como la de Adorno y Horkheimer presentan al entretenimiento como un aspecto neurálgico de dichas sociedades que resulta perjudicial por la alienación provocada. Estas concepciones negativas de la diversión calaron en el sentido común y se imprimieron en el imaginario colectivo.⁸ Sin embargo, la difusión de esas posturas y los prejuicios que acarrearón no impidieron a Carlos Monsiváis y María Moreno discutir esas interpretaciones; y lo hicieron a través de la práctica periodística, ya que ambos demostraron tener una posición abierta a las posibilidades críticas que existen al operar en el campo del entretenimiento y, por ello, intervinieron en las páginas de sociales, secciones menores en términos de prestigio cultural aunque de alcance masivo. Trabajar al interior de esos espacios significó un enorme desafío para el que ambos escritores desarrollaron múltiples estrategias y modos de legitimación.

⁸ Eduardo Romano (2015) 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 surgen en el continente perspectivas más comprensivas de la industria cultural que cobrarán relevancia hacia finales de la década.

Crónicas en páginas de sociales

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...”.

Las páginas de sociales dedicadas a narrar la vida de figuras destacadas de la sociedad y el espectáculo, difundir chismes de famosos o contar cuál ha sido la última adquisición de alguna personalidad pública se caracterizan por exhibir imágenes bellas, ya sea de cuerpos, mobiliarios u objetos (Monsiváis 1991b [1970]), y 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 le otorga Sylvia Molloy (2012) como una operación de exhibición en la que se apela a un gesto que permita hacer visible. El ensayo de Monsiváis titulado “Más hermosa y más actriz que nunca. Notas sobre las páginas de sociales” remite desde el título a la puesta en escena como estrategia básica de funcionamiento de este tipo de periodismo que constituye una de las dos obsesiones mexicanas. La otra, según el escritor, es el gusto por la muerte que, en el campo de la noticia, se materializa en la llamada nota roja de la sección de policiales. En cierto sentido, conforman dos caras de una misma moneda ya que la nota roja “es una crónica de sociales por omisión: nos afirmamos cada vez que no aparecemos” (Monsiváis 1991b [1970]: 134). Monsiváis alterna entre la expresión página de sociales y crónicas de sociales; sin embargo, resulta necesario advertir que las primeras refieren al uso periodístico

de la difusión de estrellas, mientras que las crónicas suponen una construcción literaria. Hecha la aclaración, destacamos que Monsiváis, más allá de la alternancia terminológica, piensa en el espacio periodístico. La definición que brinda aclara 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” (Monsiváis 1991b [1970]: 140). 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. El origen de las páginas de sociales puede fecharse, según Monsiváis, a fines del siglo XIX cuando se afianza la idea de una casta suprema, donde se ostentan formas de vida, modos de vestirse y consumo de objetos lujosos. El escritor le atribuye a este periodismo el hecho de ser el encargado de crear la aristocracia nacional: “Los apellidos se dejan ver, se dejan oír, y de la repetición auditiva y visual nace el linaje” (Monsiváis 1991b [1970]: 136). De allí se desprende que esta aristocracia ya no posee un pasado que la prestigie, este se impone a través de la insistencia con que la prensa aluda a determinado apellido. El objetivo se observa a simple vista: publicitar a la clase alta de la sociedad para perpetuar (legitimar) a la élite en el poder. Interesa retomar la estrategia de la repetición visual para destacar que las páginas de sociales se caracterizan en general por una hegemonía visual que lidera la nota en detrimento del elemento textual. Rasgo relevante de las crónicas publicadas como acompañamiento de enormes fotografías que funcionan como información que el lector es capaz de decodificar de manera rápida por tratarse de información de actualidad. La primacía visual en la que insistimos debido a su importancia queda invisibilizada cuando las crónicas (sean de Carlos Monsiváis o María Moreno) pasan al libro sin el soporte fotográfico original.

La exhibición constituye la esencia de las páginas de sociales ocupadas en 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 1991b [1970]: 137). En estas páginas se divulgan los acontecimientos de relevancia social de los miembros de la llamada alta sociedad, que incluyen casamientos, nacimientos, adquisición de una propiedad, etc. De allí el estrecho vínculo con la moda, fenómeno estructural de las sociedades de consumo (Lipovetsky 2012 [1987]). Con gran sentido del humor, Monsiváis asume la voz de un aristócrata para afirmar: “si las páginas de sociales no existiesen, habría que suspender las visitas a mi sastre” (1991b [1970]: 138). Vuelve a aparecer así la idea de la necesidad del disfraz, de controlar el modo de mostrarse ante la sociedad. Monsiváis retoma en distintos momentos la idea de que para existir es necesario estar presente, que se relaciona de manera directa con el mecanismo de repetición aludido: “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” (1991b [1970]: 141). El ensayo cierra actualizando las consignas nacionalistas: “al Orden y al Progreso se le ha añadido la Figura” (Monsiváis 1991b [1970]: 142). A los grandes relatos del siglo XIX, el siglo XX aporta el suyo, pleno de imágenes, y centrado en su poder y seducción. Los textos de Carlos Monsiváis y María Moreno intervienen en dicha sección; 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, les permitieron convertirlas en crónicas. Ambos escritores lucharon contra la imagen icónica del ídolo masivo, ese material con el que trabaja el periodismo de sociales para instalar un nombre en la escena pública. Si este perpetúa la univocidad del referente, las crónicas analizadas en este libro hacen estallar el ícono al apelar a la polifonía de la palabra literaria.

El auge de la modernización periodística con la diversificación de la oferta trajo aparejada la hegemonía de la publicidad (Mudrovic 1999) entendida como una discursividad orientada a la venta que concibe al destinatario como un consumidor. Ello provocó, a su vez, una serie de transformaciones en la crónica, entre las que se destaca la redefinición de la tensión fundante del género entre hacer literatura e informar (Ramos 1989), que se trató de una lucha por el poder en el campo de la comuni-

cación social. La crónica modernista, producto de la puja de autoridades, devino

un lugar discursivo heterogéneo aunque no heterónomo: 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 tematicice, tanto la operación de un sujeto literario (la estilización) como los límites de su autonomía (la información). (Ramos 1989: 111, las cursivas son del original)

La heterogeneidad del género en el momento de su constitución como forma moderna no supuso la mezcla de la literatura y el periodismo, sino una puja de saberes, discursos y autoridades de campos en vías de autonomización. Vínculo entre discursividades en pugna que se resignificó de manera especial hacia los años setenta en los semanarios de actualidad a partir de las posibilidades que habilitaba la sociedad contemporánea. La tensión ya no se dirimió entre hacer literatura e informar, sino entre hacer literatura y publicitar estrellas del espectáculo. Carlos Monsiváis y María Moreno se destacaron en la apropiación de dicho espacio de escritura no solo por contar con una sostenida colaboración, sino porque provocaron una inflexión. Si bien han participado en un sinnúmero de publicaciones periódicas, en este libro abordamos la producción que Carlos Monsiváis publicó en *èl. La revista joven* y *Su otro yo*; y las colaboraciones de María Moreno para *Vogue* y *Siete días*.

èl. La revista joven, un proyecto de James R. Fortson de periodización mensual, empezó a publicarse en 1971 ofreciendo a los lectores fotografías de mujeres desnudas y un póster de regalo. Su particularidad radicaba en que el contenido erótico de la tapa era solo una parte de la misma ya que mayoritariamente se abordaron temas políticos, artísticos, sociales, así como del mundo del espectáculo. Entre agosto de 1972 y junio de 1974, Carlos Monsiváis colaboró con una sección fija titulada “Crónicas de Carlos Monsiváis”, focalizada en la industrialización de modas urbanas, así como de personalidades. La referencia al

nombre propio en el título da la pauta de que el escritor contaba con cierta fama al momento de colaborar en *èl*. Sus crónicas aparecieron, como señala Israel Piña Camacho, “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” (2010: 12). Contexto publicitario que evidencia la primacía del mundo del consumo y la demanda comercial a la que respondió la revista. Aunque, al mismo tiempo, la publicación tuvo un perfil cultural evidente en el staff de distinguidos colaboradores, entre los que se encontraban la activista Nancy Cárdenas, el caricaturista Eduardo del Río (Rius) y escritores como Renato Leduc, Raúl Prieto, Sergio Magaña y, por supuesto, Carlos Monsiváis.

En 1973 apareció el mensuario *Su Otro Yo*, apuntado al mismo mercado, aunque no se trató de un proyecto periodístico de James R. Fortson, sino de otro de los editores más reconocidos de revistas eróticas del país, Vicente Ortega Colunga, que se caracterizó por combinar periodismo y farándula. El sello distintivo estuvo en haber publicitado en la portada a *vedettes* nacionales. La estrategia de venta de conceder cada vez mayor espacio a la sección gráfica de desnudos se fue exhibiendo con total desparpajo. El editorial de diciembre de 1976, momento en que Carlos Monsiváis comienza a colaborar, destacó como novedad la publicación de “un póster triple y dos dobles, en un papel de primera”. Sin embargo, ello no operó en detrimento del resto de los contenidos que cubrían una amplia variedad de intereses. Carlos Monsiváis, sin una sección fija, colaboró desde diciembre de 1976 hasta febrero de 1984 con un lugar destacado.

Por su parte, María Moreno comenzó a publicar a fines de los años setenta para *Statius*, mensuario dirigido por Miguel Brascó. Esa colaboración la llevó a su vez a participar, a principios de los ochenta, en *Vogue*, una tradicional revista de moda que nació en Estados Unidos a fines del siglo XIX y que a lo largo del siglo XX expandió su mercado a distintos países de América Latina. Esta publicación presentaba como principales intereses los estilos y las tendencias de consumo general como la moda, la cocina, la salud, la belleza, los viajes y la gente famosa. En este caso, la primicia como mercancía periodística por excelencia estaba orientada al campo del diseño. Entre los colaboradores

se destacaban Miguel Briante, Cecilia Absatz y María Moreno y reconocidos fotógrafos como Oscar Balducci, Aldo Sessa y Daniel Lauría. La escritora argentina colaboró con el seudónimo María Moreno desde el primer número que se publicó en mayo de 1980 hasta el quinto número que se editó en septiembre de ese mismo año generalmente en las secciones “Gente en Vogue”, donde entrevistaba a personalidades famosas, y “Vogue libros”, donde publicaba reseñas. Se trató de una participación breve que muestra de forma palmaria el comienzo de la indagación de dos de las formas predilectas de su escritura: el comentario de libros y la entrevista. Contemporáneamente, la escritora participaba en *Siete días* que constituyó, junto con *Gente*, uno de los semanarios de interés general de tirada masiva más importante de aquellos años. Respecto del público, Eugenia Scarzanella observa: “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” (2016: 174). *Siete días* en general comenzaba con informes sobre temas de actualidad y dedicaba el resto a personalidades públicas, así como a notas deportivas y de espectáculos. Se ocupó de conflictos armados, temas políticos, noticias internacionales y, al mismo tiempo, de la farándula. La apuesta del semanario por el registro visual fue importante y ello resulta un dato relevante para el análisis de las crónicas ya que la sección dedicada al espectáculo, en la que María Moreno colaboró, contaba con una importante producción fotográfica. Esas crónicas dedicadas al teatro de revista, la farándula y la televisión estaban acompañadas por fotografías de estudio impresas a doble página y a color. Ello hizo que se diferenciara del resto de la publicación editada en blanco y negro. Además, a partir de noviembre de 1981, Moreno empezó a trabajar con la artista plástica Renata Schussheim, a cargo de la producción visual, y reconocidos fotógrafos como Alfredo Willimburg, Antonio Capria y Eduardo Marti.

2. Carlos Monsiváis entre divas e ídolos

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 períodos, 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 en la ciudad (i)letrada

Desde principios de los setenta, Carlos Monsiváis dedicó especial atención a figuras del mundo del espectáculo gestadas como personalidades a partir de su relación con la industria cultural. Inclination que lo llevó también a escribir iluminadores ensayos como “El difícil matrimonio entre la cultura y los medios masivos” (1987). Sin embargo, sus crónicas sobre estrellas han quedado eclipsadas por el relieve que adquirieron las abocadas al trágico 68, al movimiento estudiantil, a la megalópolis mexicana, al caos urbano y a lo nacional. Néstor García Canclini (1995) y Christopher Domínguez Michael (2007a [1998]) han coincidido en que *Entrada libre* constituye

parte de la obra comprometida de Monsiváis mientras que *Escenas de pudor y liviandad*, editada el mismo año, representa el costado frívolo. Estas lecturas de jerarquización del carácter político sobre el cultural explicarían, en parte, la falta de atención que han recibido las crónicas que consideraban cuestiones culturales sin más. También ha contribuido a tal omisión el hecho de que muchas de esas crónicas permanecen dispersas y no han sido reunidas en libros; solo una ínfima porción de ellas ha llegado a las librerías en *Amor perdido* y *Escenas de pudor y liviandad*.

La 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 del autor confeccionada por Angélica Arreola Medina (2007) (la única realizada hasta el momento). La extensa nómina incluye un rastreo bibliográfico de libros, ensayos, estudios introductorios, traducciones y registros hemerográficos. Ese relevamiento sin dudas enorme prácticamente no considera las crónicas publicadas en revistas de circulación masiva. En algunos casos, como el de las colaboraciones para *Su otro yo*, solo se menciona una pequeña parte y, en otros casos, como su participación en las revistas *èl*, *La revista joven* y *Diva* brillan por su ausencia. Este llamado de atención no pretende desconocer el relevante trabajo realizado por Angélica Arreola Medina sino visibilizar que, en el ámbito académico, las revistas de actualidad no gozan de la misma legitimación que las culturales.

Escritores y periodistas allegados a Carlos Monsiváis han sostenido que ningún tema le resultaba ajeno. Esta imagen pública fue recreada por el periodista Jordi Soler quien relata que, en una gira por México, el cantante Bono, líder de la banda U2, solicitó una charla con el escritor porque “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...” (Soler 2011: 9). Más allá de este tipo de anécdotas, ese voraz interés por los más disímiles temas ha quedado registrado en su ecléctica obra. Juan Villoro, considerado uno de sus sucesores, realizó una semblanza que 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 de “intelectual omnívoro” (Soler 2011: 11), que no esconde la admiración que siente Villoro, explica el hecho de haber sido reconocido y admirado por militantes, artistas, escritores y gente de la farándula, esto es, la sociedad mexicana en su conjunto. Monsiváis solía mostrarse en público en marchas por reivindicaciones sociales y, al mismo tiempo, mantenía una relación cercana con figuras del espectáculo y asistía, por ejemplo, a los recitales de Juan Gabriel. Sus intercambios con la farándula fueron muchos y variados (siempre hizo públicos esos vínculos por fuera de cualquier prejuicio): para algunos fue un amigo; para otros, un padrino cultural, una garantía, un respaldo. El acercamiento a personajes criticados o desvalorizados en términos culturales ilumina su posicionamiento así como su innovadora mirada de la llamada industria cultural. Monsiváis no concibió la relación entre la cultura y la industria cultural como opuestos irreconciliables sino como un “matrimonio difícil” (Monsiváis 1987), para volver al ensayo referido.

Escribir sobre personalidades consagradas que han pasado a formar parte de los referentes compartidos de una sociedad presenta el desafío de luchar con la imagen previa que los lectores poseen del protagonista. Juan Gabriel, Jorge Negrete, Irma Serrano, María Conesa y Billie Holiday –por nombrar algunos de los *célebres plebeyos*– viven en la memoria colectiva, esa “abstracción docilizada a golpes de efemérides, soldada en el cine y concretada en la televisión” (Monsiváis 1986a [1977]: 19) opera al igual que todo canon por medio de mecanismos de inclusión y exclusión. Monsiváis concibió 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” (2008 s/n). Reflexión que expresa la dificultad de abordar personajes mediáticos por el grado de conocimiento que el público tiene de ellos. Estas personalidades del ámbito del espectáculo devienen imágenes clisés, imágenes que toman el poder (Didi-Huberman 2017) en cuanto ejercen un particular dominio al instalarse en la cultura cotidiana de comunidades enteras. Por lo tanto, con el desafío de desarmar dichas representaciones, el cronista se embarcó en la tarea de escribir sobre ídolos masivos al interior de los mismos espacios que se encargaron de generarlos.

Interesado por los gustos colectivos, Carlos Monsiváis recorrió escenarios, bares, teatros, cines y estudios de televisión y construyó un catálogo de referencias compartidas que definen a una sociedad, una generación, un grupo social. Los protagonistas de sus crónicas 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.

El discurso pronunciado al recibir el Premio de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara giró en torno al tema de la memoria, a *Las alusiones perdidas* (título que *ex profeso* se construye a partir 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. El escritor plantea 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...” (2007: 37). Al registrar a los *célebres plebeyos* (concebidos como referencias comunes de las sociedades latinoamericanas) Monsiváis reconstruyó un estado de situación de

la cultura de una época. Así, socavó el ordenamiento tradicional que de manera sistemática había excluido los gustos masivos forjando una nueva agenda para la crónica latinoamericana de fines del siglo XX y principios del XXI.

Entre Albert Camus y Ringo Starr: autorretrato

En 1966, con apenas veintiocho años, Monsiváis aceptó el encargo de escribir una autobiografía con un objetivo claro: “hacerme ver como una mezcla de Albert Camus y Ringo Starr, solo 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). Confesión que sin dejar de ser sincera resulta cuanto menos provocativa ya que, a mediados de los sesenta, las declaraciones programáticas tuvieron un fuerte sentido de transformación social. 1966 cifra un año polémico para los intelectuales latinoamericanos por los debates y discusiones en torno a la función y el lugar que debían tener los escritores. La autopresentación de Monsiváis pareciera estar fuera de cuadro, no tanto por no acusar recibo de la discusión sobre si los escritores debían hablar de la Revolución cubana para constituirse como intelectuales, sino por correr el eje de la discusión al proponer un nuevo tipo de intelectualidad. 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), y el emblemático baterista de los *Beatles*, una de las bandas de rock más exitosas en términos comerciales (destacamos el perfil publicitario), supone la aspiración de convertir el trabajo intelectual en un fenómeno de alcance masivo. La temprana autofiguración de Monsiváis anticipa, a partir de los valores en los que se sustenta (la desacralización y la antisolemnidad), la forma de las crónicas sobre *célebres plebeyos*. Una mirada retrospectiva de su obra confirma que logró convertirse en un “intelectual omnívoro” (Soler 2011: 11) al imponerse como mandato la actualización constante sobre las manifestaciones artísticas y culturales del mundo entero. Ello señala el interés no solo por el pulso cotidiano mexicano, sino por el pulso de las expresiones

sociales que conformaron ese imaginario cultural compartido a nivel mundial. El intelectual concebido por Monsiváis no se restringe en las temáticas y su público es la multitud.

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 aquella 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 implicó posicionarse en un lugar excéntrico marcado por dos fenómenos de la cultura contemporánea internacional y asumir una militancia de lo contemporáneo en el sentido que Giorgio Agamben le otorga al término: “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, aunque ello no implicó, de ninguna manera, que se desligara de lo social. Un ejemplo de aquella búsqueda lo constituye ese gesto pequeño aunque significativo que realiza –referimos una vez más al discurso de premiación en la Feria del Libro de Guadalajara–: siendo tan erudito, siendo un gran lector, solo 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 señalamos anteriormente. Sin ser despectivo, señala que la industria editorial reducía, simplificaba e ilustraba esta divulgación masiva de los clásicos. Así construye su pertenencia al campo popular y al mismo tiempo le hace un guiño provocador a la academia, ya que Monsiváis fue 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.

Esta singular imagen de Monsiváis dialoga a su vez, en el marco del género crónica, con las autofiguras modernistas donde el enunciador resaltaba su individualidad y se afirmaba a partir de los nobles valores del arte para rechazar las rústicas expresiones del pueblo. Resulta imposible no pensar en las representaciones que Rubén Darío y Juan José de Soiza Reilly (casos paradigmáticos) realizaron de sí mismos al considerar la distancia que mediaba entre ellos, en cuanto hombres de letras, y la muchedumbre. Retomar esta construcción discursiva modernista permite visibilizar la inflexión que produce Monsiváis al identificar la cultura con una idea más plural y heterogénea. Este cronista ya no se piensa ni se legitima con los valores heredados del campo literario, sino propone, en cambio, sus propios parámetros.

Del sueño político al sueño cultural

El año 1968 constituye una fecha clave para abordar la producción del escritor mexicano, como lo han señalado cantidad de críticos literarios con distinto énfasis. Entre ellos, Anadeli Bencomo observa una correlación de la coyuntura histórica con la aparición de un tipo de crónica que “apuesta a una especie de reconversión discursiva y autoral que parece responder al fenómeno de heterotopía que Vattimo defiende como principio modelador del arte y la estética posmoderna” (2002: 45). Linda Egan con una lectura similar organiza la nueva crónica mexicana: “la crónica neocolonial de 1968” (2008 [2004]: 156). Christopher Domínguez Michael 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...” (2007b: 332). Ese año resulta relevante a nivel mundial porque remite a la Primavera de Praga y el Mayo francés; sin embargo, para la sociedad mexicana adquiere un sentido particular al referir a la matanza estudiantil en Tlatelolco. Hecho histórico que constituyó un partearguas

por las implicancias sociales y, en este sentido, ha servido para periodizar tanto la literatura nacional como la obra de Carlos Monsiváis. El lugar central que ese año ha tenido para la crítica literaria en relación con la narrativa –señalado por Juan Carlos González Boixo (2009)– se debe a que se considera como punto de arranque de dos movimientos: una tendencia testimonial y de denuncia social que habría adoptado una posición crítica respecto al México posterior al 68 y otra, caracterizada por una reflexión profunda sobre dichos acontecimientos que se habría abocado al tema de la identidad. Un ejemplo del ordenamiento de la producción del autor a partir de dicha fecha lo constituye el clásico libro *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*, donde Linda Egan plantea el surgimiento de la “crónica neocolonial de 1968” (2008 [2004]: 156) que formaría 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 incommensurable 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. (2008: 155-156)

De las correlaciones propuestas, interesa en especial esta última, la de los trágicos sucesos vividos en Tlatelolco y la llamada “crónica neocolonial”. Desde esa perspectiva, se estudia a Monsiváis como el cronista que se ocupa de las luchas por el poder. Resulta llamativo que al referir a *Escenas de pudor y liviandad*, donde 1968 no aparece al menos de manera directa (no constituye un tema del libro), Linda Egan argumenta que esa fecha está presente implícitamente. 1968 ordena entonces, para dicha investigadora, la producción de Monsiváis ya sea por referencia temática o bien por su omisión. No desconocemos el

sentido que tal fecha ha tenido para la historia contemporánea mexicana, aunque priorizar dicho acontecimiento histórico ha obturado facetas del escritor que no responden al parámetro político. Rescatamos 1973 como fecha que cifra una inflexión al interior en su producción y, al mismo tiempo, resulta un momento clave para América Latina por la reorganización del campo cultural. El pasaje de una década a la otra no implica la pérdida de lo político, sino que pone a funcionar otro sentido de lo político al dejar 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.

Considerar la producción de Carlos Monsiváis a partir del año 1973 implica organizar sus crónicas en torno a la emergencia del tópico de la masividad como marca de una época en la que la intervención de los medios, en especial a través de la publicidad, moldeó aspectos disímiles como los sentimientos, la política y el espectáculo. En la crónica “De la nostalgia como recuperación de lo ajeno” registra la industrialización de la nostalgia, su reproducción en serie, su proliferación en variados productos musicales y fílmicos. El cronista recupera *in extenso* discos, películas, actores, cómics y canciones que evidencian una relación cultural con la nostalgia. La construcción de esta suerte de catálogo devuelve la imagen del infinito, retrata el “aleph” mexicano” (Salazar 2009) a la obra misma de Carlos Monsiváis. El archivo de la industria cultural se vuelve infinito en las sociedades de consumo contemporáneas. La lectura propuesta reformula la tesis clásica “todo tiempo pasado fue mejor” ya que Monsiváis la modifica leve pero significativamente: “Este tiempo pasado fue nuestro” (1973b: 23). El pasaje de la añoranza valorativa a la identificación subjetiva. La “nostalgia masiva” (1973b: 22) se volvería, siguiendo el planteo, representativa de la sociedad de consumo del México setentista en cuanto 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”, Monsiváis registra el acto de campaña de Guillermo Vázquez Alfaro donde el político se muestra espontáneo disimulando una gran planificación. Escenas como estas le permitieron visibilizar un nuevo modo en que la política mexicana concibió el vínculo con la sociedad de masas donde ya nada queda librado al azar. A diferencia del caso anterior, lo masivo no refiere a una participación efectiva de la muchedumbre, sino a los espacios que las “promociones políticas” (Monsiváis 1973d: 24) establecen para que la multitud se exprese. La participación masiva devendría, a los ojos de Monsiváis, una intervención calculada.

Un aspecto de la masificación no abordado en los ejemplos anteriores es su intervención en el campo de los imaginarios. En “Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn” –crónica que abordaremos más adelante–, la estrella hollywoodense es definida como un sueño masivo. Esta expresión induce a pensar en un cambio de época que transita del sueño político al sueño cultural: el 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. 1968 ubicaba a la política como parámetro legitimador de prácticas y saberes y 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 modifica 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. Esa nueva época se definiría por los “sueños masivos” generados por las industrias culturales para congregar a millones de individuos pero estos no provocarían más que comunidades instantáneas, como advierte Monsiváis respecto de Pedro Infante.¹ Las comunidades instantáneas se

¹ En *Pedro Infante: las leyes del querer*, Monsiváis escribe: “La noticia estremece –literalmente– al país entero que, sin palabras pero con este sentimiento

caracterizan por durar lo que dura el ídolo. Marilyn Monroe como ícono sexual constituyó entonces un “sueño masivo” por tratarse de una fantasía cinematográfica que vivió en la mente de espectadores del mundo entero y que, a diferencia del sueño político, no creó comunidad, sino multitud. Este último término se esclarece en oposición a la idea 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” (Bencomo 2002: 150). Siguiendo este razonamiento, el “sueño masivo” en cuanto expresión efímera no produce comunidad ya que carece de una causa común capaz de perdurar en el tiempo.

Contra la palabra facticia del periodismo

En octubre de 1973 en la revista *èl*, Carlos Monsiváis publicó “Entre apariciones de la Venus de fuego”, dedicada a La Tigresa Irma Serrano, una de las *vedettes* mexicanas más populares de aquellos años por su papel protagónico en el musical erótico Naná.² El cronista consideró a la *vedette* digna de una historia que fuera más allá de la noticia de un chisme y se dispuso a escribir una crónica que se destaca del resto de sus colaboraciones para la revista porque, al tiempo que diagnostica un cambio de época, divisa un lugar para los cronistas inmersos en sociedades de consumo. La crónica adquiere un significado capital porque esboza un programa de escritura para la crónica producida en el auge de la cultura de masas. Asume temas definidos como prioritarios por la cultura del espectáculo (aborda figuras

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 [2008]: 8).

² Irma Serrano (1933) actriz, cantante y empresaria mexicana, comenzó su carrera en el campo artístico y terminó en el Congreso de la Nación. Hacia los años sesenta, se consagró como intérprete musical con el bautismo “la Tigresa de la canción ranchera”. Al mismo tiempo empezó a incursionar en el cine, la televisión y el teatro.

populares de difusión masiva) a partir del cuestionamiento de las clásicas oposiciones alto/bajo, culto/popular y arte/cultura de masas, entre otras:

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. (Monsiváis 1973e: 56)

La observación del vínculo entre la escritura y el entretenimiento (corazón de la sociedad de masas) recupera la tradición de las páginas de sociales con la convicción de la necesidad de intervenir en ellas. El interés de los lectores por el escándalo le permite abrir la mirada para incluir dichos fenómenos en la crónica. Los gustos masivos se convirtieron así en un interés prioritario del cronista, quien, en tiempos de noticias frívolas, se ocupó del espectáculo en cuanto forma de diversión, así como de los usos que se hacían de él. El escritor anotició sobre la sociedad del espectáculo de un Distrito Federal que estaba constantemente puesto en escena.

¿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*. (Monsiváis 1973e: 54, las cursivas son del original)

El centro de la crónica son los años setenta y las historias frívolas. La aliteración “ah, los setenta”, expresión de malos tiempos, presenta un eco en el Prólogo al *Poema del Niágara*, donde José Martí denunció los “ruines tiempos” a los que debió enfrentarse como poeta en una época de intensa modernización social. Resonancia que permite establecer una correlación entre dos momentos claves del género: la crónica modernista como posibilidad de expresión del emergente sujeto estético y la crónica ante la cultura de masas como procesamiento de la exacerbación del espectáculo, entendido a partir de Guy Debord como una forma de relación social entre personas mediatizadas por imágenes.

La Tigresa, expresión por antonomasia de la frivolidad, es como la inflación (podemos interpretar, guiados por un cronista interesado en vincular el campo cultural con la realidad económica). 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 Monsiváis asumiendo la voz colectiva— “dejándonos en tierra”. Uno de los efectos más sobresalientes de la crónica es el de devolver una imagen de alto contraste entre esa economía del derroche, la exuberancia y el despilfarro, encarnada en la figura de Irma Serrano, y la escasez y austeridad comercial que atravesaba el país. Por medio del guiño a la película de Alain Resnais, Monsiváis representa la realidad como una mascarada. La permanencia de la obra Naná por cuatro años consecutivos en cartelera, que da cuenta de su recepción masiva, despertó el interés del cronista que se embarcó en la tarea de retratar una sociedad escapista que bailaba al ritmo de ídolos glamorosos.

La crónica gira en torno al tema de la identidad espectacular:

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 (artificiosamente) moral y una provocación (ciertamente) sexual, algo a lo que ya nos habíamos desacos-tumbrado en la etapa mexicana de la Atonía (¡que nada suene porque los precios suben!). (Monsiváis 1973e: 54, las cursivas son del original)

La apropiación literaria de la *vedette* (manifiesta, entre otras cuestiones, en el derroche de predicativos subjetivos) se desentiende de la economía del lenguaje periodístico. Frente al objetivo informativo, prima el deleite de la enumeración que, por momentos, se vuelve caótica sin perder el punto. Asimismo, no hay precisión en la caracterización del personaje ya que Monsiváis opta por la redundancia. Con clara conciencia de que el lenguaje es condición *sine qua non* del pensamiento, no apela a la palabra facticia (Chillón 2014) 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) pero se sitúa en el margen al no hacer de los datos el centro de su escritura. El neologismo “facticia”, acuñado por Albert Chillón, enfatiza la construcción discursiva, “el carácter verbal de los hechos” (2014: 29), que la discursividad periodística en general trata de esconder. Así, la crónica altera las prioridades: en lugar de comenzar, concluye con el hecho noticioso del relato de la escena lésbica y el desnudo de la Tigresa.

El cronista establece un horizonte común con sus lectores al retomar la representación de Irma Serrano que vive en el imaginario colectivo. Es más, las imágenes que acompañan la crónica apostaron por el registro erótico al tiempo que evidenciaron la riqueza exhibida por Irma Serrano con fotografías del interior de su mansión. El fotógrafo Aníbal Angulo recreó así las características más sobresalientes del personaje: el cuerpo y la riqueza material. Ello sin considerar las fotografías donde Irma

Serrano posa sobre la cabeza de un leopardo, imagen repetida como marca de agua en las distintas páginas que remitió al ícono. Monsiváis estableció con dicha representación una relación que supuso, por momentos, afirmaciones y, por otros, desacuerdos, proximidad y distancia, reiteraciones y contradicciones.

Irma Serrano santifica la imagen de la prostituta ya que *Naná* no era una víctima como se la había catalogado ni tampoco una de “las miles de prisioneras de esos ghettos, los burdeles” (Monsiváis 1973f: 60). Naná-Tigresa era una diosa. 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: “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). La crónica muestra que Naná-Tigresa mandaba, dirigía, ordenaba y controlaba. Idea reforzada en el epíteto “actriz y empresaria”.

La crónica dialoga con el divismo modernista en cuanto 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. Una diosa particular sin refinamiento y con expresiones campechanas devino obscena, irreverente, desafiante. Sus parlamentos burdos, ordinarios y, por momentos, groseros, se potenciaron con la escenografía. Esta escena, calificada como “camp mexicano para las masas” (Monsiváis 1973f: 102), con su culto a la forma; esa sensibilidad del exceso, encuentra su expresión no solo en la puesta en escena, sino en el personaje mismo. Personaje que se volvió una figura paradigmática de los *célebres plebeyos*, ya que su ingreso a la cultura de masas (la construcción de “la Tigresa” como personaje público), y la difusión de esta figura en el imaginario colectivo gracias a los medios masivos, la vulgarizó respecto de su clase y, al mismo tiempo, la volvió exitosa. Monsiváis, guiado por una cierta fascinación (al menos así se construye discursiva-

mente), enfatiza la simbiosis entre la persona de carne y hueso y el personaje.

Monsiváis no se escandalizó ni reprodujo escándalos. En todo caso, el escándalo fue el punto de arranque de la crónica pero no el punto de llegada. “Entre apariciones de la Venus de fuego” complejizó la representación farandulesca 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 reconocible en su unicidad. En franca batalla contra la imagen clisé de la *vedette* difundida por los medios, el cronista apeló a una serie de aliteraciones para abrir constantes desvíos que atentaron contra la univocidad del referente.

Postales 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”.

Este apartado dedicado a la crónica “El capitán y la gatita”, publicada en la revista *Diva. La realidad y el deseo* en 1986, ahonda la reflexión sobre el vínculo crónica/*vedette* y prueba el sostenido interés de Monsiváis por dichas figuras. El epígrafe echa luz sobre un aspecto nodal de dicho vínculo: la masificación de la imagen de las *vedettes* a principios del siglo XX como uno de los primeros métodos archivísticos de las estrellas del espectáculo. La tarjeta postal, producto de la incipiente industria cultural, contó entre sus protagonistas con las *vedettes* del teatro frívolo, esos símbolos de una belleza enardecida (provocadora e impúdica según se juzga en las primeras décadas del siglo XX). Sin desmerecer el punto de vista teatral como

otro de los enfoques posibles para esta temática, el cronista opta por concebir a la *vedette* como un fenómeno industrial y mercantil. Una vez más Carlos Monsiváis posa su mirada en el gusto colectivo antes que en una especificidad disciplinar al abordar a María Conesa,³ una de las tipleras cómicas más famosas de principios del siglo XX. Su éxito logró revivir un género que se encontraba en decadencia, aunque su espectáculo despertó polémicas. Pepa Anastasio advierte 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 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 performático radicó en la habilidad de la cupletista para jugar con el doble sentido de las letras (la calidad artística de su voz quedaba en segundo plano). Desde el personaje de mujer seductora, María Conesa sobrevivió a las críticas y logró revivir un espectáculo popular que funcionaba 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 1986b: 78). Ella desarrolló un nuevo género teatral que se denominó “la Revista Política Mexicana”, basado en la combinación de referencias sexuales y chismes de actualidad política abordados desde el humor: “es la inocencia revestida de la puerilidad y apuntalada por la malicia” (Monsiváis 1986b: 79). Su arte fue aquel de la insinuación, la sugerencia y la evocación. “El capitán y la gatita” a la luz de “Entre apariciones de la Venus de fuego” visibiliza que el escándalo vuelve a constituirse en el disparador de un relato que, desde el título, apela al chisme que

³ María Conesa (1892-1978): actriz española radicada en México que se convirtió a principios del siglo XX en una distinguida cantante de cuplés del teatro frívolo; fue conocida como “la gatita blanca” por la obra que la consagró.

rodea la figura de María Conesa (la leyenda popular cuenta que tuvo una relación sentimental con el político y militar Álvaro Obregón). La diferencia más sobresaliente en relación con Irma Serrano es que esta *vedette* del género chico representaba para los lectores de Monsiváis un personaje histórico. El punto en común entre ambas radica en que sus nombres se asociaron a la inmoralidad. Por supuesto que este concepto varía en cada caso: escribir sobre María Conesa supuso escoger una “leyenda de las relaciones entre lucha armada y vida social, entre dotes artísticas y poder político” (Monsiváis 1986b: 16) porque fue la *vedette* de la época de la Revolución mexicana. Irma Serrano, en cambio, se convirtió en la *vedette* de la época (de la sociedad) del espectáculo, del reinado de la massmediatización. La audacia de María Conesa estuvo en el tratamiento desvergonzado del sexo, las referencias pronunciadas con familiaridad, sin la distancia que imponía el tabú. Su atrevimiento pasaba por el uso de un lenguaje que resultaba osado porque a través del doble sentido insinuaba relaciones sexuales.

Dichosas o melancólicas épocas anteriores al *videotape*, al 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 1986b: 16)

María Conesa en cuanto estrella de “tiempos preelectrónicos” representa una época donde el registro de los espectáculos dependía principalmente de la memoria del espectador o del archivo impreso de las tarjetas postales. En aquel contexto cultural, el registro subjetivo se complementaba con el técnico ya que todavía no se había producido la hegemonía que este último obtendría con el desarrollo tecnológico. María Conesa despierta la pregunta por el fenómeno del estrellato anterior a la creación del *star-system* que conlleva, entre otras cuestiones, la conciencia del lugar central que tuvo en aquella época la memoria individual. El frágil y fugaz testimonio personal que conforman los recuerdos encontró un primer respaldo en la tarjeta postal que forjó 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. Por ello resulta significativo que el cronista escriba este texto a partir de una famosa postal de María Conesa:

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 1986b: 80)

La tensión entre el recuerdo de vivencias personales y la imagen fotográfica que permanece inmutable, conservando a la *vedette* fuera del tiempo, abre y cierra “El capitán y la gatita”. Un 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 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 cronista) con sus procesos de mediatización cultural se dificulta comprender. La noción de cercanía se vuelve central para pensar las teorías de las mediaciones culturales como modo de transformación de la experiencia de la vida cotidiana porque, aunque referida sin demasiado detenimiento, ilumina la sacralización de María Conesa que tuvo lugar en “el ir y venir de caudillos y tropas” (1986b: 79), expresa Monsiváis, 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 de la Revolución mexicana, ella se convirtió en “la santa de los tiempos del supremo relajo” (*ibídem*). 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” (*ibídem*).

Crónica de una desmitificación

Carlos Monsiváis, aficionado al cine, tuvo a su cargo el programa radial *El cine y la crítica* durante los años sesenta. Ello le permitió a Marvin D'Lugo definir al escritor como un “historiador cultural” (2007: 260). En las crónicas “Lady sings the blues” (1973a) y “Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn” (1973g), focaliza en el vínculo entre la estrella y el mundo del espectáculo, los contrastes entre la vida pública y la vida privada. A través de la imagen de “ángel caído” –término utilizado por el cronista–, ilustra esa “expulsión del paraíso”: el “descenso” que estas diosas atravesaron hacia el final de sus vidas. La tensión entre lo sagrado y lo profano, central para abordar estas personalidades, aparece también en la representación poética *El cisne* de Charles Baudelaire donde este símbolo de la belleza aparece fuera de lugar. Ese cisne que se arrastra en el pavimento ensuciándose con el polvo resulta útil para pensar el proceso de profanación de las estrellas. La cantante de jazz Billie Holiday y la actriz Marilyn Monroe son a los ojos del cronista estrellas con vidas trágicas. Las denomina “Grandes Víctimas” (Monsiváis 1973a: 15) para referir a los estragos del éxito.⁴

En “Lady sings the blues”, Monsiváis oficia de cronista y traductor: “Así es y ni modo: presentarle al lector de esta revista el primer capítulo de *Lady sings the blues* [...] se me impone

⁴ 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 estuvo precedida por infancias traumáticas. Ambas fueron niñas violadas y huérfanas que pasaron la mayor parte de su juventud en orfanatos. Billie Holiday sufrió 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 les permite progresar económicamente y, si se quiere, olvidar el pasado. La reina del jazz, drogadicta y alcohólica, muere a los 44 años y la diosa de Hollywood se suicida a los 37.

como una tarea también confesional” (1973a: 15). Pareciera que la traducción del primer capítulo de la autobiografía de la cantante (también a cargo de Monsiváis), que se publica en la revista, demanda esta crónica que funciona, al construirse como un perfil, de manera autónoma respecto del texto de Billie Holiday. La afirmación del subjetivismo (“tarea confesional”), entendido como recurso de autenticidad de la crónica (Rotker 2005: 47), le permite a Monsiváis correrse del lugar del especialista que supone la figura del traductor para ubicarse en su campo predilecto: la crónica. El escritor deviene así un divulgador que además de traducir la palabra de la artista ofrece, para comenzar, un listado de la discografía básica de Billie Holiday. El relato oscila entre 1960, momento en que el cronista leyó el libro de memorias por primera vez en la edición popular 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. (Monsiváis 1973a: 15)

Este autorretrato de intelectual snob realizado doce años después visibiliza la artificialidad del 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). Además, era un mal lector de *Lady sings the blues*, que se acercó al libro por curiosidad, por la intriga ante estas vidas singulares: “mi pretensión evidente era profundizar en los diversos significados de la tragedia de Parker y la Holiday” (Monsiváis 1973a: 15). Mal lector porque su snobismo lo llevó a focalizarse en la figura de “grandes víctimas” y a concebir al “artista como suicida noble” (*ibidem*). Se abocaba así a la lectura de “El per-

seguidor” de Julio Cortázar sobre los últimos días de Charlie Parker y 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” (1973a: 16) le imprimen a la crónica un tono informal. Continúa el autorretrato:

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. (Monsiváis 1973a: 16)

Monsiváis recupera una lectura de época marcada por la valorización de Billie Holiday realizada por la Generación Beat, que rescataba las principales figuras del jazz, y se burla de su primera lectura fascinado por el “anecdotario conmovedor” (1973a: 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” (*ibidem*). 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, se vuelven un tema recurrente del periodismo. Primero, retoma la imagen pública de “víctima perfecta” (1973a: 17) que la propia artista crea de sí con la publicación de su autobiografía, plagada de derrotas; y después, se ocupa de la desmitificación:

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. (Monsiváis 1973a: 16)

La confesión sobre la falta de correspondencia entre el recuerdo y la lectura actualizada del libro inaugura la segunda parte de la crónica. 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) y al mismo tiempo su condición femenina la vuelve doblemente marginal. Que la definición del libro dada 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, establece un antes y un después de 1973, momento de relectura que el autor concibe como menos parcial que la anterior y que busca mostrar las contradicciones del personaje. Esta crónica, al referir a esa instancia de quiebre, establece un comienzo, tematiza y da cuerpo al planteo que pretendemos iluminar: estas crónicas sientan las bases de la poética posterior del escritor con respecto a figuras que viven en el imaginario colectivo. 1973 forja un comienzo de Monsiváis como cronista de ídolos masivos.

La construcción social en cuanto imaginario que excede a la persona de carne y hueso, por ejemplo en el mito Billie Holiday, es el objetivo mismo de la crónica. 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. Roland Bar-

thes había definido al mito como un habla, como una operación de significación social moderna, que “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 [1959]: 215). El rasgo sobresaliente del mito (que lo diferencia del signo) radica en que nunca resulta completamente arbitrario ya que “no hay mito sin forma motivada” (Barthes 2002 [1959]: 233). La asociación de una forma (significante) con un concepto (significado) da como producto final el mito que opera a partir de la analogía que otorga la historia. 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 1973a: 18). Su voz es “la voz del pecado en estado puro” (1973a: 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 este, 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 que alimentan el mito 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 intransferible...” (1973a: 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” (*ibidem*). La correspondencia resulta cada vez mayor y “el mito –lo afirme o lo contradiga la propia Billie Holiday– ya está promulgado” (*ibidem*), sentencia el escritor mexicano hacia el final.

El retrato como enumeración

Ella no es una mártir, sino una descripción del sistema. Tómenlo o déjenlo. Quien encumbra 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 como punto de partida...”.

En “Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn”, Monsiváis se apropia de la sintaxis cinematográfica al presentar panorámicas, tomas, cortes, *fade in*, *fade out* y *zoom* generando una discursividad dinámica, aunque fragmentaria y digresiva. Esta singularidad textual se combina, en el plano visual, con 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 crónica fue publicada en dos entregas sucesivas), la escritura funciona como epígrafe 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: aún con la misma cantidad de fotografías, el cronista se queda con la última palabra en un texto culminante de página y media. 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 que constituyen la primera entrega–, Monsiváis recapitula a partir de un *fade in* (fundido): “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” (1973g: 63). Al igual que en la crónica sobre Billie Holiday, vuelve a combinarse el éxito con la tragedia. Un nuevo proceso de sacralización a partir de la fama que le permitió 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” (1973g: 16), observa Monsiváis adelantando la catástrofe. Marilyn también fue una víctima que, a diferencia de la cantante de jazz, ocupó un lugar central en el imaginario colectivo.

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 decide quién es una estrella? Años después, en la crónica “Las divas de Hollywood” (publicada en enero de 1980 en *Su otro yo*), retoma el tema: “¿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). La belleza no parece ser condición *sine qua non* para devenir estrella. La respuesta para el escritor 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 bur-sátil” (*ibídem*). Monsiváis refiere a la utilización comercial de la motivación religiosa que despiertan los ídolos, propia de las devociones contemporáneas. Este pensamiento se sintetiza en la expresión “fenómeno Monroe” (1973g: 63) con la que el cronista advierte que se trata de alguien extraordinario capaz de captar la atención de multitudes. El sentido económico aparece más claro en la expresión “industria MM” (*ibídem*). En la segunda entrega, Monsiváis usó el término Marilyn como una marca, una “expresión verbo-icónica del signo/mercancía” (Caro y Scolari 2011: 7).

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 admira-

bles, 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. (Monsiváis 1974a: 55-118)

La cita ilustra el uso de Marilyn como marca debido a que el referente utilizado como anáfora –la repetición es el principio sobre el que se basa esta figura y también toda marca comercial– enfatiza la identidad, al tiempo que introduce distintos envoltorios: la Inocencia de Norteamérica, el Objeto Sexual o la Huérfana Total, entre otros. Marilyn es un producto que responde a múltiples necesidades. 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” (Monsiváis 1974a: 63). Si todo ícono se define por una relación de analogía entre el representante y lo representado, 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 realizó de la actriz también apelaron al ícono, a la imagen clisé, como materia prima multiplicada de manera exponencial. Aquella 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 combina identidad y diferencia ya que reiteró el referente siempre acompañado de un sintagma nuevo que lo redefine. Así, la proliferación del ícono deviene en significantes múltiples.

Marilyn ocupó uno de los primeros puestos dentro del Star System hollywoodense, en buena medida, porque forjó una industria en torno a su figura que supuso el borramiento de la frontera entre vida pública y vida privada. El fragmento citado en 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 papel encarnado. 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” (Monsiváis 1973g: 63). Múltiples y diversas apropiaciones a las que Monsiváis se sumó con “Marilyn como punto de partida...”.

La dimensión adquirida por la actriz en el imaginario social a partir de su ingreso al espectáculo puede concebirse en especial por una expresión esbozada al comienzo que se pierde en la 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. (Monsiváis 1973g: 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. Si consideramos las biografías de cada una de ellas y sus intervenciones en procesos políticos o militares, Marilyn no encajaría. En cambio, si pensamos en símbolos femeninos que definieron épocas, entonces la serie no solo resulta productiva,

sino original: el cronista incorpora a la serie histórica a una representante del reinado de la cultura de masas. La idea de Marilyn como sueño masivo remite, por un lado, a la idea del ensueño como figuración de una ilusión o una fantasía, una figuración que pone en juego el deseo: el sueño entendido como una proyección subjetiva. Ese sueño se encuentra 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” (1973g: 63); mientras que, por otro lado, aparece la condición masificada del sueño: Marilyn en cuanto estrella de cine supone la serialidad. Su imagen de símbolo sexual da la vuelta al mundo: puede afirmarse que Marilyn vive en la mente del incommensurable público de Hollywood.

Para profundizar el sentido de la expresión, la comparamos con la representación poética de Ernesto Cardenal. “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 común y corriente:

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. (Cardenal 1979: 88)

El poema avanza a través de una serie de tensiones: 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. El poeta nicaragüense refiere al sueño “de toda empleadita de tienda” de convertirse en estrella de cine, esto

es, el sueño de fama de una individualidad que aspira al éxito. 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” representado por 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. Ambos escritores abrevaron en relatos generados por la industria cultural, Monsiváis recuperó la filmografía y Ernesto Cardenal el reportaje que publicó la revista *Time* sobre la muerte de la actriz, y sin embargo resulta notable el cambio de perspectiva. Cardenal se expresa suplicando a Dios mientras que Monsiváis asume el rol de espectador. Si el sueño masivo es aquel promovido por la industria cultural y reconocido por multitudes, este se opone al sueño político, representativo de los años sesenta y alrededor del cual se forjó una comunidad sustentada en una causa común. Los ídolos, en cambio, como observa Monsiváis en *Pedro Infante: las leyes del querer*, son capaces de generar “comunidades instantáneas” (2012 [2008]: 8) que se forjan al calor de los medios masivos y que logran reunir individualidades ante una noticia como puede ser la muerte de una estrella de cine.

La crónica de Monsiváis devuelve a Marilyn como una diva plebeya: 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?” (1974a: 118), se pregunta hacia el final. Momentos antes había registrado como particularidad el cuestionamiento que enfrenta la actriz de su status de ídolo:

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. (Monsiváis 1974a: 52)

Estos sucesos anticipan el desenlace porque “lo único peor que ser un ídolo es dejar de serlo” (1974a: 52), afirma el cronista; aunque permite la defensa del acusado al darle voz a Marilyn, que desprecia la fama por tratarse de una “felicidad parcial y temporal” (Monsiváis 1974a: 54). La actriz suena firme y segura; podríamos advertir que se trata de la voz de una diva y contrastarla con Billie Holiday, quien nunca abandona la perspectiva de víctima. Aunque ambas compartieron el mismo final, Marilyn suena ganadora mientras que Billie Holiday asume el papel de “born loser” (Monsiváis 1973a: 16). Aun en aquellas declaraciones donde desliza una queja (“no le importa la obligación de ser encantadora y sensual” [1974a: 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... (Monsiváis 1974a: 119)

En “Lady sings the blues” y “Marilyn como punto de partida...”, el escritor horada relatos hegemónicos de la industria cultural. Si la estrella traspasa la pantalla (Morin 1966 [1964]), la vida privada se vuelve pública. En este sentido, lo esperable de Billie Holiday y Marilyn Monroe, quienes en términos publicitarios constituyen encarnaciones del éxito, es el triunfo en todos los ámbitos de la vida. El relato de Monsiváis apunta al aspecto humano de cada una de ellas, ese espacio en el que fracasan. Aunque no enfatiza en las muertes trágicas (porque supondría un tratamiento periodístico: el escándalo es noticia) tampoco lo olvida.⁵

⁵ 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 publicaron, 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 (se compilaron bajo el título *Estertores de una década*. Nueva York 78). Una de las innovaciones introducidas por el escritor radica en la familiaridad con que representa a las divas. Ese “apropiarse de las figuras del cine y salvar de un salto la distancia mítica al volverlas humanas y

La canción romántica y la industria sentimental

Carlos Monsiváis escribió también sobre personajes representativos de una de las vertientes de la música romántica más explotada por los medios de difusión masiva, el bolero. A mediados de los setenta, publicó “Azul, como una ojera de mujer”, dedicada a Elvira Ríos, personaje singular en la historia del género musical:

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. (Almeida 2013 s/n)

Pionera del bolero femenino mexicano, Elvira Ríos fue a su vez “una voz olvidada” (Sebreli 2011).⁶ Sufrió una doble exclusión: por la música a la que se dedicó y por su condición femenina; sin embargo, ello no impidió que se convirtiera en una de las primeras boleristas de renombre internacional en la época de oro del género. Monsiváis comenta para sus 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 otor-

familiares para sus lectores” (Idez 2013: 9) se vuelve una marca distintiva. A través de referencias a la cotidianidad de esas mujeres, 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 aunque indudablemente el tono antiolemne, por momentos irreverente, con que Monsiváis aborda estas figuras encuentra en Puig un antecedente insoslayable.

⁶ Elvira Ríos (1913-1987), actriz que comenzó su carrera cantando en centros nocturnos en México y vivió buena parte de su vida fuera del país. A mediados de los años treinta, se convirtió en una de las principales estrellas de la radio XEW. La consagración en el extranjero (principalmente en EE.UU.) le permitió obtener un reconocimiento en su país natal. En los cincuenta grabó *Sensualidad*, uno de sus primeros discos de larga duración y, entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, grabó tres álbumes: *Noche de ronda*, *Ausencia* y *La emocional Elvira Ríos*.

gan 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 fílmicos tan connotados como *Bolero Inmortal* y sin ruido ni declaraciones te retiraste... (1974b: 20)

Sus apodos (“La voz de humo” y “La emocional”) iluminan el rasgo que la individualizó: 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). Desde la perspectiva del admirador, Monsiváis escribe este texto intimista que recupera sentimientos y emociones. El lector se encuentra con una cantante caracterizada por su sensibilidad en una atmósfera evocativa con un aura nostálgica, escuchando letras pasionales, anoticiándose del dolor de toda canción romántica y asistiendo a un espectáculo melodramático. La correspondencia entre estética y temática 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, pero sin pena ni tristeza para pensar el presente. Claro que la narración recupera el halo de misterio de esa música asociada a la oscuridad y 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 ciñe 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 1974b: 20)

La crónica se escribe motivada por el regreso de una leyenda, frente a los rumores de que Elvira Ríos se había retirado. Para ese entonces, hacía casi una década que no se presentaba en ningún lugar; sin embargo, la artista brindó un recital y el escritor asistió. ‘Leyenda’ y ‘pequeño’, elementos que resaltan del

fragmento citado, 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.⁷ La contradicción es evidente: una leyenda regresa para presentarse en un lugar reducido, convencional y previsible. Adjetivos que no parecerían acordes a una estrella de la que podría esperarse originalidad y excepcionalidad. Sin embargo, el espacio 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 presencia del piano como único instrumento sugiere intimidad al tiempo que denota la inminencia de una cantante de bolero. En las crónicas “El sabor de la nostalgia” de José Luis Martínez S. (sobre la intérprete mexicana María Luisa Landín) y “Agustín Lara. El harem ilusorio” de Carlos Monsiváis, que presentamos a continuación, se observa la centralidad del piano. Agustín Lara, el compositor de boleros más famoso de México, fue definido como el “pianista de burdel”.

La marginalidad que la artista experimentaba 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...” (Monsiváis 1974b: 20). Sujeto, vestuario y actitud apuntan en la misma dirección: la representación del ayer, de lo anacrónico, de lo extemporáneo. En la galería de *célebres plebeyos*, Elvira Ríos se diferencia de la serie porque corresponde a un retrato contemporáneo que refiere más al ayer que a la actualidad. Ella representa una sensibilidad que “hoy se ha perdido” (Monsiváis 1974b: 20), y en este sentido puede concebirse como la contracara de la *vedette* Irma Serrano, Cantinflas o Juan Gabriel. La

⁷ José Luis Martínez S., quien construye un mapa nocturno de la capital mexicana de la década del setenta y del ochenta, destaca que “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).

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 que se presenta como fan de Elvira Ríos y el bolero en general. Esta representación se desprende, en parte, de los distintos estribillos y versos de canciones románticas con los que titula los apartados de la crónica. Al intercalarse con frecuencia, minan el relato de expresiones sentimentales imprimiendo, en buena medida, el carácter intimista del texto. Estos versos de canciones que parecen llegar de la memoria aleatoriamente dan cuenta de la familiaridad 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. (1974b: 20, las cursivas son nuestras)

Asumir la primera persona del plural le permite representar a “los apasionados de la música romántica” (Martínez 2016: 44), 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 1974b: 20). Un público que se encuentra en extinción y permite registrar un 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 1974b: 20)

El público (incluido el cronista de 36 años) se individualiza por el hecho de guardar rosas en libros como por atesorar fotos amarillas que devuelven una postal de un tiempo pasado. Pasa “las tardes junto al aparato de radio” y cuando “uno dice ‘canción romántica’ [...] brotan claveles en las solapas” (Monsiváis 1974b: 20). Este comportamiento de personas adultas contrasta con el estilo de los adolescentes que le “arrancan las ropas al ídolo” (1974: 118).⁸ 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” (1974b: 118). La síntesis de la lectura está en la identidad entre Elvira y su público en términos de sensibilidad. Esta interpretación resulta próxima a las lecturas de Walter Benjamin (2011 [1939]), quien centra su análisis de la relación entre las masas y la técnica a partir de la noción de experiencia. “Azul, como una ojera 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 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

⁸ 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).

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. (1974b: 118, las cursivas son del original)

Citamos el fragmento *in extenso* para ilustrar el tratamiento estético que se percibe en la repetición de la palabra “voz” potenciada por un conjunto de verbos y sustantivos relativos a la locución. Doblemente potenciado si recuperamos la cita de César Vallejo: “digo es un decir” de *España, aparta de mí este cáliz*, basado en la exhortación del poeta a 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. La función coordinante de la conjunción copulativa “y” entre estos dos últimos términos apunta a la incrustación del verso vallejiano al final del elogio de la intensidad vocal de Elvira Ríos. Para terminar, el cronista inscribe “esa voz estremecida, dolorosa, amarga y conocedora” 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” (1974b: 118). “Azul, como una ojera de mujer”, crónica de escasa circulación, entabla un diálogo fructífero con *Amor perdido* ya que el bolero como representante de la cultura popular organiza dicha antología, que recupera como título la letra de uno, reproducido en su totalidad a modo de epígrafe. Además, la figura que inaugura el libro es Agustín Lara, el mentor de Elvira Ríos. El título de la crónica analizada anteriormente contiene a Elvira Ríos y, al mismo tiempo, a Agustín Lara: *Azul* es uno de los discos de Elvira Ríos y “Azul, como una ojera de mujer” es un verso de la canción “Azul” de Agustín Lara que permite introducir un diálogo. Tal vez referir a la simbiosis como proceso biológico de vida en común sirve 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 de las intérpretes más reconocidas de Lara.

La crónica “Agustín Lara. El harem ilusorio (notas a partir de la memorización de la letra de ‘Farolito’)” de Carlos Monsiváis brinda una imagen provocadora del cronista que ha memorizado una canción romántica. Con ese gesto desafiante, invita a los lectores a leer anotaciones, reflexiones y pensamientos, 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. La memorización remite a un método de aprendizaje clásico de la poesía utilizado durante mucho tiempo en las escuelas igual que en la enseñanza de los catecismos. La memorización ha tenido en la cultura occidental diversos usos y sentidos. Ahora bien, Monsiváis memoriza lo que podría considerarse, desde el campo académico, la hermana bastarda de la poesía. Lo interesante es que 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 engrandecimiento 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) y su idioma es la cursilería. Un músico como Agustín Lara —el primer romántico, el galán con mayúsculas— 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 “Mú-

sico-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 la crónica “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 pasa a la canción que alecciona sobre la 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” (Monsiváis 1986 [1977]: 61): la cursilería. Ella refiere, en principio, 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

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...”.

Monsiváis forjó una poética de versiones mediáticas construida con fragmentos de interpretaciones de las que no se sabe

ni se sabrá (en todo caso, poco importa) su veracidad, con la intención de desarmar el relato único que todo ícono presupone al constituirse como tal. Las versiones de la vida íntima de Cantinflas, sus amores, de lo que se dispone de este personaje público, constituye la materia prima del cronista.⁹ La categoría “poética de versiones” nombra la plasmación en el nivel formal de la concepción que Monsiváis tuvo de las interpretaciones posibles del ídolo y da cuenta de las operaciones literarias realizadas en torno a Mario Moreno, conocido como Cantinflas. Los títulos de las crónicas –“Cantinflas, el peladito adecentado” (1979), “Cantinflas. Ahí estuvo el detalle” (1988) y “Mario Moreno, 1911-1993. La imagen perdurable y los momentos momentáneos” (2011)– permiten advertir que el interés se focalizó primero en el personaje y después (vale aclarar que en estos casos se trata de crónicas publicadas en libros) se produce un corrimiento hacia el actor. Cantinflas simboliza al “peladito adecentado” que refiere a la representación que las clases dominantes realizaron de las clases populares. Monsiváis entiende 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. (2010 [1976] s/n)

A fines de los años setenta, Mario Moreno había filmado una treintena de películas, había recibido el premio Globo de Oro al mejor actor y se había posicionado como uno de los cómicos más reconocidos de México. En ese momento, Carlos Monsiváis publica “Cantinflas, el peladito adecentado” (1979) que enfatiza desde el título la construcción massmediática del paria social (el diminutivo alude a la representación inofensiva). Para que un pelado devenga un “peladito adecentado” resulta necesaria

⁹ Mario Moreno Reyes (1911-1993), conocido como Cantinflas, fue el cómico más popular de México, considerado el campeón de los desposeídos. Su carrera actoral se inició en el ámbito circense, continuó en el cine como actor y desde la década del cuarenta como productor, al adquirir la compañía POSA Films.

la intervención de los medios masivos para despojar al paria de su carácter amenazante y perturbador. El título adelanta así la 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 vendido al público hispanohablante. Así, se apunta a desmontar la representación mediática a partir de la cual el personaje deviene “balbuceo programático y reflejo condicionado” (Monsiváis 1979: 98). El interés del cronista no radicaría en lo popular urbano (teorizado por Jesús Martín-Barbero 1987), sino en lo popular urbano masificado, ya que no se detiene en el Cantinflas de las carpas, sino en el del cine. 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 radicaría en la mezcla con temáticas propias de la mentalidad urbana otorgándole otro espacio al humor popular.

Monsiváis identifica a Cantinflas con el cine 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. Contrasta el sentido del albur en la carpa para un público popular y la transmutación de dicho sentido cuando pasa al cine y amplía su público. Uno es el show circense que 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. Cuando Cantinflas irrumpe en la escena nacional lo hace porque se lo deja irrumpir y, en ese sentido, no supone un acto de invasión, sino de aceptación. Cantinflas es un producto industrial en el campo del espectáculo y 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). 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 fílmico. 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: Cantinflas 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 (guapisima) cansada y demolida por los gracejos acaba casándose con él. (Monsiváis 1979: 99)

Los verbos en futuro le otorgan al párrafo una cadencia secuencial que potencia el carácter repetitivo sobre el que centra su crítica. El lector percibe así la prioridad dada a la búsqueda comercial. Esta crítica se potencia cuando, llevando la cuestión al plano nacional, el cronista explicita sin vueltas: “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” (*ibídem*). Monsiváis observa 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” (*ibídem*). 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, ya que el cantinflismo se convierte en moda.

Una similitud con la crónica “Instituciones: Cantinflas. Ahí estuvo el detalle” radica en apuntar al referente masificado (la película que lo consagra). Observamos un guiño al título del film ya que en realidad lo modifica al cambiarle el tiempo verbal. Distinto es el caso de “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, aunque el título 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: el protagonista es Mario Moreno. Prima la divulgación del personaje a partir de una narración que respeta el orden cronológico en cuanto a la vida del actor y resulta más explícita con respecto a cuestiones de la idiosincrasia mexicana, además de detallista en la presentación de las referencias filmicas. El cronista concibe a otro tipo de lector, tal vez el lector latinoamericano al que puede aspirar un libro como *Escenas de pudor y liviandad*. La poética de versiones se manifiesta en el relato de la vida del actor: cuenta sus comienzos a partir de las victorias y distinciones personales: “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 1988d: 80). Versión que contrasta con la de Estanislao Shilinsky, su concuñado, quien relata el episodio de pánico escénico donde este comienza a decir oraciones sin sentido dando origen al personaje. Allí, vemos una diferencia radical con la primera crónica: mientras que en aquella solo escuchamos algunos parlamentos del personaje, en esta escuchamos a Mario Moreno, aunque paradójicamente oímos al personaje. Como buen ídolo, vivió rodeado de versiones: “¡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 1988d: 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” (2011), la última crónica de Monsiváis sobre Cantinflas, comienza con las repercusiones mediáticas del velorio masivo del actor. Monsiváis reconstruye la multiplicación de lugares comunes que la prensa, la radio y la televisión reproducen. Las versiones, en forma de testimonio personal de los sucesos, vuelven a convertirse en la base de la escritura. 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. Afirmo

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)... (Monsiváis 2011: 100)

En esta crónica que cierra la serie (que no podría haber sido escrita sin aquel puntapié inicial de 1979) la narración fluye. El autor asume 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, 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...).

El divo de Juárez en Bellas Artes

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”.

La imbricación entre lo popular y lo masivo, lo tradicional y lo moderno, a la que apunta el epígrafe, aparece con recurren-

cia en las crónicas que Monsiváis le dedicó a Juan Gabriel, un músico que no buscó ser moderno, sino que se afirmó en lo folclórico, aunque (aquí el escritor visibiliza la paradoja) se encontraba actualizado porque se adaptó a los nuevos tiempos.¹⁰ La singularidad de este ídolo de multitudes radicó en la capacidad para abordar expresiones tradicionales como la canción romántica a partir de las posibilidades que brindaba el avance de la industria cultural. Monsiváis encuentra en esta figura el indicio de un cambio de época, 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.

En cuanto expresión del México de los setenta, Juan Gabriel se constituyó en objeto de interés del cronista en distintas ocasiones (ha escrito tres extensas crónicas y el programa de mano de un recital). Esa producción participó de un debate fundamental en la cultura de masas: los procesos de hibridación entre lo culto, lo popular y lo masivo, concebidos desde el paradigma moderno en términos de pureza (García Canclini 1989). A través de la figura de Juan Gabriel, Monsiváis visibilizó emergentes procesos de desterritorialización artística no exentos de polémicas. En 1982 escribió por primera vez sobre este controvertido personaje de la vida cultural mexicana: “Juan Gabriel. ‘Me gusta vivir solo’”, un perfil sobre un cantante que había empezado su carrera once años antes, tiempo suficiente para que lo invitaran al programa más popular de la televisión mexicana *Siempre en domingo*, aunque, como aclara el escritor, su público se restringía a jovencitas mexicanas. A partir de entrevistas, notas de diarios amarillistas y programas televisivos, Monsiváis reconstruyó la vida de “El divo de Juárez”, como popularmente se lo conocía. Lo representa como un ídolo cuando todavía estaba lejos de adquirir la fama que obtendría a partir de los años noventa. Esta producción de Monsiváis constituye un indicio de inflexión en

¹⁰ Juan Gabriel (1950-2016), cantante y compositor dedicado a la música popular, especialmente a la canción ranchera. Nació en Ciudad Juárez, era el menor de diez hermanos y tuvo una infancia y adolescencia signada por problemas económicos. En 1971 comenzó su carrera como cantante y llegó a convertirse, hacia mediados de los ochenta, en uno de los músicos mexicanos más famosos.

la crónica latinoamericana: el escritor que adapta sus fuentes al objeto y narra a partir del archivo de la industria cultural.

La primera crónica se publicó junto a seis fotografías que mostraban al ídolo en un escenario pequeño vestido de traje blanco con camisa negra. La sencillez del vestuario y la escenografía evidencian que se trataba de un momento temprano de su carrera sin los ostentosos atuendos tan comunes en años posteriores. Detengámonos en el comienzo:

Un ídolo es un convenio generacional. Se puede ser otras cosas –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). (Monsiváis 1982: 53)

Sin demoras ni rodeos, Monsiváis pone de manifiesto su mirada sobre la idolatría como fenómeno de la cultura de masas y explicita el sentido que le atribuye: enfatiza el aspecto cultural (la capacidad para representar una generación) sin desconocer el lado comercial. Ello resignifica las palabras iniciales que aparecen junto a las fotos en el copete: “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” (Monsiváis 1982: 52). La creciente aceptación de esta figura no responde al modelo cultural moderno sino, en todo caso, a 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 en aquella época la modernidad; lejos de la denuncia, vuelve al sentimentalismo romántico; además, no poseía una imagen juvenil que permitiera identificarlo con la vitalidad y sus ademanes amanerados imposibilitaban que se convirtiera 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” (Monsiváis 1982: 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. Concebir al ídolo como una negociación, no como una imposición comercial y la referida interpretación sociológica del nombre artístico marcan una diferencia notable respecto a las clásicas lecturas condenatorias de la producción cultural masiva. Aclara que Juan Gabriel está “promovido por el pueblo y por Televisa” (*ibidem*) para sostener que los fenómenos de masas constituyen una imbricación de los elementos implicados.

En 1988 Juan Gabriel se estaba convirtiendo en una institución; de allí, el título de la segunda crónica (“Instituciones: Juan Gabriel”), producto de una reescritura de la crónica de 1982. Monsiváis volvió a ubicar al músico en el centro, aunque Juan Gabriel resultaba un personaje controvertido y las críticas iban en aumento. A lo largo del texto, se repasan innumerables presentaciones, se vuelve a reponer el relato biográfico y, al mismo tiempo, se le otorga mayor espacio a las voces discordantes que van a motivar la escritura de las dos últimas crónicas. 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” (1988d: 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 las multitudes, así como por el enamoramiento como fenómeno universal. Esta elección le posibilita la llegada al público masivo al tiempo que parece restringirlo al “territorio de los mercados de disco, de las estaciones radiofónicas” (1988d: 270). Monsiváis pone en escena la polarización social que despierta el fenómeno Juan Gabriel entre quienes lo condenaban y quienes lo adoraban. Las críticas provenían tanto 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, 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. (*Ibíd*em)

La operación de Carlos Monsiváis consistió, en parte, en neutralizar dichas críticas al señalar aquello que ellas no advertían: el crecimiento y la diversificación de su público. Después de citar la letra “Se me olvidó otra vez”, ilustra que el cantante excede el campo 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!” (Monsiváis 1988d: 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. Hacia el final, Monsiváis se focaliza en aprehender el fenómeno Juan Gabriel, la imbricación entre lo popular y lo masivo, lo tradicional y lo moderno: la capacidad de abordar expresiones tradicionales como la canción romántica propias de la cultura provinciana. La voz de Juan Gabriel, “alejada de cualquier técnica de los cantantes profesionales” (Monsiváis 1988d: 279) y de las lógicas de consagración cultas que dividen entre bueno o malo, resultó única.

Ese vínculo de cercanía construido en la representación anterior se traduce en una acción concreta: en 1990, Carlos Monsiváis redacta “Juan Gabriel” (1990b), el programa de mano que se entregó al público en una serie de recitales que el cantante brindó junto con la orquesta sinfónica nacional en el Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México. La presentación de un músico popular en una de las salas más emblemáticas de la capital, acompañado por dicha orquesta, despertó polémicos enfrentamientos. El 12 de mayo de 1990, que correspondió a la cuarta y última función, Carlos Monsiváis publicó en la revista *Proceso* “Juan Gabriel y aquel apoteósico y polémico concierto

en Bellas Artes” (1990a) que registra a una sociedad que se debate entre el apoyo y el rechazo, el disfrute y la ofensa, la sacralización y la profanación. Primero, narra el éxito de venta 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 y 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 dependa 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. (1990a s/n)

Con la ironía que lo caracteriza, Monsiváis sintetiza las críticas principales: la de quienes se consideran representantes de la buena música que entienden que cada género debe tener su propio espacio, replicando un pensamiento heredado de fines del siglo XIX y principios del XX. Además, aparece la crítica 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?” (Monsiváis 1988d: 269). Escenas que visibilizan el modo en que emerge el machismo y la decencia en el comportamiento de la clase alta mexicana. Desde la primera crónica, sostiene que el vínculo con la compañía mediática Televisa no es determinante del fenómeno Juan Gabriel; y 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. (1990a s/n)

El fragmento resulta interesante porque desacredita la lectura tradicional que supone que un ídolo es un producto mediático. En la primera crónica, refería a que un ídolo puede ser “una exitosa campaña comercial” (Monsiváis 1982: 53) pero en aquella ocasión se inclina por decir que Juan Gabriel implicaría otra cosa sin ahondar en el tema. Ocho años después, logra exponer claramente su hipótesis: si Juan Gabriel representa un gusto fuera de moda (la canción romántica en pleno auge del rock), se lo acepta porque se trata de Juan Gabriel sino “sería objeto de rechazo previsible” (1990a 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” (1990a: s/n). Ese triunfo 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” (1990a: s/n). Como expresión del cambio de los tiempos, 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 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. (1990a: s/n)

En este fragmento aparece con fuerza algo que estaba soblapado: Juan Gabriel encarna una nueva moral. Interesa considerar la proyección a futuro con la que concluye: Monsiváis predice 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. (Monsiváis 1990a: s/n)

Retomemos el programa de mano, entregado en las funciones en aquel reducto de la alta cultura capitalina y que constituye la cuarta crónica. 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. Monsiváis evita el clásico programa expositivo, por el contrario, exhibe y muestra al público de Juan Gabriel. El gesto resulta opuesto al que se advierte en el caso de las crónicas modernistas sobre divas en las que el cronista solo tenía ojos para la estrella. En este caso, el escritor mira (tal vez desde el escenario) al público. Por supuesto que la singularidad de la ocasión ameritaba el ingenio ya que era la primera vez que un músico popular se presentaba en dicha sala. Considerando el contexto de rechazo social, Monsiváis escribe un breve texto en el que presenta al público en lugar del artista: “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” (1990b s/n). Sentencia breve pero contundente en la que sienta su posición y decide dejar de 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 desplegables, 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. (*Ibidem*)

Para legitimar al cantante explicita su capacidad para captar a un público variado “pluriclasista y multigeneracional”. De eso se desprende que este músico se diferenciaría del resto de los artistas populares por captar oyentes de todas las clases sociales. Además, 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” (*ibídem*). Artista adaptado a los nuevos tiempos que renueva el concepto de lo popular al integrar lo tradicional con formas propias de la urbanidad. 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 a los políticos y la sociedad capitalina en su conjunto. 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 solo” (*ibídem*). Se trata de una institución, como observamos en la segunda crónica, afianzada por convertirse en el vendedor número uno de discos.

La redacción del programa cifra el apadrinamiento del artista ya que uno de los cronistas más leídos del México contemporáneo presentó el show más polémico del año. Las crónicas sobre Juan Gabriel ilustran la fusión de los dos adversarios ancestrales: la llamada alta cultura y la cultura popular. Podríamos sintetizar la operación a través del siguiente sintagma oximorónico: el divo de Juárez en Bellas Artes. El referente obliterado (Juan Gabriel) es sustituido por el apodo popular (el divo de Juárez). Por un lado, la palabra divo remite a la idea de celebridad, aunque, por otro lado, Juárez remite a Ciudad Juárez, un territorio fronterizo con El Paso (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, reducto de la tradición del pensamiento ilustrado. La estructura oximorónica tensiona a este personaje popular (por sus orígenes y por el género musical al que se dedica) y la prestigiosa sala de conciertos donde se presenta.

Transculturación crónica

La categoría acuñada por Ángel Rama (2008 [1982]) para referir a narrativas singularizadas por reelaborar tradiciones propias a partir de los aportes de la cultura moderna permite iluminar otro aspecto de la escritura de Monsiváis. Su capacidad de escribir al tiempo de la poesía culta, así como al ritmo de las canciones pop; captar imágenes de las telenovelas, el cómic o un afiche callejero; escuchar el habla de los chavos, sean estos nacos, léperos, pelados o del *jet set*. 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 permite pensar a este autor como un transculturador de la crónica: ese vínculo dinámico entre lo culto y lo masivo alcanza en su escritura una formulación notablemente armónica. Dos fragmentos ilustran este planteo: el primero corresponde a “El arca en San Jerónimo o Emmanuel en Metrópolis”, crónica compilada en *Escenas de pudor y liviandad*, 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. (Monsiváis 1988b: 354, las cursivas son nuestras)

El segundo corresponde a la crónica “José Alfredo Jiménez. No vengo a pedir lectores (se repite el disco por mi purita gana)”, compilada en *Amor perdido*:

[...] 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 tendré 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. (Monsiváis 1986a [1977]: 97)

La fusión entre la canción y la escritura es tal que la canción no termina cuando se cierran las comillas. La glosa del tema de José Alfredo Jiménez se combina a su vez con citas textuales y una prosa ensayística que interpreta el reinado de los sueños del resentimiento social. Distinto es el caso anterior donde la incrustación del verso barroco de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora y Argote (actualizado al cambiarle la última palabra) probablemente resulte imperceptible para un lector popular por la ausencia de referencias. Sin embargo, aunque esta intertextualidad sea solo observable para una minoría alimenta la polisemia ya que duplica la carga semántica en torno al caos que el ídolo desata en el público. La poesía modernista es otra de las tradiciones literarias en las que el cronista abreva asiduamente y con la que interpela a la sociedad contemporánea, por ejemplo, en “Raphael en dos tiempos y una posdata”, cuando el cronista provocativamente comenta que, en el recital, “los niños [...] canturreaban ‘Yo soy aquel’” (Monsiváis 1991a [1970]: 46), 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 y dos páginas más adelante el cronista remite por segunda vez a la canción y explicita el vínculo: “una canción más, simplemente decir ‘Yo soy aquel’ y nadie hubiese contestado: que ayer nomás decía el verso azul y la canción profana” (1991a [1970]: 51), apunta Monsiváis, quien asiste al show, a ese “altar propiciatorio” (1991a [1970]: 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 y tampoco se observa fácilmente la sutura. En este sentido, sus crónicas trabajan con múltiples complicidades: lo que podríamos denominar (aunque resulte problemático) “lectores cultos”, provenientes del campo académico y literario, así como también con “lectores populares”, denominación no menos problemática que la anterior, que busca referir a un público que no cuenta necesariamente con una educación formal, aun-

que se encuentra familiarizado con las difusiones de los productos de la industria cultural. La complicidad tiene lugar en ese momento en que este descubre, a través de una referencia que no está explicitada, que comparte con el escritor un conocimiento y, en ese compartir, se produce 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 serán comprendidas. Supone el tratamiento por igual, 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 realizado por Monsiváis se distingue por la amplitud y variedad de registros tanto como por la multiplicidad de voces que integra de la literatura clásica y moderna, de expresiones locales o callejeras, legitimadas como artísticas o antiestéticas, sin prevalencia de lo culto o lo popular, lo canónico o lo experimental.

Coda. El problema de la escritura biográfica

Monsiváis reflexiona sobre la escritura biográfica en la crónica “Jorge Negrete. Allá en el rancho grande” (1988c) donde discute el modelo clásico de la hagiografía como el único válido para narrar las vidas de ídolos.¹¹ En esta crónica, que no ha sido antologada, el autor sintetiza dos aspectos fundamentales de su poética sobre *célebres plebeyos*. Jorge Negrete encarnó la figura del charro cantor, 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). Esta figura emblemática del campesino mexicano, característico de la comedia ranchera producto del cruce de la tradición musical y la iconografía rural (Díaz Ló-

¹¹ Jorge Negrete (1911-1953), actor emblemático de la llamada “Época de Oro” del cine mexicano, comenzó su carrera como cantante sin demasiadas repercusiones y en 1941 protagonizó en Hollywood *Ay Jalisco no te rajes* iniciando un camino hacia la fama. Entre 1937 y 1953 su filmografía incluyó más de cuarenta películas con gran éxito entre el público de América Latina y España.

pez 2016), cobra un matiz particular con Jorge Negrete, ya que renueva al personaje al representar al campesino guapo, arrogante, enamorado y valiente. El actor convierte el arquetipo del habitante rural en un galán que irradia “la magia de las pasiones” (Monsiváis 1988c: 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 *Jorge Negrete (biografía autorizada)* de Diana Negrete, el cronista advierte con una mirada lúcida que “no hay interpretación del personaje, ni explicación convincente del éxito; sólo el reiterado y siempre interesante trazo de una carrera” (1988c: 15). Esta reflexión incita a suponer que Monsiváis escribe con la intención de remendar esos aspectos ausentes en el libro que resultarían fundamentales en todo relato biográfico. Monsiváis había comenzado a indagar en la escritura de ese tipo de crónicas a principios de los años setenta cuando publica “Lady sings the blues”. En la crónica sobre Jorge Negrete, discute el retrato que la hija realiza de su padre que no es más que la imagen que la industria cinematográfica ha instalado del charro cantor. Retomemos las apreciaciones sobre las narraciones biográficas: por un lado, Monsiváis reclama la necesidad de “interpretar al personaje” y, por otro, pide la “explicación del éxito”. Ambas cuestiones 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 Monsiváis consiste en focalizar la mirada en la interacción del personaje con la industria cultural. Respecto de la explicación del éxito, constituye una marca de su escritura: la construcción de la celebridad es uno de los aspectos sobre los que el cronista intervino con mayor énfasis. Allí radica la respuesta singular que hace

único a cada personaje. Dos ejemplos de ello son: el éxito de la Tigresa Irma Serrano, que se estableció en la vulgarización de su figura –así la Venus mexicana deviene show *camp* para las masas–; y la espectacularización del pelado que realiza Mario Moreno. Entre 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 solo los ídolos logran acceder.

¿Cómo reconstruir la vida de una estrella de cine? La autora solo 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 de close-ups. *¡Aquí estuvo! Él me tocó la mano*, y la fanática colecciona recortes, fotos, anécdotas, pósters, rumores, recuerdos como apariciones. (Monsiváis 1988c: 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 restringirlo a aquellos que provienen del cine: ¿cómo reconstruir la vida de una estrella? Y, a su vez, esta 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-up* que funcionan como pequeñas epifanías. Carlos Monsiváis apunta, en las crónicas analizadas, 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. Este sería el error en el que 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 y las contradicciones. Uno de los momentos que pone en jaque la imagen idílica construida 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 1988c: 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, Monsiváis repone aquellos episodios olvidados en la biografía del ídolo, como 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 1988c: 16-17)

Esta representación en la que se escucha una posición determinante (“no pienso cantar...” y “es una porquería...”, sumadas al diminutivo despectivo “charrito”, que generan la idea de que el rechazo es inapelable) resulta cómica porque sabemos que finalmente Jorge Negrete filma la película. Más interesante resulta aún si recordamos que momentos antes el narrador explicita el deseo del actor 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 1988c: 17) del charro cantor que supondrá la instauración del estereotipo por medio de la repetición. “Sólo filmará una película, cuarenta veces” (1988c: 18), dirá el cronista 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 su caracterología de triunfador ‘que no se deja

de nadie' [...]" (*ibidem*). 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 solo 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 al responder 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 1988c: 17)

Ahí aparece una idea arraigada en el sentido común de que el ídolo, por el requisito de singularidad, debe cantar, actuar o realizar 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 la expresión) como su intento de triunfar musicalmente en Estados Unidos, el repertorio de boleros que incluye obligado en sus colaboraciones para la radio XEW porque eso es lo que se escuchaba. La desilusión impregna también 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" (*ibidem*), hecho que los fanáticos no perciben pero que permite explicar el éxito que la biografía 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 1966 [1964]).

El charro cantor de películas como *Allá en el rancho grande* o *Ay Jalisco no te rajes* propone un sueño vulgar, pero, como en-

tiende el cronista, los espectadores están dispuestos a soñarlo. “La gallardía del criollo mexicano” (Monsiváis 1988c: 16) encar-nada en este galán de comedias rancheras deslumbra a multi-tudes. La clave radica en la producción en serie del “machismo escénico, que aprovecha atmósfera de la cultura popular” (Mon-siváis 1988c: 18). Negrete visibiliza la integración de lo antiguo y lo moderno, lo tradicional y lo tecnológico. Este *célebre plebe-yo* será –al decir del cronista– “fantasía retro” (*ibidem*) 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 Monsiváis para aludir a la mascarada que implica la apropiación industrial de lo popular– 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” (1988c: 17). Sin embargo, el enorme éxito se explica por dos cuestiones: al público urbano no le importa cómo se representa el campo y, al mismo tiempo, el 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, tapas de CD de grandes éxitos, portadas de revistas y anuncios publicitarios. Es el cielo y el infierno, 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 solo eso lo hará creíble” (Monsiváis 1988c: 18).

3. María Moreno en la *Café Society*

La *café society* fue bautizada así por la reina María para definir a los miembros de la aristocracia inglesa que, a principios 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 solo 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.

María Moreno, “Nobleza”.

Un comienzo borrado

María Cristina Forero empezó a publicar breves y aisladas colaboraciones para medios como *El cronista cultural*, *Pluma y pincel* y *Literal*, y a finales de los años setenta ingresó al periodismo con una participación sostenida en *Status*, *Vogue* y *Siete días*. Esta última producción se mantuvo desconocida puesto que la autora se encargó de ubicar sus inicios en las colaboraciones para diarios y revistas culturales realizadas desde la vuelta a la democracia, en 1983. La desconsideración general de las denominadas revistas pasatistas podría explicar su decisión de firmar dichos textos con seudónimo y de no incorporarlos en sus antologías.¹ Son estas operaciones las que figuran el co-

¹ Hasta el momento, los escritos de *Vogue* no han sido incluidos en ninguna de

mienzo literario de María Moreno como un comienzo borrado. Su participación en semanarios de actualidad llega a los estudios de su obra como un rumor a partir de información vaga e imprecisa suministrada por la escritora en algunas entrevistas (primer indicio del desapego hacia estas crónicas):

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)

Sus libros se han editado bajo la autoría de María Moreno a excepción del primero, *El affair Skeffington*, firmado como María Moreno con la aclaración entre paréntesis de su nombre legal. Ese libro que vincula ambas referencias cifra el momento en que la autora asume de manera definitiva el bautismo artístico. Entre los años setenta y ochenta, dicha firma le permitió escribir un tipo de texto diferente de los que escribía María Cristina Forero, distinguiendo su trabajo elaborado por decisión propia del realizado por encargo (división que posteriormente no tiene sentido mantener precisamente porque María Moreno emerge en esa tensión). La entrevista realizada por Daniel Link es una de las primeras referencias, si no la única, donde Moreno brinda información sobre el origen de su seudónimo: efectivamente, el nombre María Moreno creado para participar en las revistas de actualidad y devenido luego nombre de autora (pocos saben que se trata de un seudónimo).

La omisión de esta producción en sus antologías posteriores constituye otro argumento para sostener que el comienzo borrado esconde una mentada operación de exclusión. Las solapas

las antologías publicadas. Distinto es el caso de los textos que aparecieron en *Siete días*, ya que una mínima parte de ellos ha sido compilada en *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*.

de sus libros muestran dos imágenes de autora: una que asume su participación en revistas de actualidad (de corta vida) y otra que se forja en el olvido de aquella época al privilegiar las revistas culturales (imagen hegemónica desde *A tontas y a locas* en adelante). La inflexión se produce entre *El petiso orejudo*, donde todavía se informa que escribió para *Vogue*, *Status* y *Siete días*, y *A tontas y a locas*, su tercer libro, donde estas publicaciones fueron reemplazadas por *alfonsina*, *Tiempo argentino*, *Babel*, *Sur* y *Fin de siglo*. El análisis contrastivo evidencia un reconocimiento y luego un borramiento de ese comienzo: en *El affair Skeffington*, además de nombrar las revistas culturales, se lee: “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 y en *El petiso orejudo* (1994) agrega *Status* y *Diners*. En el tercer libro, *A tontas y a locas* (2001), se elimina dicha información de manera definitiva. En síntesis, el lector que ingrese a su obra desde el año 2001 sabrá que la escritora colaboró en revistas culturales y desconocerá el comienzo. Además, a pesar de que ha compilado parte de sus crónicas, estos textos no han sido antologados ya que la propia escritora considera que se desempeñó como cronista frívola experta en nobleza europea. Escribir sobre famosos presentó un desafío singular por la imagen previa que el lector tenía de los protagonistas (Moria Casán, Claudia Sánchez, Andrea del Boca, Leonor Benedetto, Paco Jamandreu y Sergio Víctor Palma, entre otros), hecho que vuelve patente el límite de la autonomía literaria. Ello puede interpretarse como un obstáculo o bien como una posibilidad de definir una posición propia. La permanencia de María Moreno en dichas páginas no deja dudas de que supo sortear los inconvenientes y, en especial, que encontró allí un espacio de escritura que se forjó con y a partir de negociar lógicas y sentidos propios de la farándula.

La intervención en esa sección periodística abocada a la farándula presenta un antecedente relevante que ha pasado desapercibido para la crítica literaria. En efecto, Enrique Raab, en los años sesenta, redefine a partir de su propia práctica la relación periodismo y espectáculo al abordar sin prejuicios, y con la complejidad que el fenómeno amerita, figuras de la televisión argentina. En 2015, María Moreno iluminó ese perfil menos di-

fundido que el político al resaltar la sensibilidad de Raab hacia las más variadas expresiones del mundo de la cultura. Este “carníbal de todo hecho cultural” (Moreno 2015: 15) fue capaz de “cubrir tanto la revolución de los claveles en Lisboa como las ofertas de verano en Raviolandia de Mar del Plata” (como se lee en la contratapa de *Periodismo todoterreno*). Rescata así a una figura notablemente singular y construye a la vez la tradición literaria en la que pretende ser leída. Ya hemos señalado que se piensa a sí misma en relación con escritores que provienen del campo periodístico como Juan José de Soiza Reilly, Rodolfo Walsh o Miguel Brascó, por nombrar algunos. Enrique Raab, que gestó su obra en medios como *Primera Plana*, *Confirmado* y *La opinión*, se inscribe perfectamente en esa serie. La sensibilidad de Raab hacia el mundo del espectáculo en general le permitió abrirse a los nuevos fenómenos masivos e interesarse por Palito Ortega o Jorge Porcel (figuras ignoradas por la crítica académica).

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 acritica beatificación populista. (Moreno 2015: 181-182)

María Moreno refiere a la crónica *Porcel o la ilusión de los desposeídos*, publicada en el momento del estreno de “El gordo de América”, la película “más pobre” que el cómico realizó (manifiesta Raab) y que permite comprender a los argentinos. A Raab no le interesaba la comedia, sino el “mito Porcel” que expresaba los “miedos, inquietudes, terrores y expectativas del pueblo argentino” (Raab 2015: 252). La reflexión de Moreno, extraída de la presentación de la sección “Jetas y caretas (estrellitas, monstruos sagrados, señores)” –título que contiene un homenaje a los personajes sobre los que el autor posó 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 fue una manera de comprender cabalmente a las clases populares. En sus crónicas, Raab enfocaba a los personajes del momento y los analizaba con una distancia crítica poco común y, sobre todo, inesperada para un militante de izquierda. El extrañamiento con que el escritor fue capaz de mirar posibilitó desnaturalizar lugares comunes, cuestionar convenciones sociales y revisar posicionamientos políticos consolidados. Su hazaña consistió en vincular lo que para la izquierda parecerían dos mundos paralelos: el intelectual y el popular. Publicar una nota sobre Jorge Porcel en una revista política como *Nuevo Hombre* constituyó una reivindicación de los gustos populares en sintonía con lo que estaban haciendo Carlos Monsiváis y otros escritores e intelectuales latinoamericanos que empezaron por entonces a ocuparse de figuras que llegaban al corazón del público masivo. La división entre política y espectáculo, que la escritura de Enrique Raab empezó a horadar, es la misma que operaba al interior del periodismo: “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” (Moreno 2007a:10). La escritora denuncia la jerarquización periodística que separa la información de la diversión y, de esta manera, abre las puertas del análisis cultural de espectáculos marginados por comerciales, camino que ella misma recorrió en los semanarios de actualidad.

Escribir después de la entrevista

En el horizonte periodístico, la entrevista supone el registro de una conversación efectivamente ocurrida y constituye antes que nada un instrumento de búsqueda de primicias. En cambio, para María Moreno, la entrevista en cuanto “arte de la escucha” (Cárcamo-Huechante 2019: 39) deviene múltiples operaciones discursivas:

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. (Moreno 2005b: 14)

La entrevista desde la perspectiva literaria de María Moreno es sobre todo y fundamentalmente un relato (de allí su importante diferencia con el enfoque periodístico). Al dejar en segundo plano el imperativo informativo, se puede hacer una entrevista sobre la imposibilidad de realizarla o la negativa del entrevistado a responder. El encuentro con el otro no es una instancia necesaria para que se concrete una entrevista. Al priorizar las estrategias narrativas, la escritora pone en jaque el principio de veracidad, porque sabe que más allá y más acá de la grabación de la conversación 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, subtitularlo 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 2005b: 16)

La reflexión evidencia la conciencia de la mediación del lenguaje, así como de 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 aquella según la cual el entrevistador es leal a las declaraciones si las registra textualmente. Pasar del registro oral al escrito requiere indefectiblemente de un ejercicio de traducción, además de la necesaria corrección del texto para que resulte legible. Más allá de estas operaciones, falta considerar –y ello le interesa especialmente a la escritora– las estrategias estilísticas de cada autor. En definitiva, María Moreno muestra con claridad que la entrevista es un texto como cualquier otro y, como tal, contiene marcas autorales.

El conjunto de textos de María Moreno que están en la base analizada en este libro está conformado, casi en su totalidad, por crónicas que asumen la forma de la entrevista y se caracterizan por el rol protagónico de la cronista en cuanto subjetividad ordenadora del discurso que deja en un segundo plano al entrevistado o se sitúa en igualdad de condiciones. La entrevistadora no se limita a cumplir su rol ni tampoco ocupa un lugar secundario sino que deviene también protagonista: se trata de un protagonismo compartido, que se aleja del género de entrevistas a celebridades y que Moreno aprendió de Juan José de Soiza Reilly. Además, la crónica gana la batalla porque invierte las prioridades: busca con la puesta en escena del diálogo representar una voz, construir la voz del otro de un modo más rico que las simples declaraciones que se pueden obtener en el intercambio. Estos rasgos sobresalientes que no agotan la cuestión permiten sostener que la producción abordada a continuación forja un acervo sonoro de la cultura de masas.

Así como Roberto Arlt incorporó, a fines de los años veinte, la cámara fotográfica como herramienta de trabajo y Rodolfo Walsh, a fines de los años sesenta, se embarcó con un fotógrafo en su viaje por Corrientes, Chaco y Misiones por encargo de la revista *Panorama* (Iglesia 2016); María Moreno contó en *Siete días* nada menos que con la artista plástica Renata Schussheim y reconocidos fotógrafos. Y por supuesto utilizó su infaltable grabador, entre otros avances técnicos en el registro testimonial que cobran relevancia por el uso paradójico que los escritores hacen de ellos. Por ejemplo, a Rodolfo Walsh y Manuel Puig el uso del grabador les permitió registrar y conservar tonos y giros lingüísticos de la oralidad. Las innovaciones introducidas por ambos escritores al respecto repercutieron en la literatura posterior. Y también incidieron en el uso de la voz que realiza María Moreno. Ricardo Piglia (2016) sostiene que la narrativa de Manuel Puig se transformó de manera notable a partir de la combinación de las historias de vida grabadas con voces ficcionales. La grabación permitía introducir en la novela una pulsión hacia el realismo, aunque la apropiación de elementos extraídos de la realidad no limitaba la narración por la fidelidad al referente, sino que la historia hallada era puesta al

servicio de lo que se quería contar (Piglia 2016). 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 grabador en la narrativa de Rodolfo Walsh repercute de manera diferente, entre otras cuestiones, porque se trata de relatos testimoniales (Amar Sánchez 2008 [1992]) y ello establece un marco de lectura singular. El objetivo consistió en contar los hechos tal como sucedieron, aunque se ape-lase a modelos ficcionales. En *¿Quién mató a Rosendo?*, se refiere al proceso de investigación que da origen al relato y a su vez la obra presenta una estructura fija dividida en secciones denominadas “las personas”, “los hechos” y “la evidencia” que manifiestan el carácter referencial de la historia (Walsh 2008 [1984]). El grabador deviene así una herramienta fundamental para registrar los 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. El procedimiento narrativo radica en el montaje de las voces de manera tal que constituyan una denuncia. A diferencia de Puig, Walsh 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 fue intervenir políticamente en la realidad. El estilo de Walsh, señala Ricardo Piglia, se cifra en un movimiento de la enun-ciación que toma distancia de lo dicho al hacer 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 2016: 180). El crítico observa que se trata de poner a otro en el lugar de enuncia-ción personal que supone, en algún sentido, asumir la realidad del otro. En la entrevista que Ricardo Piglia le realizó a Walsh en 1970, sostiene:

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. (Piglia 2021 [1970]: 118)

El planteo de Rodolfo Walsh busca iluminar el trabajo estilístico contenido en la elaboración de todo testimonio y visualizar así las estrategias autorales de un género tradicionalmente asociado al ámbito jurídico y visto como extranjero al campo literario. María Moreno parte de una idea similar ya que sus entrevistas también exploran las posibilidades artísticas de formatos referenciales. Miradas capaces de traspasar el mero registro, de fraccionar y combinar el material obtenido, que les permitieron a ambos construir originales escrituras sobre historias de vidas de nombres propios. Moreno aprende y recoge tanto de Manuel Puig como de Rodolfo Walsh el uso literario de la voz de los otros, la necesidad de hacer hablar para después escribir, el arte de recopilar testimonios, construir registros, archivar la voz, para que en el momento de la escritura el montaje resulte efectivo de acuerdo a la perspectiva elegida. En este sentido, Moreno señala que ellos concibieron el grabador como un instrumento ficcionalizador antes que como una herramienta para dar fidelidad al testimonio (Moreno 2013b): Puig incorporó el material obtenido en las grabaciones a tramas inventadas, Walsh lo utilizó para narrar casos, fundando –como sostiene Ana María Amar Sánchez (2008 [1992])– el mal llamado “género de no ficción” y María Moreno incorporó las voces del espectáculo a la crónica. El periodismo impone la fidelidad al referente y eso constituye un límite; sin embargo, María Moreno construyó su escritura traspasando dicho cerco ya que desobedeció el imperativo al montar y desmontar la imagen que vivía en la memoria colectiva. Apeló entonces al registro previo del lector para poner esa imagen a prueba.

El tratamiento estético antes que informativo de la escritura de Moreno tiene lugar a su vez en el nivel visual ya que la producción artística a cargo de Renata Schussheim también operó subvirtiendo la lógica mediática que demandaba de las imágenes un registro realista. Las fotografías que acompañan las crónicas imponen su propia narración ya que, lejos del mero registro na-

turalista, brindan al lector escenas artísticas.² María Moreno destaca ese 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 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: s/n)

El trabajo conjunto de María Moreno y Renata Schussheim en la revista *Siete días* dejó su marca distintiva al hacer arte con personajes efímeros. Estas crónicas se distinguieron del resto de las notas del semanario, no pasaron desapercibidas. Escritura e imagen se complementaban conformando una entrega única con igual compromiso en el trabajo artístico como en el literario.

² Moreno recuerda a modo de flashes el trabajo compartido: “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 2012a: s/n).

Crónica de lo uno y lo otro

En 1980 María Moreno entrevistó al artista argentino Horacio Bustos para *Vogue* (una de las tradicionales revistas de moda, aunque la edición nacional había empezado a publicarse hacía pocos meses), cuando el ex modelo había abandonado las pasarelas para dedicarse a la pintura. “Horacio Bustos: el uno y el otro” es el relato de una metamorfosis de “un iniciado célebre en un pretérito oficio narcisista” (Moreno 1980: 80). El inicio refiere al pintor y su celebridad viene de su pasado como modelo de alta costura. Obligada a la brevedad que impone el periodismo, Moreno explora en esta crónica el recurso de la síntesis que se volverá una marca de su poética. Tanto en estas primeras crónicas de los años ochenta como en las más actuales publicadas por ejemplo en el diario *Página/12* observamos una notable maestría en el manejo de la condensación que genera, entre otras cuestiones, frases sobrecargadas de sentido como la referida. La figura de Horacio Bustos aparece presentada en lo que el periodismo denomina copete a partir de una dualidad constitutiva: “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” (*ibidem*). El quid de la cuestión está en la pregunta por la identidad: quién es Horacio Bustos.

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 regentado por un *maitre couturier* habitualmente histérico. (Moreno, *ibídem*, las cursivas son del original)

Las páginas de sociales cuentan en general con una breve introducción que identifica rasgos singulares del protagonista. Moreno utiliza esa retórica del “dato chismoso” (apelamos al término chisme para situarnos en el contexto del periodismo de actualidad), aunque realiza un uso poético de este. El chisme incorporado a la lógica interna del texto, la del contrapunto, es utilizado con una clara intención estética. Observamos una variación nominativa, una búsqueda de expresiones que le permitan construir un retrato más complejo. En las diferentes maneras en que refiere al modelo de alta costura: “un paradigma viril”, “un elemento masculino”, alguien que “cabalgaba por los aeropuertos internacionales con un ejército de baúles”, aparece un lenguaje más literario que periodístico, más metafórico, metonímico e hiperbólico. La cronista propone dos caracterizaciones para un mismo referente. Horacio Bustos, el mismo y el otro, el de ese presente y el anterior. “El verdadero pinta cuadros futuristas”, afirma la escritora. El otro actuaba ya que estaba obligado a hacer cosas que después pudo dejar de hacer. A partir de dar rienda suelta a la imaginación, bajo el modelo “Borges y yo”, Moreno combina referencias del pasado con referencias contemporáneas. Operación que introduce el toque humorístico y adelanta el tratamiento antisolemne que hará del personaje: la pintura y la moda parecerían representar dos opuestos irreconciliables, aunque de alguna manera coexisten en Horacio Bustos.

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 desfilar 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. (Moreno 1980: 80, las cursivas son del original)

Si “el otro” no constituye el Bustos que ella entrevista, este comienzo presenta una operación autoral interesante al ubicar en el centro de la representación al Bustos que ya no existe. La escritora –psicoanálisis mediante– escucha e interviene 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 presente. 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. La declaración de que el protagonista no tiene intención de conversar sobre ese tema, hecha cuando el lector ya ha leído el contrapunto citado, devuelve la imagen de una cronista desafiante que no permite que el entrevistado le indique sobre qué debe hablar. Esta crónica, marcada desde el título por la referencialidad, se puede interpretar como un laboratorio de escritura de retratos multifacéticos ya que desarrolla la capacidad de mirar y abordar desde distintas perspectivas sin pretender establecer la primacía de ninguna de ellas. Es su aguda mirada la que elige no hacer *tabula rasa* y narrar la metamorfosis al recuperar el pasado del hombre célebre sin privacidad. En este sentido, 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.

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. (Moreno 1980: 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 también tienen presente ese pasado. Queda claro que Moreno decide no escribir sobre el pintor, aunque Bustos pretende hablar solo

de él; 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” (*ibídem*). Bustos insiste en la pintura, la cronista insiste en el otro o en la batalla entre lo uno y lo otro.

Entre plumas, brillos y *strass*

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 *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* (Figura 1).³ En el margen superior derecho se lee la siguiente frase: “Moria Casán en el país de las fantasías”. “Moria Casán. Ella sola es un harem” (1981), la crónica de María Moreno, es nota de tapa. La entrevista en cuanto género discursivo –alecciona Leonor Arfuch– 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). En este sentido, urge preguntarse por el diálogo que la cronista entabla con Moria Casán (una mujer que es “un harem”) para iluminar el lugar en el que se posiciona Moreno para dar lugar a ese juego intersubjetivo. Con el ánimo provocador que la caracteriza, Moreno la interpela: “¿A vos te gusta hacer lo que hacés o querés hacer de Fedra?” (1981: 40):

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

³ Ana María Casanova (1946), conocida como Moria Casán, debutó en 1969 como *vedette* en el teatro de revista y en 1973 comenzó a incursionar en el 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; por lo tanto, su nombre sonaba en la cartelera, la prensa y los afiches publicitarios.

SIETE DIAS

AÑO XIV - Nº 752 DEL 11/11 AL 17/11 DE
1981 - ARGENTINA: \$ 17.000 - ECUA-
DOR: \$ 60 - EE.UU.: US\$ 2,75 - PANAMA:
B. 0,70 - PARAGUAY: Gs 240 - URU-
GUAY: NS 23 - VENEZUELA: Bs 9,50.

MORIA CASAN EN
EL PAIS
DE LAS
FANTASIAS

**ARTURO ILLIA
ONGANIA
ME DA RISA"**

**TERCERA GUERRA
LOS ULTIMOS
DIAS DE PAZ**



Figura 1. Portada de *Siete días* del 11 al 17 de noviembre de 1981.

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 mí el *strass* o nada. (*ibidem*)

La entrevistada queda retratada de una sola pincelada (desnuda y con plumas): la voz recreada revela a una mujer franca, resuelta e imponente que, con gran autoestima, se jacta de ser una *vedette*. A juicio de Moria Casán, las *vedettes* se forjan como tales en clara oposición a las actrices ya que, orgullosas de sus cuerpos y conscientes del poder de seducción que este les otorga, trabajan exhibiéndose en distintos escenarios. Tienen el desafío de valerse exclusivamente de sus cuerpos a diferencia de las actrices que cuentan con otras herramientas (interpretan personajes, estudian parlamentos, recurren a gestualidades, etc.). Con esta distinción, Moria singulariza su trabajo e invierte la valoración cultural que resuena en la pregunta de la entrevistadora. Ella se ve en la obligación de explicitar que su trabajo no es fácil y asume orgullosa la elección al medirse, con gran osadía, con uno de los personajes trágicos más célebres de la literatura universal: opone el debate filosófico (ser o no ser) a la única opción de estar con una malla de *strass*. Comparación que se vuelve irreverente si leemos el segundo término de la frase “*strass* o nada” como una dualidad entre tener una pequeña malla o estar desnuda. El dilema existencial del teatro isabelino en el teatro de revistas quedaría reducido a un problema de vestuario.

Acompañada por enormes fotografías a color impresas a doble página, al cuidado de la artista plástica Renata Schussheim, la crónica inicia con una anécdota personal que, como se observará a lo largo de este capítulo, se convierte en 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 rating*: “Mamá: ¿Moria Casán, existe?”.

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 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 intención. La *vedette* desde la mirada infantil del niño se convierte en una heroína. Así la cronista pone en el centro del relato la fascinación que Moria Casán despierta en el espectador (aun en un chico de siete años) y, al mismo tiempo, permite anticipar, por contraste, frente a la inocencia registrada en la pregunta, la astucia y la sagacidad de la respuesta. Un comentario ilustra en particular la concepción mercantil del cuerpo que tiene Moria: “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’” (Moreno 1981: 40). Sabe que el aplauso depende de cuánto sea capaz de lucir su cuerpo. Pero, más allá del sentido semántico, proponemos una interpretación aún a sabiendas de que no tenemos posibilidades de comprobarla: con esas declaraciones, María Moreno hace resonar los versos darianos: “En mi jardín se vio una estatua bella;/ se juzgó mármol y era carne viva” (Darío 1986: 245). Así, aporta 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. Al representarse viendo la película *Te rompo el rating*, la cronista se autorretrata como consumidora de productos cinematográficos populares ya que la dupla cómica Porcel-Olmedo a la que se sumaba Moria Casán constituía uno de los espectáculos con mayor cantidad de público, al punto de agotar las localidades. De más 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. (Moreno 1981: 38, énfasis en el original)

La entrevista deviene “psicodrama intimidatorio” como plantea con humor al distribuir las posiciones: la *vedette* se impone y la cronista se siente minúscula. Esta caracterización, donde la asimetría se expresa en términos pudorosos, se torna también un relato confesional que habla de la notable presencia que

impone la *vedette* y sobre todo del “complejo” de la entrevistadora. En “Confesiones de una niña fóbica que dejó el colegio”, publicada en el diario *Clarín*, Moreno relata:

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, acallando 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. (2012b: s/n)

Más que detenernos en el complejo psicológico, llamamos la atención sobre los constantes desvíos que realiza 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 se observa en la escena inicial, donde la protagonista aparece mentada por la anécdota que permite reponer el asombro ante un cuerpo voluptuoso y descomunal. El segundo desvío se materializa en este relato del recogimiento de la cronista ante el encuentro cara a cara con Moria Casán, escena que anoticia más de la cronista que de la entrevistada. A su vez, las fotografías se vuelven las protagonistas de la publicación (Figura 2) y, en este sentido, encarnan un nuevo desafío: 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 las estrellas. Sin embargo, esta crónica presenta un diálogo fecundo entre texto e imagen.

Las fotografías que acompañan la crónica exacerban la representación de mujer sensual y el texto acompaña casi a modo de comentario a aquellas. Además de la foto de portada (Figura 1), el lector se encuentra con una doble central (Figura 2) donde se puede ver a la *vedette* en un ambiente oriental, región históricamente asociada al erotismo y la sensualidad; y, a su vez, en una segunda foto en la que Moria posa con un nuevo traje (un corpiño blanco de gasa –ya no el diminuto corpiño de strass– y lleva en su cabeza un turbante). Escenas cargadas de sensualismo, donde la *vedette* se recorta sobre un cielo estrellado de un azul intenso que recrea la oscuridad de la noche, pero



MORIA CASÁN
ELLA SOLA
ES
UN HAREM

Desde que debutó como vedette, a los diecinueve años, con una malla prestada y unas pestañas de cartón, no dejó jamás la primera fila. Ella se considera la "Única" en un género siempre "al borde de lo chabacano, de lo grotesco". La mayoría está de acuerdo, ella sigue insistiendo en que para serio lo importante es la inteligencia

Figura 2. Texto: María Moreno. Producción: Renata Schussheim.

también ese momento dedicado a los placeres. En síntesis, el retrato de Moria Casán, que brinda *Siete días* a través de Renata Schussheim, se diferencia de manera notable de la imagen que aparece en semanarios contemporáneos como *Radiolandia*, *TV guía* o *Gente* porque presenta una sensualidad que contradice la personalidad grotesca que la prensa reproducía a partir de la imagen que ella exponía. Las imágenes producen entonces un primer giro respecto de la representación pública y María Moreno juega, a su vez, con los elementos visuales y lucha contra la estética del glamour a través de la reproducción de una voz arrogante y las comparaciones propuestas.

La comparación constituye una de las herramientas textuales características del género crónica, en especial si consideramos el antecedente de las llamadas 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 para relatar “lo visto” en el Nuevo Mundo a partir de referencias conocidas para los lectores (referencias bíblicas, a los relatos de Marco Polo y Pierre D’Ailly). 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. Los cronistas del siglo XIX apelaron al universo culto y libresco; a mediados del XX, se incorporó el imaginario popular; y María Moreno recurre, a su vez, a referencias propias de la cultura de masas ya que imagina a Moria Casán 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” (Moreno 1981: 40). El personaje de historietas Isidoro Cañones creado por Dante Quinterno representa a un hombre “timador, chanta, fanfarrón, macanudo, díscolo, vividor, infalible compañero de juergas, pretendiente de Cachorra en permanente fuga del matrimonio, y eterno protegido del mayordomo Jaime” (Saturain 2008). La cronista propone la contracara de este “playboy [...] de un cinismo casi inocente” (Gusmán 2004: 9) representativo de la noche porteña, y referencia cotidiana para los lectores de *Siete días* (desde julio de 1968 se publicó un fascículo mensual titulado *Locuras de Isidoro*, por lo tanto, la tira llevaba

entonces más de diez años). Otra comparación que busca representar a la protagonista desde un aspecto más personal y apelar al conocimiento publicitario de los lectores es: “Cuando duerme, confiesa, no sigue la fórmula de Marilyn Monroe sino que se luce en un par de medias de lana, crema de limpieza y un rodete” (Moreno 1981: 40). La cronista provoca una imagen de alto contraste al oponer a la protagonista la sensualidad de la diva hollywoodense, quien había declarado (ello es lo que el lector debía reponer) dormir solo con Chanel n° 5, manera elegante de confesar que dormía desnuda. Ante el delicado y esbelto cuerpo de Marilyn Monroe, Moria Casán se confiesa sin prejuicios ni culto a lo esperado.

La escritura de María Moreno manifiesta así la marca de Roberto Arlt respecto de la representación de lo plebeyo, ya que las respuestas de Moria Casán solo 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 es particularmente sensible a las voces, los tonos y las entonaciones de la lengua del otro. Esta nunca le resultará indiferente, aunque debemos advertir que se trata de una superación del modelo pobrista elaborado por Roberto Arlt. 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 registraba a representantes de las clases relegadas y marginales en el seno de la prensa popular, María Moreno construía un acervo de *célebres plebeyos* en semanarios de actualidad consumidos por sectores medios antes que por sectores populares.

La voz de una *vedette*, escandalosa y provocadora en términos sociales, encuentra un lugar importante en los medios periodísticos: siempre es noticia. Personajes centrales para la cultura del espectáculo que se vuelven marginales en el campo cultural. En este sentido, subrayamos el original tratamiento dado en la crónica: la *vedette* no se agota en la representación estereotipada sino que cobra valor artístico producto de la com-

binación del relato de María Moreno y el montaje visual de Renata Schussheim. Lejos de la imagen que los lectores tenían de ella, se apela a un retrato más bien contradictorio, en tensión entre la sensualidad de las fotos pergeñadas por la artista plástica y una actitud prepotente que se lee en la voz recreada por María Moreno. La intervención de la cronista, en este caso, se visualiza 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 pretensión de 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” (1982a s/n), plantea María Moreno. A los símbolos sexuales le siguen las divas y, a ellas, las exitosas actrices infantiles. La cronista ubica a la protagonista Andrea del Boca en una historia de personalidades del cine nacional y destaca que 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” (*ibídem*), aunque advierte que habría llegado tarde.⁴ Después de la presentación, Moreno refiere el que podría

⁴ Andrea del Boca (1965), actriz de renombre internacional, ha trabajado en cine y televisión. A los ocho años, en 1973, filmó la telenovela “Papá corazón”, encarnando el papel protagónico de niña huérfana por el que recibió el premio Martín Fierro. 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. Continuó interpretando por tres años consecutivos el papel de huérfana (en 1973, *Andrea*; en 1974, *Papá corazón se quiere casar* y en 1975,

ser su proyecto de escritura: “moralizar en torno de ellas tienta pero no evita sus efectos, y una televisión y un cine que se arro- gara pedantemente arrasar con la sugestión popular las vería seguramente resurgir indemnes” (*ibídem*). Descartada la función pedagógica por considerarla inservible (luchar contra la industria cultural sería tan absurdo como luchar contra molinos de viento), opta por horadar la imagen icónica de Andrea del Boca, vista públicamente como una niña 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 actuaba tuvieron altísimos niveles de rating) aprobaron –y la asociaron con– su rol protagónico infantil. La crónica “Mademoiselle Andrea”, publicada a comienzos de 1982, cuestiona dicha imagen pública y por ello despierta voces críticas, como lo testimonia una entrevista realizada por Marina Oybin a la artista plástica Renata Schussheim, cuyo 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)

Desde la tapa de la revista (Figura 3) 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 –detalle fundamental– tiene los labios pintados. El hecho de que haya generado críticas, como atestigua Renata Schussheim, permite realizar una observación relevante: las crónicas sobre íconos de la cultura de masas publicadas en revistas de actualidad en secciones menores tuvieron un público lector al que 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 reacción del público muestra la recepción de las crónicas: qué cosas llamaban la atención, cuáles resultaban provocadoras, qué temas eran tolerables y cuáles no.

Un mundo de amor); en 1979 protagonizó la exitosa telenovela *Andrea celeste* y en 1980, *Señorita Andrea*.



SIETE DIAS

AÑO XIV - N.º 760 DEL 6/1 al 12/1 de 1982 - ARGENTINA: \$ 21.000 - ECUADOR: \$ 50 - ECU: \$ 2.75 - PANAMA: B. 0.70 - PARAGUAY: Gs. 240 - URUGUAY: N\$ 25 - VENEZUELA: Bs. 9.50.

PASTORIZA
FONTANA
JULIO IGLESIAS
LOS ESCANDALOS

**ANDREA DEL BOCA
COMO NUNCA SE VIO**

VERANO
HUMOR • JUEGOS • LIBROS • MODA • REPORTAJES

Figura 3. Portada de *Siete días* del 6 al 12 de enero de 1982.

La crónica comienza con una foto impresa a doble página que muestra a la actriz recostada sobre un sillón exhibiendo las piernas y los zapatos de taco. La sensualidad, en su caso, radica en las poses y en el vestuario antes que en los atributos corporales (su cuerpo menudo resulta más juvenil que erótico). Sin embargo, en la producción de Renata Schussheim, Andrea del Boca deja atrás el papel de niña naif para mostrarse como una mujer, y eso fue leído como una profanación. En la segunda foto (Figura 4), la actriz cambia de escena: rodeada de muñecas se destaca su mirada a cámara y los labios color rojo carmesí (más provocadora aún que la anterior porque el mensaje resulta explícito: Andrea posa con los juguetes pero ya no juega con ellos). Las producciones de Renata Schussheim para el semanario se convirtieron en verdaderas obras de arte, concebidas por María Moreno como “una especie de diletantismo, un traspie del arte ‘serio’ en las tentaciones del éxito a través de las fórmulas de la farándula” (Moreno 2003 s/n). Con una particular capacidad para traspasar las barreras establecidas entre la alta cultura y la cultura de masas, Renata dedicaba igual empeño a las puestas en escena de las crónicas (de escasas dos horas de duración) como al vestuario de una obra de teatro.

“Hice estas fotos porque quería cambiar un poco mi imagen [...]. Lo más raro [...] es que tengo los labios pintados” (Moreno 1982a: s/n), advierte Andrea Del Boca al comparar su imagen con la de los últimos programas televisivos en los que había actuado (*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. (*Ibidem*).

Llego ocho años tarde al personaje que uno estaría más tentado de atribuirle: el de esa robusta huérfana alpinista llamada Hedy que Juana Sory convierte a infantes toreras diadélicas hasta convertirla de buena salvaje en discreta educadora de aldea. Ese libro de niñas sigue aún hoy haciendo rachos de tanto bajo los ojos de una soñadora que se obtiene en aplaudir, contra toda venguetas, los deliciosos arquetipos de siempre. Y Andrea hubiera podido una vez más explotar el rubor persistente de sus mejillas albinas, sus gestos que llegan al techo y sus conmoviciones de luminosidad, tan fácilmente conmovible por el desempeño de una ovejita como por la suerte de una inválida hija de ricos. No habría cabido entonces juzgarla como a una actriz que se propone arrancar a su oficio las perlas de una arcaemia ni como a una madrastra en miniatura entretenida en contar o encarnar historias terribles para dar pesadilla a los niños, ni como a una víctima del mercantilismo materno, sino como un arquetipo, inevitable, limitado pero eficaz como los que se elevan en las memorias de los que todavía pueden engolosinarse con su infancia más alta de las demandas de "madurez" que propone la Vestal Psicología. Hubo una Marilyn, una Bette Davis, una Shirley Temple. De la primera se dijo

que la mató Hollywood; de la segunda, que Hollywood la mató en vida; de la tercera, que la logró sobrevivir a Hollywood gracias a una saludable voluntad de poder que la arrestró a la tribuna política. Sus fenómenos fueron inagotablemente explicados, continúan inagotablemente inexplicables. Hay una Libertad Leblanc, una Mirra Le Grand, una Andrea del Boca que ocupan lugares similares y no vamos a medir aquí las distancias que van de los modelos a las copias. Moritzler en torno de ellas tienta pero no evita sus efectos, y una televisión y un cine que se arroja pedantemente arrasar con la sugestión popular las verita seguramente resurgir indemnes. Se siguen diciendo las mismas co-

sas de Andrea del Boca que las que se decían de Adriánita con mucha menos ambición en los años 50. Que es una niña-robot de una madre idéntica a la que Ana Magnani encarnaba en la película *Bellissima*, que enajena a los niños con historias de las cuales ellos tal vez sean capaces de dar versiones más frecuentes; que no hace una vida normal con los drámones que en la adolescencia desentendían la espera del primer beso o la salida de un grullo en la nariz en la víspera de un asalto.

Pero ninguna adolescente se atreviera a reconocer que es normal, sino diferente, sobre todo en los suplicios de los que se cree víctima. ¿Cómo compensar el grado de suplicio sufrido por una joven que se levanta para estudiar sus floreros a las seis de la mañana con el de otra que vive con el corazón en la boca a causa de un bollito frito? Hasta puede que Andrea del Boca suelte con ser normal, mientras que su antecesora suelta con ser Andrea del

Boca. Pero seguramente ambas no escapan a esas ensoñaciones de la edad del pavo en donde convierten tanto la pasadilla de verse crecer los pechos como el terror a ser enterada viva y el amor por los animales abandonados. Claro que Andrea suela hablar de la muerte —la romántica muerte— con aporamientos menos metafísicos que las otras, y la idea puede aparecer a través de una pregunta casual.

¿No está tu madre con vos? Pensé que siempre hacían las entrevistas a dúo.

Eso no se es cierto. No te olvidas que yo empezé a los cuatro años y que entonces es natural que una mamá esté con la mamá cuando le hacen una entrevista. Además, mi madre no sabía ni mamá sino también una persona a la que me una una gran amistad. Pero en entrevistas recientes también estabas con tu mamá y estás de acuerdo que uno no habla de igual forma delante de la madre, tan luego, que cuando ella está ausente.

Bueno, si hay cosas que uno no le puede decir a la madre, a pesar que mi madre sabe todo lo mío, más que lo de mi hermana Anabella, porque me siguió siempre en mi carrera desde los cuatro años. Pero, por ejemplo, una persona me dijo una vez que uno podía ser amigo de los padres, pero no de la misma manera que uno lo es de una amiga íntima. Si uno tiene una enfermedad incurable o se tiene que operar, no se lo cuenta a la madre para no hacerle daño. Si una tiene una enfermedad incurable no a los diez años, pero sí, por ejemplo, los cuarenta.

¿Habrá llegado el tiempo de hacer a un lado los muñecas y descubrir que se tiene una boca perfecta, ideal para los besos fuera de cámara?



Figura 4. Mademoiselle Andrea. Texto: María Moreno.
Fotografía: J.C. Franceschini. Producción: Renata Schussheim.

El relato construye un contrapunto entre la niña que no tiene edad para ver las películas protagonizadas por Brooke Shields y la mujer que aceptaría hacer un desnudo fílmico; 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, tuvo lugar también en el diálogo que la actriz entabló con María Moreno, quien constantemente la provocó para ponerla a prueba. Las preguntas se encuentran motivadas por el planteo sintetizado en el siguiente pie de foto: “¿Habrà 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?”. 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. (*Ibídem*)

La pregunta tan directa, y casi con cierta maldad, genera una respuesta prearmada por 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 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 y apela al razonamiento para convencer a su interlocutora de que no solo 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 enunciadora. Como la cronista desgraba la

entrevista y monta el relato (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” (*ibidem*).

La boca se vuelve un término clave en la crónica “Mademoiselle Andrea” por referir al apellido de la actriz y a un rasgo físico característico. Además de la connotación sexual, ya que la boca remite a los besos apasionados que toda protagonista de telenovela (según el guion melodramático) esperaría recibir del galán, al mismo tiempo, remite a la palabra, la conversación. En el nivel visual Renata Schussheim explota el primer sentido: el tratamiento del color en las fotos logra otorgarle un lugar prioritario, conduciendo la mirada del espectador a los labios (Figura 4); mientras que María Moreno, con su oído atento a la voz, el tono y el modo de hablar, se focaliza 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 de Olga Zubarry en *El ángel desnudo*. (*Ibidem*)

A partir de preguntas organizadas de modo tal que simulan una conversación cotidiana, Moreno le permite al lector ir conociendo aspectos íntimos de la protagonista, llevando la charla hacia aquellas cuestiones que observa que le generan cierta contradicción. “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”

(2005b: 17), advierte Moreno cuando teoriza sobre la entrevista en *Vida de vivos*. A pesar de que la actriz ya le explicó que su madre dejó de acompañarla, da por supuesto la tutela y le pregunta por la opinión de su 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, las fotos retratan a una mujer que le sostiene la mirada al lector, que se anima a mirar de frente. A su vez, María Moreno titula “Mademoiselle Andrea” para explicitar que 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 1982a 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” (*ibídem*). Comparar a Andrea del Boca con Margarita Gautier y Brooke Shields horada el ícono infantil al que se encontraba asociado el nombre de la actriz. No solo ya no resulta posible hallar el “rostro de Celeste”, la huérfana de once años que protagonizó la serie *Andrea Celeste* emitida a fines de los años setenta, sino que posa como Margarita, la prostituta de alto vuelo que muere de amor.

Encarecer la aventura. 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 1982b: 38)

El fragmento citado suena desatinado para empezar una crónica sobre la modelo argentina de los años setenta.⁵ Tratándose de Claudia Sánchez lo esperable sería encontrarse con una retórica grandilocuente y glamorosa capaz de anunciar la presencia de “la más conocida chica de tapa de los años setenta” (Moreno 1982b: 36). Esta “periodista” (desconocida en aquella época y escondida bajo el pseudónimo que todavía no constituía un nombre de autora) advierte que escribir sobre una diva resulta, antes que un trabajo, un autosacrificio, porque en realidad eran ellas (Renata Schussheim y María Moreno) las que elegían al entrevistado sin imposiciones de la revista. La metáfora del sacrificio para referir a su trabajo periodístico dedicado 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*. “Encarecer la aventura” es, a su juicio, una de las tretas desarrolladas por aquel cronista argentino, que consistió en narrar el desafío al construir discursivamente la hazaña. La técnica del autosacrificio postulada por Moreno constituye un recurso para enriquecer y valorizar su trabajo, que en su caso no se trataba de una aventura por el “desierto argentino” sino por el mundo del espectáculo. Las crónicas consideradas y las metarreflexiones que allí aparecen funcionan como antecedente de la mirada crítica que la autora desarrolló tiempo después en el citado ensayo sobre *Una excursión a los indios ranqueles*. Su método de trabajo deviene posteriormente base del quehacer crítico.

La periodista debía trabajar con dos divas: la modelo y la artista plástica. Las nombra divas para resaltar la fama que las caracterizaba y otorgarles así un carácter aurático. Sabemos que, al engrandecer al oponente (Claudia Sánchez, en este caso), se realza indirectamente a sí misma, ya que vencer a un poderoso vuelve más célebre la batalla. Además, el otro ingrediente que

⁵ Claudia Sánchez (1942), modelo publicitaria argentina que ganó fama por protagonizar junto al Nono Pugliese, por entonces su marido, los cortos de los cigarrillos que, bajo el eslogan “L&M marca su nivel”, recorrieron varios lugares del mundo.

aporta a dicha construcción es la última parte de la cita donde explícita 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...” (Moreno 1982b: 38). La 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. Proceso que las nuevas tecnologías desde fines del siglo XX no dejaron de profundizar. Volvemos a reiterar una vez más la inquietud central que guía el análisis y que con 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?

María Moreno con notable astucia realiza una operación tal vez menos visible que la señalada pero no por ello menos efectiva para relativizar el reconocimiento hacia la protagonista: poner el nombre de la diva entre paréntesis. Gramaticalmente, correspondería a 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. Operación que incita a interrogarse 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 las páginas (Figura 5). Puede ser que esta última sea la opción más factible; sin embargo, apelar a dicho 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, en un sentido o en otro, María Moreno ubica a la diva entre paréntesis y en esa estrategia silenciosa que sabe hacerse escuchar radica la pluma sutil y perspicaz de la escritora.

“El estilo Claudia Sánchez” comienza con una reflexión sobre las posibilidades que presenta una crónica de moda, qué se puede decir y cómo se leen este tipo de notas, quiénes son los

EL ESTILO CLAUDIA SANCHEZ

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



Figura 5. El estilo Claudia Sánchez. Texto: María Moreno.
Fotografía: Alfredo Willimburg. Producción: Renata Schussheim.

lectores, en definitiva, cuánto es capaz de dar una crónica sobre una modelo. Metarreflexión que visibiliza la conciencia de María Moreno sobre las particularidades que presenta la escritura en la sección espectáculos de un semanario de actualidad explicando que el texto que le toca escribir no debería brillar más que las imágenes de esa diva con nombre propio. Claro que 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, 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*” (Moreno 1982b: 38). La narradora vuelve a insistir, escenificando el momento de escritura en la redacción, en el embrollo en que se encuentra metida. Retoma un tópico recurrente de los escritores que producen para diarios y revistas, quienes 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 cronista] 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” (Moreno 1982b: 38). Pareciera que asiste acorralada por la necesidad de obtener una nota para entregar pero más que el gesto, interesa detenernos en el género. Su objetivo está claro: lograr una “charla informe” que puede 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 fueron 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 a la intimidad del entrevistado. La expresión “charla informe” puede, a su vez, contener otro sentido: informe es también aquello que carece de forma o que presenta una

forma vaga. En este último caso, la cronista 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 el comienzo de la crónica 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 con la entrevistada. La pregunta que la cronista parece hacerse es cómo escribir un texto que, publicado bajo la imagen de una diva, sea capaz de llamar la atención de los lectores de *Siete días*, es decir, “informados, cultos y con sentido del humor” (según se los caracteriza en las notas editoriales). La revista demuestra de manera clara su objetivo comercial al apostar por la producción visual para la que contrata a una artista plástica, a reconocidos fotógrafos, maquilladores y *coiffeurs*. Demandas que reiteran los límites de la autonomía literaria ya que no deja de ser 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, sabiendo que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes” (2012: 4). Es posible observar su 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 se materializa en la sección del semanario dedicada a promocionar el espectáculo. Vale aclarar que Moreno se aleja de lo que podría considerarse una nota publicitaria porque sus crónicas se construyen a partir del distanciamiento de los íconos que viven en el imaginario colectivo.

Otra forma de “encarecer la aventura” consiste en construir y organizar visualmente la crónica como si se tratase de una nota publicitaria, como sugiere el título: en lugar de reproducir alguna palabra célebre o polémica de la entrevistada (como suele

hacerse en este tipo de revistas 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. No debemos olvidar que el título aparece impreso sobre esa foto donde la modelo posa, contradiciendo su imagen pública, envuelta en pieles y joyas (Figura 5). Al título, entonces, deben sumarse las tres enormes fotografías impresas a doble página que impactan no solo por su tamaño, sino sobre todo por el tratamiento de la composición y el color. En el umbral de la crónica, en la primera doble central, compuesta por el título, la primera fotografía y el copete, advertimos 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. Cuando María Moreno se encuentra con ella, 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. (Moreno 1982b: 38)

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 por la publicidad de cigarrillos. La producción gráfica de Renata Schussheim también se orienta en la misma dirección ya que, en las fotos, Claudia Sánchez aparece con un tapado de piel y una costosa bijouterie, mientras que el estilo que ella había impuesto como modelo era el de una mujer despojada de lujos. Esta es la situación a nivel visual, pero 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. (Moreno 1982b: 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 escritora refiere irónicamente a la misma para sostener que su texto pasará totalmente desapercibido. Sin embargo, la apuesta radica en captar al lector. Proyecto que se realizó a partir de la reproducción de esa voz “pueril, aristocrática y cachadora” (Moreno 1982b: 38) que María Moreno halla en Claudia Sánchez y que devuelve una representación otra del rostro de los cortos publicitarios de cigarrillos *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” (Moreno 1982b: 36), como versa el copete. El relato de Moreno juega 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 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 que forma parte de la liturgia estelar, según Edgar Morin; sin embargo, Moreno presenta una mirada cargada de escepticismo que se aboca a rastrear las paradojas de la entrevistada. Su escritura opera como profanación en el sentido dado por Giorgio Agamben, en cuanto es capaz de “abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación [propiamente religiosa] o, sobre todo, hace de ella un uso particular” (2005: 99). Moreno detecta las notas disonantes de las personalidades sacralizadas, los detalles que permiten caricaturizarlos y poner en duda la representación aurática construida en torno a ellos. Sin intenciones informativas, emprende un proceso de desencantamiento para crear así sus propios personajes. La cronista hace estallar el ícono a partir de su propia voz:

-¿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. (Moreno 1982b: 40)

Las entrevistas de las páginas de sociales interesan por lo que develan, por lo que los entrevistados dicen en ellas; en cambio, la fascinación de María Moreno por las entrevistas radica en la representación del lenguaje, la ficción de oralidad que estas ponen en escena. El fragmento citado de la crónica 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 dice tener caballos para disfrutarlos, para dar un paseo, para “coquetear”. El análisis realizado permite sostener que el título “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, en el texto, este refiere al lenguaje y a la forma de hablar y también puede incluir la exótica y elitista forma de vivir.

Crónica, entretenimiento y política

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”.

El prejuicio cultural sobre el periodismo dedicado a los famosos, según el cual 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 alimentó desde los años sesenta cuando en el contexto de la lucha política latinoamericana, cuyo centro fue la Revolución cubana, se restringió cada vez más el sentido de “lo político” (Gilman 2012). Su repercusión en el ámbito periodístico se manifestó 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 contestatarias en las que el ambiente denomina *periodismo hembra*: arte y espectáculos, vida cotidiana, cultura” (Moreno 2015: 10). Este

diagnóstico del campo realizado por la propia escritora, a raíz del rescate del cronista argentino Enrique Raab, permite reconstruir el contexto en el que ella se inscribe. Advierte que el periodismo de espectáculos estaba devaluado en términos culturales, aunque ello le sirvió para vehicular críticas, en parte, por la marginalidad de la sección.

El cruce del entretenimiento y la política en la crónica incumbe a la totalidad de la producción que estamos estudiando pero cobra particular relieve en “‘Evita’ Lynch”, dedicada a la cantante Valeria Lynch, que había sido convocada por el director de teatro norteamericano Harold Prince para interpretar a Eva Perón en la ópera-rock *Evita*.⁶ En 1982, recién llegada al país, participó en el teatro de revista Metropolitan en una obra encabezada por Jorge Porcel, Alberto Olmedo y Moria Casán, donde cantó “No llores por mí, Argentina”. Valeria Lynch se caracterizaba por actuar en comedias musicales; sin embargo, la crónica se encuentra motivada por su participación en el teatro de revista. La singularidad de esta figura se sintetiza en un pie de foto: “la primera latinoamericana en hacer *Evita*, la única argentina y, por supuesto, la única en cantar *Don't cry for me Argentina* en un lugar adonde la gente va para reírse a carcajadas” (Moreno 1982c: 44). 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” (Moreno 1982c: 45). La cronista no confronta de manera explícita sobre el tema, aunque sienta posición al señalar el carácter controvertido de la protagonista.

La tensión entre política y farándula, manifiesta en el título elegido para la crónica, se vuelve estimulante porque menta nombres públicos que pertenecen a ámbitos que han sido concebidos durante mucho tiempo como opuestos. María Moreno evoca a Evita, dirigente política santificada por muchos y fuerte-

⁶ Ana María Lancelotti (1952), conocida públicamente como Valeria Lynch, es una cantante y actriz de comedias musicales que comenzó su carrera grabando *jingles* primero de rock y después de baladas. En 1980 grabó su primer disco y en 1981, con la interpretación protagónica en *Evita*, obtuvo renombre internacional.

"EVITA" LYNCH

Ana María Lancelotti pidió prestado el Valeria a un personaje que hacía Dora Baret en televisión. El Lynch lo sacó de la guía y ahora necesita garras de leopardo para cantar Evita junto a Jorge Porcel y Moria Casán



Figura 6. Evita Lynch. Texto: María Moreno. Fotografía: Antonio Capria.

mente 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. 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” (1982c: 42). 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.

Valeria Lynch no es peronista, como lo confirma el relato, ni tampoco se identifica con Evita. Cuando se le pregunta 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 1982c: 44). Entre la franqueza y la hipocresía, la inocencia y la inteligencia, la cobardía y la audacia, la actriz que nació bajo el primer mandato presidencial peronista y el año de la muerte de Eva afirma desconocerla hasta que le toca representar la obra en el extranjero. Verdadero o no, resulta provocador que sostenga que la conoció por la ópera escrita por el autor inglés Tom Rice. La pregunta de la cronista es: “¿En la revista vas a hacer algún tema de Evita?” (*ibídem*). La respuesta podría segmentarse al menos en dos partes: una podría haber contenido solo 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”. La pregunta estaba respondida con la primera parte, aunque no es lo mismo lo que se lee en la segunda. A su vez, hay allí otra elección de la escritora quien podría haber obtenido la segunda declaración y haberla referido en tercera persona. Sin embargo, prefiere hacer hablar a la protagonista, mostrar su voz, eliminar la mediación. En definitiva, la respuesta que escribe Moreno delinea 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. (Moreno 1982c: 44-45)

Este fragmento permite imaginar la seguridad con que Valeria Lynch habla de la música, resultando a los ojos del lector rotunda, contundente, infalible: “lo que hago tiene que ser comercial”. El verbo tener marca 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, 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” (Moreno 1982c: 44). La correspondencia entre intereses y negocios parecería imponerse a sus gustos personales y, en este sentido, 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, ese personaje que afirma: “yo no tengo el gusto popular”. La carga de ajenidad para referirse a lo popular resulta impensada para Eva pero verosímil para Lynch. Además, si a esta declaración sumamos la anterior sobre el desconocimiento de la figura de Eva, la cronista perfila la indiferencia hacia el terreno político (o simplemente puede ser que la entrevistada no haya querido renunciar a su público

antiperonista). Estas consideraciones permiten advertir que el título de la crónica juega con la ambigüedad del término “evita”: a nivel sonoro, este puede concebirse como un verbo (no ya como un sustantivo propio) y, en este sentido, la cronista propone evitar a Lynch o, al menos, a Evita Lynch. Esta interpretación encuentra asidero no solo en ese perfil que resalta 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. (Moreno 1982c: 44, las cursivas son nuestras)

En este fragmento, resuena la periodista sacrificada 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 el musical. 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 y espacio, así sin más, empieza la crónica. Similar al comienzo de “El estilo Claudia Sánchez” que también inicia con una pose en el sentido dado por Sylvia Molloy, la cronista se pone en escena con un gesto provocador 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. Valeria Lynch es, al decir de la reportera, una “chica corajuda”, “de las que pueden [...] llevar el nombre de Evita a un teatro de revista” (Moreno 1982c: 45). Evita Lynch, la Evita que comparte escenario con Jorge Porcel y Moria Casán (primero, el musical; después, el teatro de re-

vistas), recuperada en la escritura de Moreno, constituye una representante de los *célebres plebeyos*: Valeria Lynch adquiere renombre internacional como cantante por representar a Evita pero prácticamente no sabía quién era. El ingenioso bautismo 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 aquella 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– al poner en escena el uso comercial de la figura política, ya que Valeria acepta representar a Evita en “un lugar adonde la gente va para reírse a carcajadas”.

A su vez, María Moreno escribe sobre la protagonista más popular de telenovelas argentinas de principios de los años ochenta: Leonor Benedetto.⁷ Resulta difícil enunciar su nombre sin imaginar la entonación de algún parlamento trágico ya que 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 por ser la fórmula utilizada por Moreno para remitir al tratamiento dado a las grandes divas– implicó, al menos en el campo de los imaginarios, enfrentarse a un símbolo del melodrama televisivo. El desafío de abordar a esta actriz radicó justamente en la imbricación que presenta con este género popular por excelencia que, como ha advertido Jesús Martín-Barbero (1987), busca conmover al público a partir del tratamiento exacerbado de los sentimientos. Consciente del lugar que Rosa Ramos tuvo en el imaginario colectivo,⁸ María Moreno lo recupera un año y medio después en el título de su

⁷ Leonor Benedetto (1941), actriz entrerriana que incursionó en cine y televisión en una gran cantidad de papeles secundarios hasta que, a principios de los ochenta, con la llegada de la televisión a color, protagonizó la telenovela “Rosa de lejos”, que la consagró con un reconocimiento masivo.

⁸ El personaje Rosa Ramos es una chica de pueblo oriunda de Santiago del Estero que viaja a Buenos Aires en busca de trabajo. La trama cuenta con los típicos ingredientes melodramáticos de las telenovelas: desigualdades económicas, culturales y sociales con amores no correspondidos, mentiras, embarazos y abandonos.

crónica, “Rosa de lejos, Leonor de cerca” (1982), para ubicarlo en el horizonte de lectura. ¿Moreno se encuentra con Rosa en la casa de su patrona? podría preguntarse el lector, ya que Leonor Benedetto no se parece en nada a su personaje. Vive en una casona que la cronista 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 representada en la literatura de Jane Austen. La cronista 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”. Comentario menor que cobra relevancia en el análisis debido a que la aclaración –producto de una sensibilidad particular respecto al lenguaje y sus modulaciones– devela la permanencia del imaginario televisivo en el que Leonor se encuentra identificada con el patetismo dramático.

El comienzo anoticia que la cronista conoció la casa de la estrella del momento y así, chusmea, hurga, se inmiscuye en la intimidad de la actriz al comentarle a los lectores cómo es la casa (la información privada resulta valiosa para el periodismo de espectáculos). 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” (Ferreiro 1982: 53). No interesa el pedido en sí, sino que pone de manifiesto el valor otorgado a la información, a lo fáctico, y ello evidencia los límites de la autonomía literaria que encuentra la escritura de María Moreno en los semanarios de actualidad. Apuesta por la crónica en cuanto producción de carácter periodístico-literaria, aunque se mantiene lejos del objetivo de publicitar estrellas y 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. 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.

Establecido el marco de la entrevista como pacto de lectura, la cronista se autoriza en su condición de testigo y el diálogo se reproduce bajo el efecto de ilusión de presencia. El relato con marcas referenciales claras (el nombre de la calle donde se encuentra la casa, la vestimenta de Leonor) busca que el lector sienta que ella estuvo efectivamente ahí. 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 ya que escribe la desgrabación.

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 [sic] en los huesos–. *Es cierto que no he llegado a los límites de atacar la beladera por las noches pero sólo yo sabía en una época lo que esto me costaba.* (1982d: 42, las cursivas son del original)

El fragmento citado visibiliza que no hay transcripción literal de la palabra del otro, como podría imaginar un lector que desconociese la mediación del lenguaje. Más aún, Moreno convierte el diálogo en un relato. Asume el rol de comentadora y, 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) que,

al tratarse de una figura conocida masivamente, quien leía la crónica ya poseía una imagen previa de la protagonista. 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 y los ojos saltones que también recuerdan a los de la actriz.

Los comentarios intercalados en descripciones o en el discurso de Leonor irrumpen abruptamente y abren 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. En la mayoría de los casos, dichas intervenciones se materializan en las preguntas o en el turno de habla establecido para el entrevistador; sin embargo, aquí explora otro procedimiento ya que su voz 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 caracterizan a la cronista. Recurso que 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’...” (Moreno 1982d: 45)

De los cuatro apartados que constituyen la crónica, este presenta un extenso monólogo donde la actriz despotrica contra el periodismo. La primera y única intervención de la cronista al comienzo resulta suficiente porque impone una directiva de lec-

tura 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, la 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. 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 por 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, refiere en cambio a quien manifiesta un interés desmedido. 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– resultan 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 1982d: 42).

Al analizar la telenovela *Rolando Rivas, taxista* (1972-1973) de Alberto Migré, que antecede en casi una década a *Rosa... de lejos*, Enrique Foffani llama la atención sobre el sentido de las lágrimas recuperando el pensamiento de Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*:

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, una vez más, a cargo de Renata Schusshheim.

Interesa en particular una foto en la que Leonor Benedetto posa cubriéndose con un enorme almohadón rojo con forma de corazón (Figura 7), signo amoroso por antonomasia, que constituye el centro del periodismo dedicado al entretenimiento (popularmente denominado “periodismo del corazón”, “prensa rosa” o “crónica rosa”). Allí apuntan, aunque de manera distinta, María Moreno y Renata Schussheim en “Rosa de lejos, Leonor de cerca”, cuyo subtítulo es “las intimidades de la Benedetto”. El lector llega a la página doble central y se encuentra con la foto de Leonor y el corazón; y ambos, título y subtítulo, recuperan 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.). En ese sentido, se retoma el marco de las páginas de sociales porque se las interpela desde su propio espacio. Sobre un fondo celeste sin intensidad, Leonor Benedetto posa 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 que 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, por otro. Esta tensión visual se reproduce, a su vez, en el 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” (1982d: 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 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 cronista consigue que Leonor Benedetto abandone la idea de hablar sobre la gordura o el periodismo (las temáticas

Las intimidades de la Benedetto

ROSA DE LEJOS, LEONOR DE CERCA

Su corazón puede ser tan grande como parece, salvo para los periodistas insidiosos o los "chulillos" desbordantes de elogios. Vive en Beigrano, en compañía de su marido Gerardo Romano, sus dos hijos y un gato siamés con cara de pocos amigos. Invulnerable a las críticas, batalladora y de estudiada frialdad, considera que ha llegado el momento de liberarse de todo pudor profesional, con la condición de cultivar el privado contra viento y marea

La casa de la calle Blanco Encalada se parece a una iglesia anglicana. En el interior, una pequeña "rosa" multida 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 laguna 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 sombradas por unos pocos muebles en el resto del living hacen resaltar los pasos como los claustrales, y eso no debe disgustar a la dueña a pesar que un jardín adornado 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 se hace preguntas melodramáticas. Es (por ahora) rabiosa como la boca famosamente dibujada y la piel bronceada de una muchacha neoplatónica criada en el sol de un balcón. Está peinada como la perilla de la modelo Kouka: un copete de pelo mínimo en lo

alto de la cabeza. Una camiseta con un par de zapatos de tacó muy alto estampados y la inscripción: *Sizaro y unos pantalones de tela liviana cubren un cuerpo ávido que ahora se domina en el interior de una dura disciplina vegetariana: "Yo siempre digo que hay en mí una puerca asesinando"* —dice la Benedetto, casi como primeras palabras, desmintiendo su imagen de mariposa religiosa, de pelirroja incendiaria no masculino para dejarla en los huecos—. Es cierto que no ha llegado a los límites de atacar la baladista por las noches, pero sólo yo sé que en una época lo que esto me costaba. Recuerda algo que puede resultar gracioso si no fuera, en realidad, dramático. Vivieron a comer unos tipos amigos de su marido. Cuando servían masas que había comprado para la hora del té, quería como posesa. Estos tipos son muy inteligentes y a mí la inteligencia me fascina porque no se fucen. Para ante las masas me quedó cerca de 45 minutos sin escuchar nada de la conversación debido al esfuerzo que



Figura 7. Rosa de lejos, Leonor de cerca. Texto: María Moreno.
Fotografía: Alfredo Willimburg. Producción: Renata Schussheim.

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. (Moreno 1982d: 47)

María Moreno elige cerrar el diálogo con esta escena que parecería llegar al corazón de Leonor pero que 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 por 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 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 dar respuesta a las preguntas formuladas anteriormente sobre el tipo de periodismo que realiza María Moreno, ya que el análisis pone de manifiesto que no ingresa en la clasificación propuesta (periodista insidiosa o cholula) porque se constituye, a través de los recursos estudiados, en una cronista. Susana Rotker ha advertido 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 ya que si algo hace constantemente 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.

Excursión al mundo de la moda

María Moreno abordó también figuras controvertidas de aquel momento como el modisto Paco Jamandreu:⁹ “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 1982f: 52), declara quien fue el modisto de Evita. El misterio referido se encuentra vinculado a la excentricidad, al exceso que lo ha caracterizado. Aunque, al mismo tiempo, brinda otra clave de lectura, ya que fue un misterio que la crónica “Paco Jaumandreu. ‘Soy un pequeño semidiós’” haya pasado la censura. La publicación provocó un gran revuelo 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 imagen de Federico Moura y Paco Jamandreu ‘atentaban contra la imagen del ser nacional’” (Moreno 2003 s/n). La homosexualidad y la vinculación al peronismo despertaron fuertes críticas del staff de la revista; sin embargo, esto no impidió la publicación de esa crónica que significó un hito en la construcción de la imagen pública de Paco Jamandreu en la que, además de elogiar su trabajo, se lo muestra como un artista homosexual.

La crónica busca desde el título recuperar la extravagancia que caracterizó a Paco. En tal sentido, reproduce una declaración suya donde afirma que el más pequeño éxito puede llevarlo a la altura de un semidiós. Ya retirado, le confiesa a la cronista: “yo soy de éstos” (Moreno 1982f: 52).

⁹ Francisco Vicente Jaumandreu (1925-1995), vestuarista y diseñador de moda, conocido públicamente como Paco Jamandreu, comenzó con notas periodísticas sobre moda y hacia los años cuarenta se dedicó a diseñar el vestuario de personalidades del cine como Amelia Bence, Carmen Miranda, Iris Marga, Zully Moreno. En ese momento, conoció a Eva Perón y se convirtió en su modisto y amigo íntimo.

PACO JAUMANDREU
**“SOY UN
PEQUEÑO SEMIDIÓS”**

Usa joyas: “porque los brillantes tapan cualquier cosa”. Usa peluca: “porque con peluca uno puede tener la cara que se la da la gana. Pese a todo, afirma “ser pueblo” y ya es leyenda que además de serlo de las Zully Moreno e Iris Marga de la gran época, fue el modista de Eva Perón (“que tenía pancita”). “Sueño morir junto con mis fantasmas, en una casa del Tigre”.



Figura 8. Paco Jaumandreu: *Soy un pequeño semidiós*. Texto: María Moreno.
Fotografía: Eduardo Martí. Producción: Renata Schussheim.

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 1982f: 51)

Usualmente, el género entrevista comienza con la reconstrucción del momento del encuentro, la descripción del aspecto físico del entrevistado o el lugar donde tuvo lugar la conversación (Arfuch 2010 [2002]: 128). En efecto, Moreno comienza otra vez con la presentación del espacio privado; sin embargo, la caracterización de la casa de Paco 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 cronista fantasea con lo que le hubiese gustado que hiciera el entrevistado. Esta fantasía con la moda, las telas, los cortes y la fama construye una atmósfera exquisita y exótica, impregnada de una sensibilidad modernista, acorde con aquello que en el imaginario colectivo puede concebirse como la casa de un artista: “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” (Moreno 1982f: 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” (*ibidem*, las cursivas son nuestras). El diminutivo alude a la contextura física del protagonista al tiempo que refiere a la ausencia de misterio y derrumba el mito del diseñador como artista moderno caracterizado, entre otras cuestiones, por la excentricidad de la pose (Bernabé 2006a). Paco Jamandreu carece, según la

descripción, de singularidad, exclusividad y extravagancia. El contraste entre la imagen del ídolo y la persona entrevistada (“sin sospecha y sin énfasis”, esto es, sin aura, para expresarlo en términos benjamíneos) provoca el desencantamiento. Un dato relevante para advertir el diálogo con las páginas de sociales: la cronista apela a la retórica de los desfiles de moda (pensemos en la expresión “está vestido”), aunque la subvierte porque en vez de introducir una marca o el nombre del diseñador da lugar a la caricaturización siempre tensa –propia de las crónicas que son objeto de estudio–: el “semidiós” se convierte en un cantautor.

El retrato del protagonista se vuelve un momento clave en la escritura de María Moreno, en parte porque allí la cronista despliega su ingenio. La presentación de la artista plástica argentina Marta Minujin en la crónica “Marta Minujin en el país de las maravillas” resulta un buen ejemplo: “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” (Moreno 1982i: 45). Esta cultivadora de excesos fue concebida por Moreno como un caballero andante (imposible no vincular el idealismo que caracteriza al personaje de Cervantes con las descomunales obras que la artista realiza por el mundo). A ello, debemos sumar la picardía de Puck y la curiosidad de Alicia. Lejos del registro realista, apela nuevamente a la caricaturización. En el caso de la presentación de Paco, además de generar un protagonismo compartido entre la cronista y la estrella, introduce al lector en el personaje a partir de la tensión entre lo que podría 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 modisto de Eva Perón (‘que tenía pancita’)” (Moreno 1982f: 48).

La censura establecida por la dictadura cívico-militar provocó en la cronista el desarrollo de una serie de estrategias, como por ejemplo el apelar a la paradoja de ocultar poniéndolo a la vista de todos: el modisto peronista en la doble central de uno de los semanarios de mayor tirada del país. Triunfa así la lógica de la carta robada de Poe: el mejor lugar para esconder algo es ponerlo a la vista de todos. La escritora atribuye a dicho contexto la causa de su estilo barroco. Efectivamente, estas crónicas constituyeron un laboratorio de escritura en el que Moreno forjó una prosa poética que jugó con el significante en busca de la expresión deseada, siempre incisiva, ingeniosa y perspicaz. Ese modo de decir que no traza nunca una línea recta hacia el significado da cuenta de su adscripción al estilo barroco. La decisión de forjar una escritura, aunque referencial, en esencia antirreferencial (reivindicada, entre otros, por el grupo Literal), se manifiesta en la crónica analizada de 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. La charla se torna más íntima y el personaje, más ambiguo. Consideremos el comienzo del subtítulo “Los brillantes tapan cualquier cosa”:

-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. (Moreno 1982f: 52)

La cronista trae a colación el collar y el entrevistado dice sin decir. El interrogante que surge ante este diálogo considerando los elementos visuales es ¿qué taparían los brillantes? La explicación dada por Paco es que ellos taparían la soledad. Distinta es la apropiación de María Moreno: lo que no se puede decir es lo que las imágenes muestran (Figura 8). Referimos al peto

de brillantes y zafiros –por el que pregunta la cronista– y los anillos que quedan en primer plano. Las joyas plateadas contrastan con la ropa negra provocando una ambivalencia entre una representación masculina y otra femenina. Si el lector da vuelta la página, ya no tiene dudas: se trata de un hombre. En la foto, Paco tiene una camisa, saco y pantalón, aunque posa con las piernas cruzadas en un gesto en general asumido como femenino. Cuando Moreno toma las palabras de Paco, quien aclara que son de su madre, cambia el sentido ya que las joyas no tapan, sino que exhiben su orientación sexual. Para el staff de la revista el peto encendió las luces de alarma. El peto orgullosamente exhibido da la nota femenina, esa que Paco asume cuando explicita su fascinación por las joyas y los tapados. El referente obliterado, esa imagen de homosexual que las citas insinúan, advierte el vínculo con la estética barroca. Efectivamente las “tretas del débil” (Ludmer 1984) 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 algo alecciona el Barroco es sobre el arte del ingenio retórico, oscurecer para iluminar, 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 expresar escamoteando el mensaje. El mejor ejemplo es el trabajo con el búho al que hemos referido porque patentiza una escritura del detalle que lleva a su vez a otros detalles. Esta arquitectura del ornamento típicamente barroca forja una cadena de asociaciones (el búho, la madre, las joyas, lo femenino) recuperando pequeñas dosis de información para llegar a reponer el sentido elidido. En segundo lugar, se encuentra la representación de cuestiones de género a partir de la agenda de las luchas de las minorías, como la discusión en torno de la masculinidad y la feminidad, los estereotipos, la homosexualidad, el divorcio y el aborto, entre otros. Sabemos que Moreno colaboró en distintos proyectos culturales de reivindicación de las luchas de las minorías sexuales desde la vuelta a la democracia: en 1983, creó *alfonsina. Primer periódico para mujeres* y dirigió el suplemento “La mujer” del diario *Tiempo argentino*. En dicha sección,

publicó su columna “A tontas y a locas”, bautizadas como “agua-fuertes de género” (Moreno 2001b: 10), donde indagó los roles que tradicionalmente se le han asignado a la mujer, satirizó la “locura femenina” y reclamó un lugar distinto para esos temas. Si bien la representación del “mundo de la mujer” constituye un elemento recurrente, advertimos que el abordaje de 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*. En tercer lugar, señalamos que así como no escatima el tratamiento de lo sexual, la escritura de María Moreno presenta un costado siempre político. Por ejemplo, la representación del peronismo es una referencia que aparece en distintos momentos de su obra: si bien la escritora no demuestra una adscripción partidaria, rescata figuras simbólicamente importantes. Ni más ni menos que Paco, el modisto de Evita, así como también la propia Evita. En la crónica sobre Paco, Moreno retoma la relación del diseñador con el peronismo en cuanto 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, declara: “Yo no soy peronista ni nada que se le parezca. Si en la perra vida voté” (Moreno 1982f: 52). Sin detenernos en el análisis pormenorizado de la cuestión, importa resaltar que la cronista encuentra en Paco y Evita la expresión de lo popular: “entregada a su misión, busca la identificación con y para los trabajadores” (Moreno 2002: 275), dirá en la crónica “Evita vive” a fines de la década del ochenta.

Resulta notablemente distinto el tratamiento que recibe Paco en “La aguja de oro” (2008), una crónica en la que Moreno apuesta a una retórica explícita y militante respecto a las cuestiones de género, como evidencia la caracterización del comienzo donde se lo define como un “GLTTB solitario”. La diferencia contextual no es menor: la primera fue publicada en el semanario de actualidad *Siete días*; mientras que la segunda apareció en “Soy”, el suplemento de *Página/12* dedicado a representar a las minorías sexuales. María Moreno recupera para la tapa del suplemento la producción de Renata Schussheim de aquella

crónica olvidada de 1982 (Figura 8). En aquel momento, Paco le había enviado uno de sus modelos de regalo, cuenta la cronista para testimoniar 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 [sic] 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 modistos ardientes”, como lo nombra la propia Moreno, se forja entre la connotación célebre del encaje de Bruselas (el más caro 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 empezó a escribir en 1982.

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.

“No matar la palabra, no dejarse matar por ella”
Literal 1 (1973).

“Sergio Víctor Palma: ‘Ya me ven, no soy Tarzán’” es una crónica sobre un ídolo del boxeo que quería ser cantante.¹⁰ Moreno se encuentra con un hombre decidido a la hora de enfrentarse a su oponente en el ring, aunque miedoso e inseguro ante el periodismo:

-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 1982e: 39)

El relato pone en escena su temor a dar una nota periodística por las posibilidades de que tergiversen sus dichos. La escritora no solo habilita una charla sobre la entrevista, sino que le otorga un lugar prioritario a las críticas del protagonista sobre el periodismo que según él no lo favorece. 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” (Moreno 1982e: 39), dando a entender que se trata de una mentira. La cronista ya advierte sobre la mala predisposición de Palma cuando al comienzo, con ánimos provocadores, le propone: “Habla de lo que quieras”, y sin dudar responde: “Entonces

¹⁰ Sergio Víctor Palma (1956), proveniente de una familia muy humilde, se dedicó al boxeo y en 1980 obtuvo el título de Campeón Mundial Supergallo. Al año de haberse consagrado a nivel internacional y en la cima de su popularidad, incursionó en el campo musical.

mejor me quedo callado” (Moreno 1982e: 38). La conversación parece una pelea de chicos antes que un diálogo de adultos coordinado con un medio de prensa, pero recrear esta escena le resulta productivo a la escritora para mostrar a una persona extremadamente cautelosa.

La operación contenida en el título 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 [1982]), la de relevo adquiere un papel fundamental: “Sergio Víctor Palma: ‘Ya me ven, no soy Tarzán’” comienza con un primerísimo primer plano del rostro del boxeador con el foco puesto en los lentes de sol y, en el margen inferior derecho, se encuentra el título (Figura 9).¹¹ Tanto el nombre propio como la declaración de Palma responden a las funciones de anclaje y relevo respectivamente. Su declaración 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. Para ser más precisos, deberíamos aclarar que la función de relevo opera sobre su imagen pública ya que la foto referida 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. Palma parece un cheto: “¿Cheto yo? No, gorda. Si querés me visto así para la foto. Pero me voy a sentir un marciano...” (Moreno 1982e: 40), le advierte a la productora. Efectivamente acepta porque 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 que se introduce desde el copete: “Se

¹¹ Esta crónica fue antologada en *Vida de vivos* bajo el título “Sergio Víctor Palma: Edipo peso gallo”. Una aclaración respecto del proceso de reescritura al que fue sometida es que el comienzo resulta considerablemente distinto: a la crónica de *Siete días* ingresamos por la fotografía reproducida de Palma con un *look* inhabitual; 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 segunda versión, se incorporen oraciones aclaratorias necesarias ante la falta de registro visual. Si bien la referencialidad está presente en ambos casos desde el inicio, los tiempos de decodificación resultan distintos: la imagen repone un sentido que en la crónica publicada se develará con el avance de la lectura.



SERGIO VÍCTOR PALMA:
**"YA ME VEN,
NO SOY TARZÁN"**

Se dice que anda desganado para pelear. Que prefiere aturdirse con cassetes 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

Figura 9. Sergio Víctor Palma: *Ya me ven, no soy Tarzán*.
Texto: María Moreno. Fotografía: Ki Chul Bae.

dice que anda desgastado 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” (Moreno 1982e: 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*)” (Moreno 1982e: 40, las cursivas son del original).

El protagonista deviene un hombre sensible, aunque la escritora logra recrear un tono que suena exageradamente respetuoso y afectado. Palma exagera el respeto, el perfil bajo y la modestia. María Moreno además expresa la dificultad de entrevistarlo 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” (1982e: 39). La escritora deja en segundo plano al boxeador para priorizar una imagen de Palma sin la heroicidad y agresividad propias de todo campeón.

La operación contenida en el título visibiliza el posicionamiento estético de la autora que se caracteriza por el distanciamiento del lenguaje propio de la prensa eminentemente realista y referencial. Si algo pareciera tener claro el periodismo es que las imágenes ilustran ya que son capaces de mostrar lo real; lo interesante de las crónicas 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 relato. “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 el imperativo de la revista de actualidad de “mostrar la realidad misma”. Observación que permite vincular a María Moreno con los postulados estéticos de los escritores argentinos nucleados en torno a la revista *Literal*, entre los que se destacaron Germán García, Osvaldo Lamborghini y Luis Gusmán, que ejercieron y propiciaron el cruce entre literatura y psicoanálisis. La asociación con este grupo no es gratuita ni casual, ya que la autora no solo conoció a los escritores nombrados, con los que compartió el modo de leer e 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. Además, María Moreno colaboró en el último volumen de la revista que editó el grupo con el escrito “La ascunción”, que firmó como Cristina Forero.

Estos retratos sin alfombra roja que subvierten la lógica propia del espectáculo logran poner en duda la prepotencia del referente contra la que tanto pelearon los escritores reunidos en torno a la revista *Literal*. 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” (García 2011 [1973]: 41, cursivas del original). Si el realismo es injusto porque no muestra que es tan artificial como el lenguaje y la realidad misma, los escritores debían bregar por priorizar el estilo sobre la información, es decir, si no hay nada fuera del lenguaje, la información solo puede ser un beneficio secundario que no justifica la escritura de un texto (García 2011 [1973]: 41). María Moreno asumió la lucha contra la prepotencia del referente en el campo de la cultura de masas: su lucha fue contra referentes masivos. Bajo esta influencia y como producto del montaje y la selección que se realizaba en la redacción, la cronista consiguió que el referente Sergio Víctor Palma no limitara ni circunscribie-

ra su voz a un registro unívoco y condescendiente con la imagen de boxeador. La prepotencia del referente se ejercería si Palma solo refiriese al campeón 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 han sostenido Analía Capdevila y Alberto Giordano, supone leer “en el 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’” (1996: 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. 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.

Contrapunteo sociocultural: el tenista y la princesa

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*.

El célebre contrapunteo antropológico entre el azúcar y el tabaco del cubano Fernando Ortiz permite un ingreso intere-

sante a la crónica “Carolina y Vilas: El romance de la princesita de Mónaco y el zurdito de Mar del Plata”, porque ilumina el contrapunteo sociocultural propuesto por María Moreno entre el tenista Guillermo Vilas y la princesa Carolina de Mónaco. A diferencia de las crónicas anteriores, en este caso Moreno trabaja sola (sin fotógrafo, artista plástica o maquilladora) y además no está motivada 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? (Moreno 1982g: 63)

Este contrapunteo 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 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). El toque humorístico del comentario final (“¿Comerán perdices o asado criollo?”) deja 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– pero termina por convertirse en una marca de estilo como lo manifiesta la crónica “Macriland”:

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 tiene 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 [sic] (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. (Moreno 2018a: s/n)

La cronista asume el rol de comentadora, por momentos experta en semiótica o en análisis del discurso, o en psicología y hasta incluso en coaching empresarial. Transita de lo culto a lo popular, de la referencia erudita al comentario llano, atenta al sentido común y a la expresión epifánica. Evidencia una escucha perspicaz con capacidad de captar detalle por detalle lo que el protagonista elegido dice y de encontrar el comentario justo para acotar cada detalle. Detalle no significa nimiedad ni insignificancia, sino que alude al elemento nuclear de la estética barroca. Es ese significante siempre antieconómico y derrochador que Moreno maneja con notable destreza.

Pero volvamos a la crónica “Carolina y Vilas...” de 1982. Los protagonistas, un miembro de la familia real europea y un famoso tenista perteneciente al *jet set*, nos recuerdan al cronista de la aristocracia europea José Luis de Vilallonga, quien en *Gold gotha* recupera, historiza y actualiza el concepto *Café Society*, creado para designar “con mucho desprecio y no poco susto” (1973: 12) a una élite de personalidades nobles y ricas que atacó el *establishment* a través de la frivolidad. 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, sus herederas devoradoras de mendigos con título de nobleza, sus señores del petróleo, sus productos de cine, sus vedettes histéricas. Y aportó sobre todo su ignorancia, su grosería, sus terribles valores morales y su desprecio hacia todo lo que es viejo, noble, civilizado. (Vilallonga 1973: 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 élite europea con hermosas actrices estadounidenses sin herencia ni linaje más que el generado por el divismo 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 1982g: 64). Carolina repite a sus padres pero invierte la ecuación, ya que ahora es ella, 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. Moreno se diferencia así de Vilallonga porque, mientras aquel se autorrepresenta como amigo íntimo de los entrevistados, la cronista argentina, haciendo honor a sus *célebres plebeyos*, toma partido por el ídolo argentino Guillermo Vilas.

En más de una oportunidad, Moreno se nombra “cronista frívola” (Link 2001, Schejtman 2013, Belloti 2016) para referir a quien se dedica a la *Café Society*, esa periodista que narra estilos

de vida y 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 *Siete días*) se convirtió en una “experta en nobleza europea”. La autorrepresentación como cronista frívola, además de figurar en las entrevistas referidas, aparece otra vez en *Black out* cuando recuerda algunas anécdotas con Miguel Briante, colega suyo en la revista *Vogue*. Advertimos que esa fórmula repetida sin agregados 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 Mónaco, una de las protagonistas, pero además resuena en el conocimiento de la nobleza que posee la cronista, aunque en relación con este último aspecto retomamos la figura de Miguel Brascó, quien puede concebirse como el Vilallonga argentino y dirigía en aquel momento varias de las revistas en las que María Moreno colaboraba. Este escritor, que encarnó el *bon vivant* nacional, fue quien habilitó –así lo registra Moreno– espacios para la escritura literaria en revistas de difusión masiva, que le permitieron publicar crónicas como las aquí analizadas. La reflexión sobre ese espacio abierto al lenguaje literario es la que 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. Interesa destacar el tratamiento estético de las crónicas dispersas de Miguel Brascó manifiesto en 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. En este sentido, resulta esperable que un escritor de esa talla valore el trabajo con el lenguaje.

María Moreno se diferencia del constante reconocimiento de la nobleza que realiza José Luis de Vilallonga, 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 antisolemne de la princesa de Mónaco. Repasemos el modo en que María Moreno refiere a Carolina, la princesa o “princesita” de Mónaco, cómo la califica con ánimos provocadores ya que, 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 1982g: 64)

Varias cuestiones conviene señalar de esta caracterización: no hay concesiones, no hay trato diferencial para los miembros de la familia real. Solo le concede el primer lugar, ya que antes de dedicarse a Vilas, se detiene en ella. En el relato se pasa, 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 a los miembros de la nobleza (forma nominativa que resulta recurrente en las crónicas de Vilallonga). Observamos, antes que la ausencia de reverencias esperables hacia una princesa, la pretensión de señalar aquello que la iguala a cualquier otra mujer. Carolina pierde el sueño por playboys, tenistas y cantantes pop. El pretendiente del momento, el tenista argentino, presenta un plus porque escribe y, en este sentido, al Vilas-tenista se suma el “Vilas-poeta”. 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” (*ibidem*). Esta observación despiadada ilustra el tono irónico que predomina en la representación de la princesa.

Guillermo Vilas constituye el contrapunto de Carolina: una persona disciplinada, estudiosa y trabajadora que “como muchos de nuestros ídolos, debe su fama menos a un indiscutible genio que al trabajo insistente, a un testarudo lubricamiento de dones adquiridos” (*ibidem*). 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, 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, se encontraba entre los mejores tenistas del mundo. A diferencia del tratamiento socarrón que como lectores percibimos hacia la princesa, 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” (*ibidem*). No podemos olvidar que la cronista debe ocuparse de la vida amorosa y él no presenta mucho hilo para cortar; por eso, apunta al aspecto noticioso al despertar sospechas sobre su virilidad.

Desde un primer momento, abre la pregunta sobre cuál será el final del romance y para ello elige consultar “el libro de vaticinios de Finita Ayerza” (Moreno 1982g: 65), quien escribía sus consultas al tarot bajo el seudónimo de Yeshira en diarios de la época. En este sentido, no apela a las herramientas clásicas del periodismo que, en estos casos, buscaría conocer qué fue lo último que hicieron juntos o dónde se los vio por última vez. Desde la publicación de *Desencuentros de la modernidad en América Latina* de Julio Ramos sabemos que los cronistas escriben interpelados por el lenguaje del periodismo; por ello, llama

la atención esta singular apropiación del horóscopo. Para Leo, el signo de Guillermo Vilas, 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’’” (*ibídem*). 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 con un pasaje posterior donde se insiste en las preferencias profesionales por sobre 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” (Moreno 1982g: 67). El horóscopo refuerza la perspectiva que la cronista sostiene y que, en resumidas cuentas, puede sintetizarse de la siguiente manera: la princesa muere por Vilas pero este no parece responder de la misma manera por priorizar su carrera deportiva. Carolina aparece representada como una mujer experimentada en el amor: “tuvo una larga ristra de novios que, uno por uno, Grace hubiera querido colgar de los tirantes de la cocina palaciega como si fueran ajos” (Moreno 1982g: 66). Recordemos que en 1980, a dos años de haberse casado con Philippe Junot, Carolina se había divorciado. En cambio, Guillermo Vilas, dedicado casi en exclusiva 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 Blon-deau. 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 Hawái. 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 la Virginia Woolf... (Moreno 1982g: 67)

Los pocos nombres femeninos en su vida, la corta lista amorosa, el único lugar romántico, la postal típica como arma de

conquista 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 playboys, que se ha casado y divorciado, que ama “los langostinos, el champagne Perignon, el esquí, los westerns y los viajes clandestinos” (*ibídem*). 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 empuñada sobre una piletta 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! (Moreno 1982g: 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 ya que resulta difícil imaginar a una princesa servicial y a un disciplinado deportista gozando a diario de los placeres de la vida. A pesar de este descreimiento, nunca falta alguien –advierte la cronista– que aproveche la situación para vender unas artesanías y ganar algo de dinero. A esta altura del relato, sabemos que a Moreno le resulta imposible imaginar el típico final de los cuentos infantiles donde la princesa se casa con el príncipe, viven felices y comen perdices. Las exigencias de la vida de un deportista no parecen compatibles con la ceremonial rutina de una princesa; tal vez por ello compara a Carolina con la melancólica, triste y solitaria princesa dariana de *Sonatina*. Este poema puede relacionarse con la adolescencia de Carolina cuando se manifiesta contra la vida palaciega: “Ya he llegado a un punto, (declaraba 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 1982g: 67). Esta intertextualidad 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 por Guillermo Vilas, por ese candidato difícil de convertir 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.

Marcas indelebles del 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 en sus distintas manifestaciones constituye una de las marcas más visibles de la obra contemporánea de María Moreno. Con la expresión “tratamiento célebre de lo plebeyo” consideramos la convivencia o yuxtaposición, en el 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 en la prosa de uno de sus últimos libros, *Black out*, cuando relata el entierro de su padre: un singular palimpsesto de referencias y discursos:

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. [...] 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. (Moreno 2016: 16, las cursivas son del original)

Moreno le pide a una amiga suya que la suplante en el entierro de su padre y a través de M accedemos al relato. Se 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. La situación relatada podría resultar dolorosa; sin embargo, la escritora escapa del tratamiento trágico al jugar con un tono humorístico y, de esta manera, descartar el patetismo que la muerte del padre podría habilitar. Después, la narración cambia el registro y encontramos una explicación familiar sobre la preferencia que su abuela tenía por su tío y, por ello, cuando M le cuenta que debieron reducir a ambos, la narradora expresa: ahí “estaba el odioso Cristobita imponiendo su corpacho y su féretro colorado”. A su vez, se incrusta un tercer registro en el relato de los sucesos y recuerda la canción “Boda negra” que rescata una leyenda popular, contada por un viejo enterrador,

según la cual un amante desentierra el cadáver de su novia para casarse con ella y volver juntos a su tumba. Esta canción popular remite a una situación similar, aunque fantástica. Esa variedad de registros, voces y perspectivas aparece condensada en un fragmento del párrafo y el lector pasa de uno a otro sin dificultad alguna ya que la maestría radica en la naturalidad con que fueron incorporados. Con 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 solo a uno de los cadáveres. Ello dispara una nueva asociación: los muertos en Auschwitz y, en el caso opuesto, las cenizas de su familiar que pudo gozar de la identificación en su tumba. En el final del párrafo sin 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 en especial al ámbito sexual; por ello, cuando expresa que se trata de una orgía sin carne la expresión se torna oximorónica. Esta imagen final invita a considerar la muerte como un festín de libertad absoluta, 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, director de la editorial Random House Mondadori, destacó en el acto de entrega del premio a *Black out* que el estilo de la escritora se observa en esas frases que “son a la vez, información, reflexión, cuestionamiento, saber, gracias y hasta broma”. El fragmento comentado ilumina esa prosa exquisita por la innumerable cantidad de operaciones en la que triunfa lo popular que permite construir una comunidad. En el nivel semántico, identificamos tres movimientos que simbolizan el pasaje de lo individual a lo colectivo: las urnas terminarán finalmente en fosas comunes; la descomposición del féretro permitirá una orgía colectiva; y 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 contamina-

do 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:

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 matorros semiplastados y la única flor sobreviviente era la del diente de león. (Moreno 2007b: 16, las cursivas son del original)

Plaza Miserere, la plaza del barrio de su infancia, es de todas las plazas reunidas en el volumen la que mejor conoce; aquel lugar al que su niñera la llevaba a escondidas. Y lo importante, según el relato, es que se trata de la plaza que ha elegido desatendiendo el mandato familiar. La madre, que en varios de sus libros aparece representada como una mujer cuidadosa y obsesionada por la salud y la limpieza, no podía pensar en la plaza Once sino como espacio insalubre donde se juntaban y mezclaban las clases trabajadoras. En oposición a esa percepción, y tal vez motivada por su memoria infantil en la que simbolizaba un lugar prohibido, decide asumirla como objeto de representación. Podríamos leer, en ese gesto, el triunfo de lo otro como la realización de una búsqueda estética. Contra ciertas ideas positivistas de su madre, la cronista se focaliza en esos “contactos populares”. La reflexión que recuperamos como epígrafe presenta justamente la posición que la autora tiene respecto de ello: “definitivamente, me gustaba lo ‘otro’”, afirma la escritora después de incorporar en *Black out* el relato sobre Plaza Miserere. “Lo otro” es un concepto en definición constante. Sin la intención de agotarlo, sumamos algunas otras manifestaciones

a estas “mitologías barriobajeras” (Moreno 2007b: 17), como la autora denomina a estas crónicas sobre plazas al enfatizar ese movimiento que buscamos visibilizar del saber culto usado para leer lo plebeyo: socialmente, lo otro deviene la subjetividad alcohólica que ella encarna en *Black out*; sexualmente, lo otro es el feminismo representado en *A tontas y a locas* y también el colectivo LGTBI en cuanto disidentes sexuales que aparecen en sus crónicas para el suplemento “Soy”. Por tratarse de un concepto oposicional, lo otro siempre connota el lado marginado, débil o minoritario de las asociaciones dicotómicas.

Tamara Kamenszain (2018) rescata, a partir de una cita de la escritora, el “teclado plebeyo”. Interesa destacar la primacía de este 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. Un fragmento del texto leído en la entrega del premio por *Black out*, a mediados de 2017, ayuda a reflexionar sobre su autorrepresentación:

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. (Moreno 2017)

María Moreno cuenta con una notable capacidad para imaginar e inventar hechos o situaciones. Se ironiza, se satiriza, y se lo permite porque le fascina el juego y porque sabe que puede

ostentar esa habilidad de leer entre líneas, leer sentidos múltiples sin aplastarlos en un sentido único. Como hemos visto en sus crónicas, esa imaginación sin límites hacia ella es la misma que adquiere preponderancia en las caracterizaciones de los personajes. Más que imaginación sería lectura de facetas, pliegues, fisuras. En este caso, como se trata de un autorretrato, es ella misma quien debe someterse a su sentido del humor, pero antes de analizar el autorretrato advertimos que su invención se encuentra potenciada por la innumerable cantidad de lecturas, películas, canciones, anécdotas, teorías y recuerdos, y principalmente por la necesidad de relocalizar dichas referencias en nuevos lugares. Con ello pretendemos destacar la libertad con que Moreno usa esas referencias –pensemos en la connotación que Agamben (2005) le otorga al término “uso”, esto es, como un acto profanatorio—. 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” (Frieria 2008). En el discurso del acto de premiación observamos, entre otras marcas, la antisolemnidad. Moreno devuelve de sí misma una imagen antimítica, la de una escritora plebeya, 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* elegida por tratarse de una figura circense menor y a la vez, notablemente popular. La escritora así retratada podría ser una suerte de Cantinflas de la literatura.

Esta imagen de *clown* resulta doblemente pertinente para pensar en María Moreno porque representa dos espacios simbólicos que siempre la han seducido: la marginalidad cultural y lo popular en términos de masividad. Para desentenderse del reconocimiento intelectual en el que la ubicaba la distinción obtenida y que le resultaba por lo menos incómoda (o al menos ese es el gesto que le interesa mostrar), Moreno 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, como la falta de dinero que desnuda un aspecto menos glamoroso, pero tan cierto. El humor aparece cuando se muestra preocupada por el posible impedimento de cobrar 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 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 no exento de ironía, el Roberto Arlt del prólogo a *Los lanzallamas*.

4. Reterritorialización de lo plebeyo

Carlos Monsiváis y María Moreno marcaron de manera definitiva la irrupción de la industria cultural en el campo de la crónica iluminando el rol que esta última tuvo en la construcción de “la cultura cotidiana de las mayorías” (Martín-Barbero 2009). Sus apuestas artísticas implicaron la reelaboración de referentes masivos (que se presentaban como únicos e incuestionables) interpellando imágenes que instalaban modelos de comportamiento. Con escrituras seductoras en sus provocadoras interpretaciones, el reto de estos cronistas fue desestabilizar la univocidad del referente, la ilusión realista, al interior de un género fuertemente anclado en lo real. El pasaje del ícono al personaje ha sido una de las principales operaciones utilizadas por estos escritores para construir representaciones plurivalentes: Carlos Monsiváis apeló a la proliferación referencial para delinear la multiplicidad de aspectos que presentaba el personaje priorizando la polisemia literaria; María Moreno, por su parte, hizo estallar el ícono al poner en escena la voz del protagonista y someterlo a la prueba de su propia coherencia. El objetivo de estas producciones estaba claro: intervenir ahí donde la industria cultural se ocupaba de imponer un sentido único. Al inaugurar un nuevo modo de pensar los fenómenos de masas, que superó una especie de barrera ideológica de cierto sector de la izquierda que impedía pensar en estas temáticas y, a la vez, marcando los consumos sin juzgar la devoción o fascinación popular, Carlos Monsiváis y María Moreno se convirtieron a fines del siglo XX en insoslayables referencias culturales y críticas.

Ambos hallaron en el espacio devaluado de las revistas de actualidad y en las marginales páginas dedicadas a la difusión de figuras del espectáculo la posibilidad de desarrollar un periodismo sin el lenguaje de la comunicación. El estilo barroco que prima en ellos presenta tendencias diferentes: la escritura de Carlos Monsiváis resulta más conceptista en su apuesta por la priorización de la idea y el ingenio; mientras que la prosa de María Moreno se vuelve más culterana por su elección exquisita de las palabras (no pensamos exquisita en el sentido de utilizar

un vocabulario aristocrático, sino en la ingeniería que se observa en la elección del mismo), 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 un amplio y variado público lector. Los estudios sociológicos de José Antonio Maravall sobre el Barroco (1981 [1975]) ya habían puesto el 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.

Estos cronistas consolidaron singulares identidades literarias a la luz de sostenidas carreras periodísticas que se definieron en complicidad con el mundo del consumo y las ofertas de la industria cultural, en un notable coqueteo con aspectos banales de la cultura o, al menos, superficiales, en franca familiaridad con un mundo de representaciones plebeyas, orilleras, impuras. Estos autores destacados del campo artístico se han ubicado siempre en un lugar contrahegemónico renovando las lecturas del campo popular e impactando sustantivamente en el ámbito literario. Carlos Monsiváis y María Moreno construyeron curiosos mitos de origen como cronistas que devienen escritores a partir de la apropiación, incorporación e identificación con las más diversas expresiones de la cultura masiva. En sus autofiguras se configuraron como consumidores antes que como lectores, gesto que encierra una lectura a contrapelo de la clásica tradición modernista que tuvo al libro como el parámetro por excelencia. María Moreno recuerda los clásicos escuchados en las versiones del radioteatro y Carlos Monsiváis, las versiones ilustradas y abreviadas de Billiken. Las crónicas analizadas nos desafiaron a concebir el pasaje que va de la *ciudad de la lectura* de fines del siglo XIX (Ortega 2008) a la ciudad (i)letrada de los ídolos. Denominación que buscó marcar el otro polo de los que detentaron el poder de la letra con su lógica ordenadora, representado por los *célebres plebeyos*, esa ciudad multitudinaria y profana a la que los cronistas dieron legibilidad al explorar sus lógicas espectaculares. Sin sacrificar el estilo ni traicionar sus

posicionamientos ideológicos, aunque con una exquisita sensibilidad hacia los gustos de las mayorías, Monsiváis y Moreno renovaron el horizonte de la crónica latinoamericana.

Las crónicas sobre *célebres plebeyos* en su unidad paradójica manifiestan la reterritorialización de lo plebeyo en la cultura contemporánea. Las hibridaciones temáticas, formales y autofigurales volvieron patente el reordenamiento del paradigma moderno (García Canclini 1989) que distinguía, entre otras cuestiones, lo culto de lo popular, el arte elevado del arte vulgar. La inflexión fue producto del protagonismo de personajes definidos por su carácter masivo antes que por su condición popular y, a su vez, de una escritura modelada en torno al imaginario producido en la esfera de la cultura a través de la industria cultural. Al archivo letrado y culto de la crónica modernista así como al archivo popular construido entre otros por Roberto Arlt a mediados de los años treinta, Monsiváis y Moreno incorporaron el archivo múltiple, disperso, escandaloso, fragmentario, irregular y heterogéneo de la cultura de masas. Ambos autores operaron a partir de una evidente empatía por figuras no apreciadas o, en todo caso, marginales del mundo del espectáculo.

El plebeyismo constituyó un atributo de las celebridades (los personajes elegidos) y al mismo tiempo se trató de una cualidad asumida (y ostentada) por escritores que se pensaron a sí mismos a partir, por ejemplo, del autodidactismo. Cronistas ambos de y en la otredad, por haberse interesado por los gustos masivos cuando estos carecían de valor artístico. La cultura de masas estuvo, en aquel entonces, identificada a lo foráneo ya que para los intelectuales latinoamericanos de los sesenta y setenta no representaba lo propio ni lo latinoamericano; se encontraba asociada al imperialismo norteamericano (García Liendo 2017). La canción romántica, el radioteatro, la literatura de divulgación de las versiones ilustradas, las tiras cómicas como *Isidoro* o *La familia Burrón* y el tango canción, entre otros, constituyeron el horizonte común del que partieron Monsiváis y Moreno. Si todo gusto tiene un sentido social (Bourdieu 1998 [1979]), resulta significativa esa autorrepresentación a partir de consumos populares, ese guiño a referencias cotidianas y colectivas que encierra una oposición al perfil clásico de intelectuales latinoamericanos configurados como sujetos lectores (Gelpí 2017).

Distanciándose de ese saber que simbólicamente representaba un conocimiento académico, disciplinado, regulado, normado, oficial; el consumo simbolizó para Monsiváis y Moreno un acervo de saberes heterogéneos, desprejuiciados y desjerarquizados que circulaba por fuera de las instituciones formales. Ambos descubrieron así, para la imaginación de los cronistas contemporáneos, un nuevo modo de manifestación de lo plebeyo en la cultura del espectáculo.

Fuentes

Fuentes primarias de Carlos Monsiváis

- Monsiváis, Carlos (1966). *Carlos Monsiváis*, Ciudad de México: Empresas Editoriales S. A.
- (1968). “Raphael en 2 tiempos...porque ellos verán a dios”, *Siempre!*, 769.
- (1972). “Mae West, antología y homenaje”, *èl. La revista joven*, 37 octubre: 106-111.
- (1973a). “Lady sings the blues”, *èl. La revista joven*, 40, enero: 15-18.
- (1973b). “De la nostalgia como recuperación de lo ajeno”, *èl. La revista joven*, 41, febrero: 22-23.
- (1973c). “Las emociones triunfales”, *èl. La revista joven*, 44, mayo: 22-24.
- (1973d). “El happening en donde todos se abstuvieron”, *èl. La revista joven*, 45, junio: 22-24.
- (1973e). “Entre apariciones de la Venus de fuego (parte I). Irma Serrano”, *èl. La revista joven*, 49, octubre: 42-59, 108.
- (1973f). “Entre apariciones de la Venus de fuego (parte II). Irma, “Tigresa”, “Naná”, Serrano”, *èl. La revista joven*, 50, noviembre: 60-62, 102-107.
- (1973g). “Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn (parte I)”, *èl. La revista joven*, 51, diciembre: 59-63.
- (1974a). “Marilyn como punto de partida para hablar (entre otros temas) de Marilyn (parte II)”, *èl. La revista joven*, 52, enero: 50-55, 118-119.
- (1974b). “Azul, como una ojera de mujer”, *èl. La revista joven*, 52, febrero: 20, 118.
- (1979). “Cantinflas. El peladito adecentado”, *Su otro yo*, 6/2-3, febrero-marzo.
- (1980). “Las divas de Hollywood”, *Su otro yo*, 9, vol. 6, enero.
- (1982). “Juan Gabriel. Me gusta vivir solo”, *Su otro yo*, 9/2, febrero, 81-84.
- (1986a) [1977]. *Amor perdido*, México: Era.

- (1986b). “El capitán y la gatita”, *Diva. La realidad y el deseo*, 9, vol. 14, Distrito Federal, 16-20, 78-80.
- (1987). “El difícil matrimonio entre la cultura y los medios masivos”. *Chasqui. Revista latinoamericana de comunicación*, 22, abril-junio: 6-16.
- (1988a). *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*, México: Era.
- (1988b). *Escenas de pudor y liviandad*, México: Grijalbo.
- (1988c). “Jorge Negrete. Allá en el rancho grande”, *Diva. La realidad y el deseo*, 16/2.
- (1988d). “Instituciones: Juan Gabriel”. *Escenas de pudor y liviandad*, México: Grijalbo, 265-283.
- (1989). “Literatura latinoamericana e industria cultural”, *Libros de México*, 15: 13-22.
- (1990a). “Juan Gabriel y aquel apoteósico y polémico concierto en Bellas Artes”, *Proceso* 706, 12 de mayo. Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/cronica/2016/8/29/juan-gabriel-aquel-apoteosico-polemico-concierto-en-bellas-artes-169702.html>
- (1990b). “Juan Gabriel”. Disponible en: <http://www.siempre.mx/2016/09/despedita-a-juan-gabriel-en-imagenes/>
- (1991a) [1970]. *Días de guardar*, México: Era.
- (1991b) [1970]. “Más hermosa y más actriz que nunca. Notas sobre las páginas de sociales”. *Días de guardar*, México: Era, 131-142.
- (1992). “Las mitologías del cine mexicano”. *Inter medios*, 2 junio-julio.
- (1998) [1995]. *Los rituales del caos*, México: Era.
- (1999). “Te brindas voluptuosa e imprudente”, *La tarjeta postal*, AA/VV, México: Artes de México.
- (2006a) [1980]. *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*, México: Ediciones Era.
- (2006b) [2000]. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona: Anagrama.
- (2007). *Las alusiones perdidas. Discurso en la FIL presentado por José Emilio Pacheco*, Barcelona: Anagrama.
- (2008). “Pedro Infante. Las leyes del querer”, *El Universal*, 20 de diciembre. Disponible en: <https://archivo.eluniversal.com.mx/editoriales/42420.html>

- (2010) [1976]. “No es que esté feo, sino que estoy mal en-
vuelto je-je (notas sobre la estética de la naquiza)”. *Nexos*.
- (2011). “Mario Moreno, 1911-1993. La imagen perdurable y
los momentos momentáneos”, *Los ídolos a nado. Una anto-
logía global, selección y prólogo de Jordi Soler*, Buenos Aires:
Debate, 99-121.
- (2012) [2008]. *Pedro Infante. Las leyes del querer*, México:
Aguilar.

Fuentes primarias de María Moreno

- Moreno, María (1980). “Horacio Bustos. El uno y el otro”, *Vogue*,
3, julio: 80.
- (1981). “Moria Casán. Ella sola es un harem”, *Siete días*, 752,
11 al 17 de noviembre: 36-40.
 - (1982a). “Mademoiselle Andrea”, *Siete días*, 760, 6 al 12 de
enero.
 - (1982b). “El estilo Claudia Sánchez” *Siete días*, 773, 5 al 13
de abril: 36-41.
 - (1982c). “‘Evita’ Lynch”, *Siete días*, 774, 14 al 20 de abril:
42-45.
 - (1982d). “Rosa de lejos, Leonor de cerca”, *Siete días*, 775, 21
al 27 de abril: 42-47.
 - (1982e). “Sergio Víctor Palma: ‘Ya me ven, no soy Tarzán’”,
Siete días, 778, 12 al 18 de mayo: 36-40.
 - (1982f). “Paco Jaumandreu. ‘Soy un pequeño semidios’”,
Siete días, 787, 14 al 20 de julio: 48-52.
 - (1982g). “Carolina y Vilas: El romance de la princesita de
Mónaco y el zurdito de Mar del Plata”, *Siete días*, 788, 21 al
27 de julio: 62-67.
 - (1982h) “Incurable Virus”, *Siete días*, 776, 28 de abril al 4
de mayo: 36-41.
 - (1982i). “Marta Minujin en el país de las maravillas: ‘precisa-
mos una buena elite de snobs’”, *Siete días*, 779, 19 al 25 de
mayo: 42-47.
 - (1992). *El affair Skeffington*, Buenos Aires: Bajo la luna.
 - (1994). *El petiso orejado*, Buenos Aires: Planeta.

- (2000). “El romance del Carlos y la Chechi”, *Página/12*, 22 de octubre. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-10/00-10-22/pag13.htm>
- (2001a). “La chillona alegría de esa época”, *Clarín*, 22 de diciembre.
- (2001b). *A tontas y a locas*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (2002). *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (2003). “La mejor flor”, *Página/12*, 6 de abril. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-677-2003-04-06.html>
- (2005a). “Escritores crónicos”, *Página/12*, 7 de agosto. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2425-2005-08-07.html>
- (2005b). *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (2007a). “La hora de Dionisio”, *Transatlántico. Periódico de arte, cultura y desarrollo del Centro Cultural Parque de España*, 2, 10-11.
- (2007b). *Banco a la sombra*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (2008). “La aguja de oro”, *Página/12*, 18 de julio. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-198-2008-07-18.html>
- (2010). “Prólogo” en: Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires: Terramar, I-XIV.
- (2011). *Teoría de la noche*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- (2012a). “Cuando digo Renata”, *Página/12*, 15 de enero. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7626-2012-01-15.html>
- (2012b). “Confesiones de una niña fóbica que dejó el colegio”, *Clarín*, 21 de enero. Disponible en: https://www.clarin.com/sociedad/Confesiones-nina-fobica-dejo-colegio_0_Hy-crAQu3P7l.html
- (2013a). *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, Buenos Aires: Mardulce.
- (2013b). “Puig con Walsh”, *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, Buenos Aires: Mardulce, 271-281.

- ___ (2015). “Prólogo” en: Enrique Raab, *Periodismo todoterreno*, selección, comentarios y prólogo de María Moreno, Buenos Aires: Sudamericana, 9-28.
- ___ (2016). *Black out*, Buenos Aires: Random House.
- ___ (2017). Discurso en la 43° Feria del Libro de Buenos Aires. Diponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=XmWUGRjEwJ8>
- ___ (2018a). “Macriland”, *Página/12*, 2 de marzo. Disponible en:
<https://www.pagina12.com.ar/98869-macriland>
- ___ (2018b). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*, Buenos Aires: Random House.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- (2011) [2007]. “¿Qué es lo contemporáneo?”, *Bocadesapo*, XII, 10, Septiembre, 2-7.
- Almeida, Jaime (2013). “Elvira Ríos, atrevida y temperamental como ninguna”, *Milenio*, 21 de noviembre. Disponible en http://www.milenio.com/cultura/Elvira-Rios-atrevida-temperamental_0_191381176.html
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1990). “Cultura”, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 25-33.
- Amar Sánchez, Ana María (2008) [1992]. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Buenos Aires: Ediciones de la flor.
- Anastasio, Pepa (2009). “Pisa con Garbo: El cuplé como performance”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 13. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance>
- Arfuch, Leonor (1995). *La entrevista, una invención dialógica*, Barcelona: Paidós.
- (2010) [2002]. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arlt, Roberto (1969). *Las muchachas de Buenos Aires*, Buenos Aires: EDICOM.
- (1994). *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Buenos Aires: Losada.
- (2005). *Los lanzallamas*, Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.
- (2016). “En el Rodolfo Aebi”, *El país del río. Aguafuertes y crónicas de Roberto Arlt y Rodolfo Walsh*, edición, introducción y cronologías Cristina Iglesia, Paraná: Uduner, 7-10.
- Arreola Medina, Angélica (2007). “Hacia una bibliohemerografía de Carlos Monsiváis” en: Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (compilación), *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*, México: Ediciones Era, 383-445.

- Avaro, Nora (2008). "El camello: Sobre *Banco a la sombra* de María Moreno" en: Alberto Giordano, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires: Mansalva.
- Barthes, Roland (2002) [1959]. "El mito hoy", *Mitologías*, Madrid: Editora Nacional, 215-267.
- ____ (1986) [1982]. "Retórica de la imagen", *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 29-48.
- ____ (2006). *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Bastos, María Luisa (1989) [1982]. "La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad", *Relecciones. Estudios de textos hispanoamericanos*, Buenos Aires: Hachette, 51-73.
- Bellotti, Alejandro (2016). "María Moreno, con la necesidad genuina de los salvajes", *Perfil*, 1 de noviembre. Disponible en: <https://www.perfil.com/noticias/cultura/maria-moreno-con-la-necesidad-genuina-de-los-salvajes.phtml>
- Bencomo, Anadeli (2002). "Carlos Monsiváis", *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*, Madrid: Iberoamericana, 111-158.
- Benjamin, Walter (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, prólogo de Jorge Monteleone, Buenos Aires: El cuenco de plata, 5-48.
- Bernabé, Mónica (2006a). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- ____ (2006b). "Prólogo" en: María Sonia Cristoff (comp.), *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Rosario: Beatriz Viterbo, 7-25.
- ____ (2017). "Bloody Mary (María Moreno)", *Por otro lado. Ensayos en el límite de la literatura*, Ciudad de México: FOEM, 111-129.
- Blanco, Alejandro (2002). "Cultura de masas" en: Carlos Altamirano (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós.
- Blanco, José Joaquín (1999). *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México: Aguilar, León y Cal editores S. A.
- Bourdieu, Pierre (1998) [1979]. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, España: Taurus.

- Capdevila, Analía y Alberto Giordano (1996). “Al pie de la letra. *Literal*, una revista de vanguardia”, *América: Cahiers du Criccal*, 15-16: 401-411.
- Cárcamo-Huechante, Luis (2019). “La poética tabernera de María Moreno” en: Claudia Darrigrandi, Viviane Mahieux y Mariela Méndez (ed.), *El affair Moreno*, Buenos Aires: Mansalva, 37-56.
- Cardenal, Ernesto (1979). *Nueva antología poética*, México: Siglo XXI Editores.
- Caro, Antonio y Scolari, Carlos Alberto (2011). “Presentación”, *DeSignis/17. Estrategias globales. Publicidad, marcas y semiocapitalismo*, Buenos Aires: La Crujía, 7-11.
- Carrión, Jorge (2012). *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Barcelona: Anagrama.
- Chillón, Albert (2014). *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, Valencia: Universitat de València.
- Corominas, Joan (1961). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos.
- Cristoff, María Sonia (2006). *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Darío, Rubén. (1986). *Poesía*, Caracas: Ayacucho.
- (1993). *Teatros. Prosas desconocidas sobre Sarah Bernhardt*, Altea: Aitana.
- (2011). *Los raros*, Buenos Aires: Losada.
- Darrigrandi, Claudia, Viviane Mahieux y Mariela Méndez (2019). *El affair Moreno*, Buenos Aires: Mansalva.
- Debord, Guy (2012). *La sociedad del espectáculo*, edición, crítica y prólogo Christian Ferrer, Buenos Aires: La Marca Editora.
- De Leone, Lucía (2011). “Una poética del nombre: ‘Los comienzos’ de María Moreno hacia mediados de los 80 en el contexto cultural argentino”, *Cadernos Pagu*, 36, 225-256.
- Díaz López, Marina (2016). “La estelarización de Cantinflas y su presencia en el imaginario ranchero”, *Secuencias. Revista de historia del cine*, 43-44, febrero: 113-135.
- Didi-Huberman, Georges (2017). “La imagen potente” (video emitido por Canal Encuentro en el programa “La noche de la filosofía”). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6uvGhCgupq0>
- D’Lugo, Marvin (2007). “Carlos Monsiváis: escritos sobre cine y

- el imaginario cinematográfico” en: Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (compilación), *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*, México: Ediciones Era, 256-280.
- Domínguez Galván, Zaradat (2017). *Realidad y artificio. La escritura crónica de María Moreno*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. (Tesis doctoral).
- Domínguez Michael, Christopher (2007a) [1988]. “Carlos Monsiváis, el patricio laico” en: Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (compilación), *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*, México: Ediciones Era, 283-287.
- (2007b). “Carlos Monsiváis (Ciudad de México 1938-2010)”, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, México: Fondo de Cultura Económica, 330-335.
- Egan, Linda (2008) [2004]. *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Faber, Sebastiaan (1999). “La metonimia en una crónica de Carlos Monsiváis. Hacia un periodismo democrático”, *Literatura mexicana*, 10/1-2: 249-280.
- (2007). “El estilo como ideología: de la *Rebelión* de Ortega a *Los rituales* de Monsiváis” en: Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (compilación), *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*, México: Ediciones Era, 76-103.
- Ferrer, Christian (2012) [2003]. “Prólogo. El mundo Inmóvil” en: Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, edición, crítica y prólogo Christian Ferrer, Buenos Aires: La Marca Editora, 8-24.
- Ferreiro, Teresa (1982). “Benedetto II”, *Siete días*, 776, 28 de abril al 4 de mayo: 53.
- Foffani, Enrique (2007). “Introducción. La protesta de los cisnes” en: Enrique Foffani (comp.), *La protesta de los cisnes: Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío 1905-2005*, Buenos Aires: Katatay, 13-43.
- (2010). “Literatura, cultura, secularización. Una introducción”, en: Enrique Foffani (ed.), *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*, Buenos Aires: Katatay, 11-32.
- (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, 667-688.
- Friera, Silvina (2008). “María Moreno”, *Audioteca de escritores* (entrevista audiovisual). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DN7eJubu4ic>
- García, Germán [et al.] (2011). “No matar la palabra, no dejarse matar por ella” [1973] en: *Literal: edición facsimilar*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 39-47.
- García Canclini, Néstor (1990) [1989]. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.
- (1995). “Narrar la multiculturalidad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXI/42, 2do semestre: 9-20.
- García Liendo, Javier (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.
- Gelpí, Juan (2017). *Ejercer la ciudad en el México moderno*, Buenos Aires: Corregidor.
- Gilman, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giordano, Alberto (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires: Mansalva.
- Gómez Carrillo, Enrique (1898). *Almas y cerebros*, París: Garnier Hermanos.
- (1909). *El libro de las mujeres*, París: Garnier Hermanos.
- (1919). *El libro de las mujeres*, Madrid: Mundo Latino.
- Gómez Carrillo, Enrique y Alfonso De Sola (s.f). *Diccionario ideológico para facilitar el trabajo literario y enriquecer el estilo*, Madrid: Renacimiento.
- González Boixo, José Carlos (2009). “Del 68 a la generación inexistente. Introducción”, en: José Carlos González Boixo (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid: Iberoamericana, 7-23.
- Groussac, Paul (1904). *Viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte I*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- Gusmán, Luis (2004). “Un playboy de cinismo casi inocente” en: Dante Quinterno, *Isidoro*, Buenos Aires: Biblioteca Clarín de Historietas, 8-10.

- Gutiérrez Girardot, Rafael (2004) [1983]. *Modernismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Habermas, Jürgen (1983). “La modernidad, un proyecto incompleto” en: Jürgen Habermas y otros, *La posmodernidad*, selección y prólogo de Hal Foster, Barcelona: Kairós, 19-36.
- Hopenhayn, Silvia (2011). *La ficción y sus hacedores*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, introducción y traducción de Juan José Sánchez, Madrid: Editorial Trotta.
- Huyssen, Andreas (2006). *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Barcelona: Anagrama.
- Idez, Ariel (2013). “‘Querida, vuelvo otra vez a conversar contigo’: Las crónicas literarias de Manuel Puig”, *Argus-a*, Vol. II, 9, julio, 1-23.
- Iglesia, Cristina (2016). “Introducción” en: *El país del río. Agua-fuertes y crónicas de Roberto Arlt y Rodolfo Walsh*, edición, introducción y cronologías Cristina Iglesia, Paraná: Uduner, XI-LI.
- Jaramillo Agudelo, Darío (2012). “Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno”, *Antología de crónica latinoamericana actual*, Darío Jaramillo Agudelo (ed.), Buenos Aires: Alfaguara, 11-49.
- Kamenzain, Tamara (2018). *El libro de Tamar*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Link, Daniel (2001). “Onda Góngora”, *Página/12*, 9 de diciembre. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-12/01-12-09/nota1.htm>
- Lipovetsky, George (2012) [1987]. *El imperio de lo efímero. La moda y sus destinos en las sociedades modernas*, Barcelona: Anagrama.
- Loaeza, Guadalupe y Pavel Granados (2009). *Mi novia, la tristeza*, México: Océano.
- López, María Pía (2015). “A los golpes” en: Roberto Arlt, *Diez agua-fuertes comentadas*, prólogo de Sylvia Saíta, Buenos Aires: EUFyL, 27-30.
- Ludmer, Josefina (1984). “Las tretas del débil” en: Patricia González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango*. Encuen-

- tro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 47-54.
- (2011) [1999]. *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Maravall, José Antonio (1981) [1975]. *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Ediciones G. Gili. S. A.
- (2009). “Medios de comunicación” en: Mónica Szurmuk y R. McKee Irwin (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México: Siglo XXI, 169-173.
- Martínez, José Luis (2016). *El día que cambió la noche. Memorias de un noctámbulo en la ciudad de México*, México: Grijalbo.
- Masiello, Francine (2004). “Conocimiento suplementario: queering el eje norte/sur”, *Revista Iberoamericana*, LXX/208-209, Julio-Diciembre: 1031-1041.
- Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Moraña, Mabel e Ignacio Sánchez Prado (2007). “Prólogo” en: Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (compilación), *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*, México: Ediciones Era, 9-18.
- Moraña, Mabel (2007). “El culturalismo de Carlos Monsiváis: ideología y carnavalización en tiempos globales” en: Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (compilación), *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*, México: Ediciones Era, 21-59.
- Morin, Edgar (1966) [1964]. *Las estrellas del cine*, Buenos Aires: Eudeba.
- Mudrovic, María Eugenia (1999). “El arma periodística y una literatura “necesaria”. El caso de *Primera Plana*” en: *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 10: *La irrupción de la crítica*, Susana Cella (dir.), Buenos Aires: Emecé, 295-311.
- (2007) [1998]. “Cultura nacionalista vs cultura nacional: Carlos Monsiváis ante la sociedad de masas” en: Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (comps.), *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*, México: Ediciones Era, 124-135.
- Orecchia Havas, Teresa (2015). “Crónica y tiempo contemporáneo. Los textos de María Moreno”, *Los meridianos de la glo-*

- balización. *Ensayos sobre el tiempo en la literatura latinoamericana contemporánea*, Bélgica: Presses Universitaires de Louvain, 27-48.
- (2016). “Crónica de crónicas: teoría y práctica del género en los textos de María Moreno”, *América*, 49. Disponible en: <https://journals.openedition.org/america/1745>
- Ortega, Julio (2008). “Vuelta a Rubén Darío”, *Revista de la Universidad de México*, 50: 5-10.
- Ortiz, Fernando (1991). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Oybin, Marina (2015). “El mundo alucinante”, *Página/12*, Radar, 3 de diciembre. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11084-2015-11-29.html>
- Palmeiro, Cecilia (2013). “Veo escenas ya escritas y las edito”, *Revista Ñ*, 29 de octubre. Disponible en: https://www.clarin.com/ideas/mariamoreno_0_BkbSHhGsPml.html
- Patiño, Roxana (2006). “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80: usinas para pensar una época”, *Insula*, julio-agosto: 715-716.
- Pauls, Alan (2003). “Radical libre”, *Página/12*, Radar libros, 5 de enero. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-430-2003-01-05.html>
- Piglia, Ricardo (2021) [1970]. “Hoy es imposible en Argentina hacer literatura desvinculada de la política” en: Osvaldo Aguirre (comp.), *Un periodismo literario. Conversaciones con Rodolfo Walsh 1954-1974*, Buenos Aires: Mansalva, 113-122.
- (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Piña Camacho, Israel (2010). “Monsiváis entre desnudos”, *Et-cétera*, 116. Disponible en: <https://www.scribd.com/document/180449253/Monsivais-entre-desnudos>
- Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, Adolfo (1968). *Diccionario básico de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Puig, Manuel (2013). *Estertores de una década. Nueva York 78*, Buenos Aires: Booket.

- Raab, Enrique (2015). *Periodismo todoterreno, selección, comentarios y prólogo de María Moreno*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Rama, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- ____ (2004) [1984]. *La ciudad letrada*, Chile: Tamar Editores.
- ____ (2008) [1982]. *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires: El Andariego.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Retamoso, Roberto (2003). "Lenguaje y escritura en Roberto Arlt", *La trama de la comunicación*, 8: 177-180.
- Rodríguez Carranza, Luz (2011). "La invención de la asimetría: las columnas de María Moreno en *Babel*. *Revista de libros* (1988-1989)", *Mora*, 17/2. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2011000200005&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Romano, Eduardo (2015). "Polémica comunicacional y origen de los estudios llamados "culturales" en América Latina", *Alter/nativas*, 4: 1-23.
- Rotker, Susana (2005). *La invención de la crónica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Sabo, María José (2016). *Crítica y archivo. Las crónicas de Pedro Lemebel y María Moreno* (Tesis doctoral inédita).
- Saítta, Silvia (1994). "Prólogo" en: Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Buenos Aires: Losada, 7-21.
- Salazar, Jezreel (2006). *La ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- ____ (comp.) (2009). *La conciencia imprescindible. Ensayos sobre Carlos Monsiváis*, México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Sánchez Prado, Ignacio (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, 327-337.
- Sasturain, Juan (2008). "Isidoro y los cañones de Quinterno", *Página/12*, Radar, 11 de enero. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/12>

pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4364-2008-01-06.html

- Scarzanella, Eugenia (2016). *Abril. Un editor italiano en Buenos Aires, de Perón a Videla*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Schejtman, Natalí (2013). “Asociación libre”, *Pagina/12*, Radar libros, 10 de noviembre. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5167-2013-11-10.html>.
- Sebreli, Juan José (2011). *Cuadernos*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Sefchovich, Sara (1988). “La crónica al día”, *Nexos*, 1 de noviembre. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=5258>
- Soler, Jordi (2011). “Entre Camus y Ringo Starr” en: Carlos Monsiváis, *Los ídolos a nado. Una antología global, selección y prólogo de Jordi Soler*, Buenos Aires: Debate, 9-12.
- Soiza Reilly, Juan José (1909). *Cien hombres célebres*, Buenos Aires: Maucci.
- (1911). *Crónicas de amor, de belleza y de sangre*, Buenos Aires: Maucci.
- Suárez Urtubey, Paola (2007). “Estudio preliminar” en: Paul Groussac, *Críticas sobre música*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 15-46.
- Sutherland, Juan Pablo (2011). *Cielo Dandi. Escrituras y poéticas de estilo en América Latina*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Szir, Sandra (2013). “Reportaje documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910)”, *Caiana*, 3, diciembre: 1-17.
- Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin (2009). “Presentación” en: *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México: Siglo XXI, 9-39.
- Terranova, Juan (2003). “El escritor perdido”, *3 Galgos. Revista de Literatura y Medios*. Número especial Soiza Reilly. ¡Arriba los corazones!, 4, Buenos Aires, septiembre, 13- 28.
- Vilallonga, José Luis (1973). *Gold gotha*, Buenos Aires: Emecé.
- Villoro, Juan (2007) [1998]. “La cultura de masas imita a su profeta” en: Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (comps.), *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*, México: Ediciones Era, 375-382.

Bibliografía

- ____ (2012). “Instantánea hacia un cronista” en: Carlos Monsiváis, *Antología esencial*, Buenos Aires: Mardulce, 9-16.
- Walsh, Rodolfo (2008) [1984]. *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Zubieta, Ana María (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires: Paidós.

A partir de la recuperación de crónicas desconocidas de María Moreno y Carlos Monsiváis, este libro explora la inflexión que ambos producen en la historia del género hacia la década del ochenta del siglo XX. Atentos al gusto de las mayorías y sin sacrificar el estilo ni traicionar sus posicionamientos ideológicos, estos escritores lograron renovar el horizonte de la crónica latinoamericana. Muy lejos de la ciudad de la lectura de fines del siglo XIX, la multitudinaria y profana ciudad de los ídolos fue explorada sin prejuicios en sus lógicas espectaculares.

Con interpretaciones provocadoras y sugerentes escrituras, estos cronistas desestabilizaron la univocidad del referente y la ilusión realista al interior de un género paradójicamente anclado en lo real. Carlos Monsiváis trabajó con la proliferación referencial en pos de delinear la multiplicidad de los personajes, priorizando la polisemia literaria. María Moreno, por su parte, apeló a la puesta en escena de la voz de los protagonistas para hacer estallar las representaciones icónicas.

El objetivo de ambas producciones estuvo siempre claro: intervenir ahí donde la industria cultural se ocupaba de imponer un sentido único.



• KATATAY •
EDICIONES
DIGITALES