

Anclajes decimonónicos en la obra de Carlos Monsiváis: la sacralización de la cultura laica a partir del lenguaje modernista, romántico y melodramático

Raúl Diego Rivera Hernández
University of South Carolina

En este ensayo exploraré tres de los avatares monsvaitas más convocados en su producción: el poeta y cronista Amado Nervo (1870-1919), el cantautor Agustín Lara (1900-1970) y el actor Pedro Infante (1917-1957). La selección de estos personajes, imprescindibles para Carlos Monsiváis en la conformación de un imaginario cultural de una época, coinciden en una idea fundamental: los tres encuentran en las claves culturales latinoamericanas del siglo XIX (lenguaje modernista, lenguaje romántico y lenguaje melodramático) la quintaesencia de su propia obra. Así, Monsiváis se impone como heredero de una tradición decimonónica que, a través del discurso popular, inicia un proceso de secularización de un imaginario domesticado antes por el clero.

Palabras clave: modernismo, romanticismo, melodrama, cultura secular, Amado Nervo, Agustín Lara y Pedro Infante.

In this paper I will explore three of the most recurrent monsvaita's avatars in his production: the poet and chronicler Amado Nervo (1870-1919), the song-writer Agustín Lara (1900-1970) and the actor Pedro Infante (1917-1957). The selection of these characters, indispensable for Carlos Monsiváis's enterprise in the conformation of an epochal cultural imaginary, coincides in a fundamental idea: the three of them find in the nineteenth century Latin American cultural codes (modernist language, romantic language and melodramatic language) the quintessence of their personal work. This way, Monsiváis place one's voice as the heir of a nineteenth century tradition that, across the popular discourse, initiates the process of secularization of an imaginary domesticated before by the clergy.

Keywords: modernism, romanticism, melodrama, secular culture, Amado Nervo, Agustín Lara and Pedro Infante.

En las crónicas, los artículos, las notas periodísticas y los estudios culturales de Carlos Monsiváis coexisten personajes y obsesiones que se repiten constantemente. Los *alter-egos* y avatares monsvaitas legitiman una sensibilidad colectiva, distinta al proyecto de la ciudad letrada –mucho más preocupada por definir en términos filosófico-culturalistas el cuerpo de la nación. La crónica de Monsiváis convoca a una serie de fantasmas representados por actores, músicos, cantantes, deportistas, intelectuales y escritores que logran comunicar y difundir nuevos pactos de socialización afectiva en los registros sentimentales de la cultura popular. Los espectros monsvaitas utilizan un tipo de lenguaje capaz de conmover la emotividad del receptor hasta conducirlo a estados de ánimo extremos. Así, Monsiváis construye un laboratorio donde analiza distintos tipos de lenguaje: el lenguaje poético, el lenguaje musical y el lenguaje cinematográfico. Estas líneas discursivas aparecen en clave de cultura letrada (poesía), cultura sentimental (industria radiofónica) y cultura mediática melodramática (cine).

La variedad y la cantidad de retratos literarios, compositores musicales y estrellas de la pantalla grande –que obsesionan a Monsiváis– complican la reflexión individualmente. Por esta causa exploraré solo tres de sus espectros más convocados en su producción: el poeta y cronista Amado Nervo (1870-1919), el cantautor Agustín Lara (1900-1970) y el actor Pedro Infante (1917-1957). La selección de estos personajes, imprescindibles para Monsiváis en la conformación de un imaginario cultural de una época, coincide en una idea fundamental: los tres encuentran en las claves culturales latinoamericanas del siglo XIX (lenguaje modernista, lenguaje romántico y lenguaje melodramático) la quintaesencia de su propia obra. Así, Monsiváis se imposta como heredero de una tradición decimonónica que, a través del discurso popular, inicia un proceso de secularización de un imaginario domesticado antes por el clero.

La literatura latinoamericana de finales del siglo XIX se constituye como espacio de la representación de una nueva sensibilidad epocal. En este periodo los escritores, poetas y cronistas latinoamericanos viajan a París, la capital cultural de la modernidad y el ombligo del mundo artístico. Entre los actores centrales del flujo transatlántico intelectual, Rubén Darío (1867-1916) alcanza el título de “embajador del modernismo” y logra el reconocimiento internacional. A Darío le precede la obra de José Martí, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón; sin embargo, Darío es quien sostiene una poética de grupo que descansa en la obsesión por el estilo (la estética), el lenguaje preciosista (la palabra) y la acústica (la musicalidad) de la nueva sensibilidad poética. Monsiváis en *Yo te bendigo, vida. Amado Nervo: Crónica de vida y obra* (2002) sostiene:

El modernismo es también asunto de la cultura oral, y –de modo diferente pero con resultados similares– el sector ilustrado y los analfabetos disfrutaban la lectura en voz alta, la sensualidad de ritmos y vocablos, la conversión del idioma en campo de encantamiento, el asomo (legitimado) a lo erótico, el hallazgo de las palabras antiguas que equivalen a sonidos insólitos. (61)

La admiración de Monsiváis hacia los escritores modernistas –en especial por la figura de Amado Nervo– surge de la calidad acústica de su obra.

La musicalidad y el ritmo son indispensables en la producción de la época. Gracias a la sonoridad lírica, la poesía modernista es un objeto de culto, de veneración y de admiración popular, porque tanto los lectores como el gran público analfabeta tienen la posibilidad de recitar de memoria estrofas y versos. La fuerza de la oralidad se aprecia tanto en la experiencia del lector como en la del declamador: la primera es una experiencia individual, mientras que la segunda parte de una experiencia comunitaria que le da prioridad a la exhibición pública de las emociones. Por lo tanto, más que una identificación directa con la palabra escrita, el público aprende a memorizar lo que oralmente se dice y se canta. Monsiváis declara:

En la Ciudad de México, y en la América Latina de fines del siglo XIX, la poesía es, al pie de la letra, una fe religiosa, la mística del Verbo. Y de Francia, y muy especialmente de los poetas simbolistas, proviene el convenio mediante el cual lo religioso va del claustro al poema, imprescindible en el proceso secularizador. (*Yo te bendigo, vida* 41)

Monsiváis hace una lectura de Nervo desde dos posiciones que aparentemente son contradictorias: el conservadurismo de su origen provinciano y un estado de ánimo modernista con preocupaciones estéticas. La primera tiene que ver con los años de formación en el seminario en el estado de Nayarit. La segunda coincide con su traslado a Ciudad de México en 1895. En la capital del país entra en contacto con el periodismo y con el ambiente intelectual nacional. La sustitución de una vocación religiosa por una literaria es la piedra angular de una conciencia modernista. Esta actitud cobra fuerza en el año 1900 al trasladarse a París como corresponsal de *El Imparcial*. En cuanto a estas dos formas de posicionamiento, Monsiváis explica que Nervo "ni prescinde de la férrea estructura religiosa, ni renuncia a la sensualidad y la "decadencia". Esta posición equidistante del tradicionalismo y del deseo de traspasar los límites le consigue un público muy vasto" (*Yo te bendigo, vida* 37). La sensibilidad religiosa y la sinceridad amorosa, además de la musicalidad y el ritmo de la poesía de Amado Nervo, conmueven la sentimentalidad popular. De acuerdo con Monsiváis, "Nervo "profesionaliza" un conjunto de actitudes: la sinceridad, el temperamento místico, las preguntas sobre el sentido de la existencia, la búsqueda de la diaphanidad... y la proclamación de la inocencia, una virtud cardinal" (*Yo te bendigo, vida* 12).

En Monsiváis no hay contradicción alguna entre la religiosidad y la sensibilidad modernista de los poemas de Amado Nervo, por el contrario, la mezcla de ambas incita la fórmula de su popularidad. Para explicar mejor lo anterior, el hablante lírico reflexiona sobre la propia vida con un lenguaje que busca identificarse con cualquier receptor. La intención de Nervo es hacer sentir al lector y al público —que memoriza sus versos a través de la oralidad—, que acceden a un código elevado de lectura, cuando en realidad es el hablante lírico el que se adapta al registro lingüístico del lector. Por lo tanto, si tomamos en cuenta que en el siglo XIX y en las primeras décadas del XX, más de la mitad de la población es analfabeta, el oficio de declamar y memorizar el lenguaje modernista es una vía de acumulación de un capital cultural simbólico para las clases populares. Esta idea la desarrolla Monsiváis en *Escenas de pudor y liviandad* (1988):

En la vida social de México (y la generalización abarca a Latinoamérica) la poesía fue elemento fundamental durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX. No sólo era el valor cultural más elevado; también y principalmente era la única señal de refinamiento interno, el barómetro de la sensibilidad personal y colectiva. Un político, un sacerdote, un notario, una mujer decente, un pilar de la comunidad, un empleado menor, si en verdad se querían distinguir en un país de bárbaros, deberían en los momentos álgidos expresarse dulce, lírica, encendidamente. (176)

La producción de Nervo no puede dejar de analizarse desde su registro epocal. El contexto en que su poesía se difunde en las esferas intelectuales y en los espacios públicos coincide con el de la dictadura de Porfirio Díaz. La cultura de élite porfiriana idolatra el afrancesamiento como estilo arquitectónico, impone la etiqueta europea como forma de vestir, incorpora palabras extranjeras en la poesía, y siente la necesidad de construir un campo de producción cultural selecto y de gustos refinados. En cambio, la cultura popular se vive en los teatros de carpa, se narrativiza en la literatura de cordel, y se representa a través de las comedias y los melodramas. De esta forma la distinción cultural está restringida por el acceso a determinados bienes simbólicos, sin embargo, la producción de Amado Nervo se adapta perfectamente tanto a la élite cultural como al resto de la población. A fin de cuenta leer a Nervo o recitar de memoria a Nervo –a principio de siglo– es sinónimo de buen gusto.

La crónica es otro género que Monsiváis resalta en la producción de Nervo. El escritor mexicano trabajó para los periódicos más importantes de circulación nacional y fue también corresponsal en el extranjero. Una larga estancia en Europa lo lleva por los caminos del periodismo y la política exterior, pero sin dejar de lado su obra creativa. Bajo la influencia del cronista Manuel Gutiérrez Nájera –obsesionado con Francia sin jamás conocerla–, Nervo desde París “le traduce a sus lectores las impresiones y las sensaciones cosmopolitas y añade la fuerza de la “teología laica” [...] que busca mezclar deleites y pesadillas, cosmogonías y tarjetas postales, anhelo de infinito y renunciadas al arraigo” (*Yo te bendigo, vida* 53). Monsiváis resalta el valor de las crónicas por la obsesión narrativa de capturar el presente como vehículo testimonial de la contemporaneidad: “Nervo aprende la encomienda de los cronistas: conducir hasta donde se pueda, de preferencia hasta la posteridad, el culto a lo efímero” (*Yo te bendigo, vida* 23). Para Monsiváis la crónica debe ser un homenaje a lo efímero para perpetuar la fugacidad del instante. Además, la crónica tiene que funcionar como mapa cultural de la dimensión afectiva de aquellos que protagonizan el relato: las multitudes.

En resumen, la materia religiosa y la experiencia de los sentidos son las dos fuentes creativas del estilo de Amado Nervo que elevan lo efímero a una categoría de lo trascendental. La “teología laica” de Nervo –a la que hace referencia Monsiváis– propone a través del lenguaje poético la sacralización de lo secular, y lo cotidiano se metamorfosea en fuerza y valor estético. Con esta misma intención, Monsiváis interpela en sus textos un imaginario popular que alcanza dimensiones míticas y sagradas. Este imaginario popular

logra una condición trascendental porque acentúa y resalta –en las crónicas y ensayos monsvaitas– la veneración y el fervor de las masas por sus ídolos seculares.

Del poema a la canción, el compositor Agustín Lara –como buen aprendiz de brujo– se apropia del lenguaje tardo-modernista y del lenguaje del romanticismo. El maestro improvisa, derrocha cumplidos y escandaliza a las “buenas costumbres” –en temas como “Aventurera” e “Imposible”– cuando le canta a la prostituta. En otros más, el “Flaco de Oro” hace un homenaje a la cursilería y a los empalagos sentimentales con versos que dicen: “nadie puede inspirar/lo que tú inspiras,/ nadie puede expresar/lo que tú expresas,/ nadie puede mirar/como tú miras,/ni nadie besará como tú besas”. Estas líneas corresponden a la canción “Nadie” y marcan el tono de la seducción de Agustín Lara: proyectar y hacer sentir a la audiencia femenina como el sujeto romántico de la canción. El bolero presenta en su contenido lírico escenas y lugares comunes de amor y desamor, subjetividades arquetípicas (el hombre despechado y la mujer infiel), experiencias que refuerzan las diferencias de clase y discursos que reafirman una estructura patriarcal.

La fascinación de Carlos Monsiváis por el bolero tiene que ver con un mapa cultural decimonónico: el romanticismo. En *Bolero: clave del corazón*, Monsi destaca “la influencia del romanticismo (literatura, actitudes, mitologías) en la sociedad latinoamericana y en un sinnúmero de expresiones de la vida popular” (9). Monsiváis mantiene junto con el modernismo otro anclaje cultural con el siglo XIX: la expresión romántica. El contexto social en que surge la voz de Agustín Lara coincide con los últimos años de la presidencia de Plutarco Elías Calles (1924-1928) y la Guerra Cristera (1926-1928). Al referirse a este periodo, Rossana Reguillo expone las complicaciones del Estado mexicano en su lucha por consolidar su hegemonía frente a la institucionalidad eclesiástica, sobre todo por imponerse en los “territorios de lo imaginario” (82). Reguillo identifica dos proyectos de nación antagónicos: “el posrevolucionario al que se percibía en la línea positiva del progreso y del desarrollo, frente al católico, que representaba el oscurantismo y el anacronismo” (83). Estas dos visiones de mundo irreconciliables estallan en el episodio trágico de la Guerra Cristera, y chocan en los ambientes rurales y en los pueblos más conservadores del país. La violencia que se vive en la provincia nada tiene que ver con la tranquilidad de la Ciudad de México, escenario donde se reactivan los capitales culturales (artistas), económicos (empresarios) y políticos (el Estado), en la tarea de reavivar la industria del espectáculo. Gracias a una cierta estabilidad económica y social en el centro del país, las clases medias logran acceder al catecismo romántico de Agustín Lara que cobra vida en los teatros y tugurios de la capital.

El “Flaco de Oro” hace del bolero la obra de la expiación emocional y el público memoriza inmediatamente sus composiciones. Iris Zavala en *El bolero. Historia de un amor* destaca que el bolero en su mensaje “constituye, en cierto sentido, una confirmación de la experiencia de la vida, de la norma social, de los valores de la comunidad” (65). La experiencia que dicta el sentimiento actúa como una etiqueta cultural que evita la problematización con el presente histórico. Esta misma idea la comparte Monsiváis cuando sostiene que el bolero “con su impetuosidad de balcón y recámara, distrae en algo la

politización extrema. No de otro modo se explica el auge de la canción romántica en la etapa de mayor compromiso social" (*Bolero: clave del corazón* 15). La cursilería sincera del Maestro contrasta con la violencia de los procesos de pacificación posrevolucionaria. En una época donde José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera habían comenzado a pintar la nación, el bolero asume un carnet de identidad en su desapego patriótico. El bolero –de origen cubano– encuentra en México una escuela de artistas que asumen un lenguaje de las sensaciones. Así, Monsiváis no duda en decir que "para los boleristas, lo más importante no ha sido nunca el conocimiento, sino el sentimiento" (*Bolero: clave del corazón* 33). El virtuosismo del compositor y del cantante de boleros depende por completo de su capacidad intuitiva. Gracias a esta virtud, Lara encuentra la fórmula secreta para seducir a las masas, en una poética que integra la subjetividad romántica y la musicalidad modernista.

El bolero es un fenómeno de masas a partir de 1930, y el 18 de septiembre de ese mismo año comienzan las transmisiones radiofónicas de la XEW "La voz de América Latina", plataforma de los ídolos para ser escuchados en todo el territorio nacional. En poco tiempo la radio alcanza el estatus de instrumento técnico que registra y hace un inventario de la modernidad en intervalos publicitarios. Estos espacios en tiempo aire revelan los códigos de la moda y perfilan una estrategia de encantamiento para seducir a las nacientes sociedades de consumo. Por medio de las ondas hertzianas se promueve una cultura sentimental, especialmente dirigida a las administradoras de la economía doméstica: las amas de casa. En cuanto a la sensibilidad romántica de Agustín Lara difundida en la radio, Monsiváis escribe:

Agustín Lara supo aprovechar las oportunidades que el medio electrónico ofrecía, y creó un programa propio, *La hora íntima de Agustín Lara*, la cual, apenas a un mes de iniciadas las transmisiones, gozaba de gran popularidad. El talento prolífico del "músico-poeta", como lo bautizó para siempre el locutor Pedro Lille, le permitía estrenar una nueva canción por lo menos, cada semana. Comenzó entonces a forjarse una personalidad mítica, que recitaba de memoria los pasajes más oscuros de su vida, acompañados con improvisaciones al piano. (*Bolero: clave del corazón* 107)

Las historias que circulan de boca en boca alrededor de Agustín Lara, los rumores detrás de camerino, la cicatriz en el rostro convertida en herida de leyenda prostibularia, los secretos amorosos entre el "Flaco de Oro" y la "diva" de México, María Félix, son material mitológico para la crónica y el ensayo monsvaita. Los textos de Monsiváis no discuten con la fidelidad objetiva de los hechos históricos, tampoco someten a los fantasmas individuales y colectivos a un tratamiento de método científico, por el contrario, aceptan el chisme y la anécdota popular como narrativas afectivas de una gramática popular-sentimental, distinta al nacionalismo filosófico letrado¹.

¹ Junto a la masificación de la industria cultural, surge una clase letrada que asume como agenda sociopolítica el tema de lo mexicano. Entre ellos destacan obras emblemáticas del nacionalismo filosófico como *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos, *El perfil del*

La radio y más adelante la cinematografía de los años cuarenta y cincuenta son los medios masivos para sentir y educar a la nación²: el grito del mariachi (Jorge Negrete), los boleros aferrados en confesarse al amor (“Noche de ronda”), el folletín trasplantado a la radionovela donde se sufre y se llora en familia (“Chucho el roto”), y la idealización nostálgica del ambiente rural en el proyector (“Allá en el rancho grande”) son productos de la industria cultural. La radio y el cine llevan a todo el país los lenguajes decimonónicos que cautivan a Monsiváis y, sin lugar a duda, el melodrama es la que más seduce a las narrativas afectivas de la gramática popular-sentimental monsvaita, implicando a sus audiencias/lectores en el consumo de modelos de configuración subjetiva, de género y de educación sentimental.

El melodrama es indispensable para comprender la educación sentimental de las masas. Los orígenes del género aparecen en Europa con la literatura de folletín, los romances de ciego, el circo y el teatro de carpa. En el siglo XIX, todas estas expresiones culturales alcanzan un nivel extraordinario de popularidad porque interpelan sentimentalmente –desde una experiencia sometida a la práctica amorosa– a la audiencia. Así, los productos culturales que anteceden al melodrama coinciden en una característica central: la exhibición pública de las emociones. Por ejemplo, la novela rosa, los relatos por entregas y los romances de ciego –con sus anécdotas escabrosas y truculentas– cautivan la atención de un público que aprende de lo que escucha. No se trata de una literatura que se disfruta a solas o en tertulias literarias, sino de un relato oral que se dramatiza en las calles y plazas públicas, y que requiere de la dimensión expresiva de quien lo teatraliza. Peter Brooks en *The Melodramatic Imagination* opina que el expresionismo legitima lo teatral y resalta los medios de la representación como los gestos, el maniqueísmo de los arquetipos actorales y la hipérbole (126). En el melodrama es indispensable la exageración y el exceso de las pasiones, la conformación de personajes-tipos sin la tentación de la ambigüedad, así como la polarización de las “virtudes” y los “vicios”. La puesta en escena de las “buenas” y las “malas” conciencias hacen del melodrama un campo discursivo ideal para contrastar hábitos y formas de conducta. El culto monsvaita por el melodrama tiene que ver con lo que Brooks ha denominado un “drama de reconocimiento”, una característica indispensable que poco a poco va revelando una serie de identidades ocultas (53). La estructura del melodrama coincide con la estructura del relato policial, en ambos, el momento climático revela

hombre y la cultura en México (1934) de Samuel Ramos y *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz; en la narrativa sobresale el canon de la novela de la revolución que incluye a *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello, y *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez. La clase letrada define un patrimonio cultural que promueve los grandes mitos de la identidad mexicana. Entre los mitos más arraigados destacan el “héroe agachado” de Samuel Ramos y los “hijos de la chingada” de Octavio Paz.

² En *Communication, Culture and Hegemony: from the Media to the Mediations* de Jesús Martín-Barbero, el autor comenta que la nueva cultura de masas localiza en las narrativas radiofónicas y cinematográficas, algunas de las formas esenciales de percibir y expresar su mundo (159). En otra parte del texto, Martín-Barbero propone que la imagen de país, que antes se asociaba con un paradigma histórico, se sustituye por uno que resalta la teatralidad y el espectáculo como sentido de pertenencia nacional. Por lo tanto hay un cambio en la idea política de la nación, por una que invita a experimentar y sentir la propia nación (164-165).

el descubrimiento de un significado oculto. Sin embargo, en el melodrama, la satisfacción no es intelectual como la del lector de relatos detectivescos que identifica al criminal. Igualándose al investigador. La "revelación" en el melodrama contiene consecuencias dramáticas. En este sentido, hay una transición de un inalterable estado de "ignorancia" a una conflictiva "toma de conciencia", en medio de una puesta en escena donde se resalta una verdad encubierta que lo deja como testigo del "teatro de las pasiones humanas".

El melodrama requiere también de una escenografía para la representación de las emociones y las pasiones. Si bien la música es indispensable para la teatralización sentimental, Thomas Elsaesser argumenta en "Tales of Sound and Fury" que el melodrama, por su categoría de código expresivo, puede circunscribirse como una forma específica de puesta en escena dramática (51). Siguiendo esta línea de pensamiento, la puesta en escena debe crear una atmósfera y un ambiente específico –un campo de ilusiones– para exponer la dualidad moral del comportamiento de los personajes, por medio del sonido, la luz y la decoración. Para Elsaesser, la obsesión por la creación de significados a través del recurso técnico proporciona más peso a la puesta en escena, que al contenido intelectual (52). El melodrama, en concordancia con lo anterior, privilegia el artificio y el estilo a partir de una escenografía específica para la exhibición de las pasiones. La catarsis requiere de una "mise en scène" dotada de significado para no confundir las buenas intenciones con la mala voluntad, y la virtud con el vicio. El género no da pie a la ambigüedad moral y todo se resume a una visión maniquea de mundo, indispensable para la educación del espectador.

La dimensión expresiva que subraya Peter Brooks y la puesta en escena que resalta Thomas Elsaesser son fundamentales para entender la "Época de Oro" del cine mexicano (1936-1957). Monsiváis y Carlos Bonfil en *A través del espejo* comentan que el éxito del melodrama cinematográfico mexicano está relacionado con la consolidación de un sistema de estrellato promovido por la industria. Para consolidar la "galaxia del celuloide", es indispensable resaltar los rasgos de las celebridades como el rostro de Dolores del Río, la elegancia de Jorge Negrete y la presencia de María Félix (35). La conexión con las masas se sostiene por la capacidad de encantamiento que los ídolos producen. Por lo tanto, si la mística del melodrama de Hollywood depende de la atmósfera, la luz y la decoración (la alquimia de la técnica), la cinematografía mexicana apuesta por el exceso como vía de expresión (el conjuro de las pasiones) en lo público de la pantalla y en lo íntimo mediatizado en la prensa del corazón. La celebración de esta "metafísica sentimental" de estrellas-personajes promueve la compasión del público, lo incita en su papel como juez de las acciones de los personajes, y lo legitima en la aceptación de una propuesta de mundo perfectamente creíble por más inverosímil que ahora nos parezca.

En esta época nace una figura central en la historia de la cinematografía mexicana: Pedro Infante. Alrededor de la figura del Ídolo existe un inventario bibliográfico muy extenso que incluye novelas como *Si yo fuera Pedro Infante* (1989) de Eduardo Liendo y *Loving Pedro Infante* (2001) de Denise Chávez. En 2007, para conmemorar el cincuenta aniversario luctuoso del actor, aparecen tres textos biográficos: *Pedro Infante: el ídolo inmortal* de

José Ernesto Infante Quintanilla, *Pedro Infante: medio siglo de idolatría* de Jesús Amezcua Castillo, y *Así fue nuestro amor* de Irma Dorantes. Un año más tarde, Monsiváis publica *Pedro Infante: Las leyes del querer*. El libro comienza con la referencia a la muerte del Ídolo en un accidente aéreo en lo que hoy forma parte del sur de la ciudad de Mérida, en el estado de Yucatán. A partir de un estilo interpretativo más cercano al nuevo periodismo de Tom Wolfe, Monsiváis construye una narrativa que precisa en detalles mínimos pero a la vez trascendentales su labor como testigo –*ex-machina* como el apuntador en el teatro clásico:

horas de vuelo del actor: 2 989; número de licencia: 447, extendida el 27 de febrero de 1954; nombre del piloto: “Capitán Cruz”; datos del avión accidentado: Consolidated, matrícula XA-KUN; destino anterior del avión: bombardero en la Segunda Guerra Mundial; últimas palabras registradas de Infante (al entregarle a un mecánico una playera con estampado de caracolitos: “Ten, para que eches tipo con las muchachas”; lugar de la catástrofe: Calle 54 Sur en Mérida. (*Las leyes* 17)

El libro inicia por el final de la vida de Infante, y rompe con los cánones tradicionales de los textos biográficos que siguen una estructura lineal. Monsiváis se opone a seguir un estilo en clave de *bildungsroman*, y dedica el primer capítulo a la reacción de la sociedad mexicana en el momento que trasciende la noticia trágica. El segundo capítulo tampoco aborda los primeros años de la vida del actor, por el contrario, Monsiváis hace una lectura del papel que lo consolidó como estrella del cine: un carpintero de una vecindad de la Ciudad de México conocido como “Pepe el Toro”. El Ídolo alcanza la inmortalidad con este personaje en la trilogía del melodrama urbano de Ismael Rodríguez Ruelas: *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952). En las tres películas estelariza a un carpintero humilde, honrado y trabajador, pero acosado por un destino trágico: la muerte de la mujer amada, mejor conocida como Celia “La Chorreada” y su hijo el “Torito”. A estas dos pérdidas hay que añadir la parálisis y la mudéz de la madre, la prostitución y muerte de la hermana, el robo a su carpintería, el encierro en la cárcel por una injusticia y una pobreza asfixiante que termina por dignificarlo. En cada producción el Ídolo cambia de piel: cura en *Los tres huastecos* (1948), hijo abnegado en *La oveja negra* (1949), policía acrobático en *A toda máquina* (1951), charro en *Los tres García* (1946) y en *Dos tipos de cuidado* (1952); compositor musical en *Sobre las olas* (1950), presidiario en *Islas Mariás* (1950) e indígena de la sierra de Oaxaca en *Tizoc: amor indio* (1956); por esta cualidad multifacética vale la pena pensar en una pregunta que hace Monsiváis:

¿Cómo hacer para que una presencia fílmica funcione igualmente en el melodrama rural y en el melodrama urbano, en la comedia del rancho y en los relajos de las vecindades del Centro, en la comedia romántica y en la epopeya lacrimógena? ¿Cómo hacer para que los espectadores sientan a Pedrito como uno de los suyos y, al mismo tiempo, lo sientan un ser completamente distinto? (*Las leyes* 66)

La pregunta queda en el aire y para responderla hay que tomar en cuenta el contexto de la "Época de Oro" del cine mexicano. Monsiváis entiende la actuación no como la imitación de un personaje sino como la interpretación de "trozos de vida": "actuar, aun para los formados desde niños en el ambiente teatral [...] implica no distanciarse de esa entidad minuciosa y fabulosa llamada Vida Real" (*Las leyes* 125). Infante demuestra que el éxito del actor depende en gran medida de su dimensión expresiva, por lo tanto, si la teatralidad es lo que trasciende en el imaginario del espectador de la "Época de Oro", cualquier discurso cinematográfico (comedia de enredos, drama, tragedia y melodrama) llevado al extremo de la expiación de los afectos, legitima la cultura de lo sentimental. Martín-Barbero dice que en el caso particular del melodrama se cruzan cuatro géneros principalmente: el misterio, la épica, la tragedia y la comedia. Los anteriores permiten la aparición de cuatro personajes fundamentales: el traidor, la víctima, el héroe y el tonto (116). Tomando en cuenta la propuesta de Martín-Barbero podemos sostener que el melodrama es el género en el que mejor encaja Pedro Infante, y la trilogía de "Pepe el Toro" es el mejor ejemplo. "Pepe el Toro" es machista pero también es romántico, es un cabeza dura pero alcanza momentos de una ternura y una sensibilidad extraordinaria, es un derrotado por las circunstancias de la vida pero en la arena de box manda a la lona al campeón. En resumen, Pepe reúne la fuerza del trágico (para hacer sufrir), posee el talento del cómico (para hacer reír), tiene la voz (para hacer que el público se enamore) y administra el dolor hasta llevarlo al extremo (para hacer de la experiencia un valle de lágrimas). Para continuar con esta idea, Hermann Herlinghaus está interesado en el melodrama como "una matriz de la imaginación teatral y narrativa que ayuda a producir sentido en medio de las experiencias cotidianas de individuos y grupos sociales diversos" (23). En base a lo anterior, y tomando en cuenta el lenguaje expresivo del melodrama cinematográfico mexicano, éste no solo sustituye al imaginario del modernismo y el romanticismo como lenguaje epocal, también se impone al discurso religioso en la rectoría de la moral de las masas/audiencia. La cultura mediática melodramática abre un púlpito alternativo que redefine en una narrativa visual, oral y teatral, los pactos y las experiencias sociales desde una ideología secular.

La devoción de Monsiváis por las gramáticas afectivas decimonónicas como el lenguaje modernista, el lenguaje romántico y el lenguaje melodramático están anclados en la Francia del siglo XIX. Francia es el lugar de nacimiento del simbolismo y del parnasianismo —definitivos en la poética del modernismo latinoamericano—, es la geografía donde se localiza el romanticismo —esencial en el proyecto de creación de naciones independientes—, y es el espacio donde el melodrama se populariza inmediatamente después de la Revolución de 1789 —imprescindible en la defensa de la secularización del imaginario popular. Monsiváis se identifica con una tradición liberal y sobre todo anticlerical, sin embargo, no rechaza la posibilidad de sacralizar a los ídolos populares. Monsi venera a Nervo, Lara e Infante porque su obra suple o llena una ausencia, un vacío afectivo-colectivo del que la crónica y el ensayo monsvaitas no pueden prescindir. Las muertes de Amado Nervo, de Agustín Lara y de Pedro Infante producen un sentido de pérdida insustituible. Los tres encuentran en el lenguaje de la teatralización sentimental la fórmula para conectar con los estados de ánimo de la audiencia. Nervo

hace de la poesía modernista un autosacramental de lo sublime, donde más allá del tema religioso está la búsqueda de una conciencia estética y una mística espiritual. Lara coquetea con los excesos del romanticismo y cae en la cursilería convirtiéndola en culto. El compositor escandaliza a las “buenas costumbres” por su capacidad de articular un deseo prohibido por encima de la ley divina. Infante lleva al espectador de la exaltación a la desolación y de la risa a las lágrimas, gracias a su capacidad expresiva. Así, el duelo como catarsis colectiva aparece en las narrativas necrológicas que Monsiváis escribe en *Amor perdido* (1978):

(¿Por qué acudir reiteradamente a las crónicas de entierros? Porque, sea o no esa su voluntad, en el homenaje a sus héroes y mártires toda minoría se reconoce y se cohesiona, reafirma y acrece –a través de la pena– identidad y orgullo y asume desafiante los valores que han normado la vida del ausente y de quienes le rinden amargo o asombrado tributo.). (138)

Los entierros de Amado Nervo, Agustín Lara y Pedro Infante son motivo de duelo nacional. Los homenajes a cada uno tienen que ver con una decisión de Estado que exalta su trayectoria. Las crónicas de entierros escritas por Monsiváis recopilan discursos oficiales y describen anécdotas de una catarsis comunitaria, experiencia colectiva en la que el público que le rinde homenaje a sus ídolos es el protagonista central en los relatos monsvaitas. La sociedad enlutada dicta las normas afectivas de cómo debe sentirse la pérdida, e impone en el sufrimiento colectivo el peso moral de sus ídolos. Además, vuelve visible en la experiencia de la muerte, la necesidad de una unidad nacional por su capacidad de articularse en un objetivo común: el dolor. Al referirse a la muerte de Nervo en el extranjero, Monsiváis escribe:

El poeta muere el 24 de mayo de 1919 y la primera apoteosis sucede en Montevideo donde, en pleitesía, el comercio cierra sus puertas. El crucero *Uruguay* conduce los restos a México, cubiertos por las banderas de todas las naciones del Continente, y se detiene en Brasil y Venezuela para nuevas ceremonias. En La Habana se unen al convoy dos barcos de guerra, uno cubano y otro mexicano. A la llegada a Veracruz, duelo y exaltación. El 14 de noviembre, entierro en la Rotonda de los Hombres Ilustres. Se calcula en 300 mil el número de asistentes a las ceremonias. Centenares de personas trabajan en la organización del viaje y los homenajes. El cortejo fúnebre dura casi seis meses. (*Amor* 84-85)

Nervo fallece en Uruguay en calidad de ministro plenipotenciario. La crónica de su traslado a México es relevante por el impacto de su muerte en el imaginario latinoamericano, una perfecta puesta en escena para un texto como “En paz”: “Amé, fui amado, el sol acarició mi faz. ¡Vida, nada me debes! ¡Vida, estamos en paz!”. El hablante lírico practica un ajuste de cuentas con la existencia y la muerte bella pasa a formar parte del archivo de todos. “En paz” populariza la idea de que cada persona traza su propia

obra: “porque veo al final de mi rudo camino/que yo fui el arquitecto de mi propio destino”. El poema lleva en sí la voz de la experiencia y trasciende por su capacidad de interpelar a cualquiera. Nervo es un poeta que apela a ser comprendido por las masas, y en sus textos hay una suerte de voz de la sabiduría que reflexiona sobre la propia vida.

El segundo caso es el de Agustín Lara que fallece en noviembre de 1970. La fama de “pianista fatal” que ha llamado la atención de Monsiváis, se caracteriza por ir en contra de una moral establecida que se rige por el control y la vigilancia de las pasiones. Ir a contracorriente de las “buenas costumbres” significa cantarle a la prostituta: “Yo sé que es imposible que me quieras,/ que tu amor para mí fue pasajero,/y que cambias tus besos por dinero,/ envenenando así mi corazón”. Monsiváis argumenta que en los años treinta surge una “cultura prostibularia” donde se enaltece a la “mujer fácil” como suerte de afrenta social (*Amor* 72). En esta línea de pensamiento, el tema “Aventurera” es quizá el mejor ejemplo. Agustín Lara canta: “Vende caro tu amor, aventurera,/da el precio del dolor a tu pasado./Y aquel que tu boca la miel quiera,/que pague con brillantes tu pecado”. El cuerpo –como objeto consumible– está valuado en los costos del sufrimiento y los golpes de la vida acumulados. El Maestro, además de componerle a la prostituta, vive del exceso sentimental y no se conforma con el tedio de la cotidianidad. La música y la lírica de sus canciones contagian a la audiencia que, por devoción, asiste al teatro “Politeama” para escapar de las presiones económicas y las tensiones familiares. Por otro lado, las amas de casa adoptan el bolero como poética del romanticismo gracias a las transmisiones de la XEW. El “Flaco de Oro” conquista la intimidad del corazón y su muerte constituye también el fin de una época. Si con el entierro de Nervo nos acercamos a los últimos latidos del modernismo, con el fallecimiento del Maestro se vive el fin de la cursilería romántica. Monsiváis describe el último adiós:

El país, la familia, la sociedad y el Estado se cubren en deuda. El pago inicial: decenas y centenares de artículos, ocho columnas, noticias de primera plana, entrevistas, multitudes conmovidas, programas especiales. Pedro Vargas y Toña la Negra cantan eternamente a dúo “Mujer” y, al cabo de innumerables versiones y chismes, la apoteosis: la Rotonda de los Hombres Ilustres, en medio de las aclamaciones que lo ungen como paladín de la cursilería, misma que se derrama en su memoria (“Descansa en paz, Flaco de Oro”). (*Amor* 84)

Pedro Infante muere el 19 de abril de 1957, el acontecimiento rápidamente es noticia nacional. El Ídolo fallece a los cuarenta años junto con el piloto Víctor Manuel Vidal, y deja como legado un extenso historial cinematográfico, columna vertebral de la “Época de Oro” del cine mexicano. En el melodrama, Infante consigue lo que Monsiváis llama “la conquista de la credibilidad y la credulidad del público” (*Las leyes* 68). La teatralización de la nación logra el nivel más alto con las demostraciones de cariño y dolor de sus fanáticos. Infante alcanza inmediatamente las dimensiones del mito por su muerte trágica en pleno estrellato. Así describe Monsiváis este importante episodio de la vida nacional:

El Pueblo llora, se despide melódicamente, intercambia anécdotas, vuelve a entonar *Amorcito corazón*, recuerda las veces que lo vio o los relatos donde la simpatía del Ídolo es el modelo inesperado de lo popular [...] El acuerdo es unánime: él era y sigue siendo a todo dar, francote, sencillote, siempre dispuesto al saludo, querendón, sonriente, enamorado... (*Las leyes* 18-19).

Las crónicas de entierros en la obra de Monsiváis abren un campo de estudio que permite diagnosticar los valores, los sentimientos y las creencias populares en un determinado momento histórico. La obsesión monsvaita por la obra de Amado Nervo (cultura letrada), de Agustín Lara (cultura sentimental) y de Pedro Infante (cultura mediática melodramática), tiene que ver con una "teología sentimental" que se sostiene por una comunicación íntima entre el creador y el público. Los intermediarios encargados de hacer realidad esta experiencia afectiva son los declamadores y los recitadores, la industria de la radio y la empresa cinematográfica. Cada uno difunde un tipo de sensibilidad epocal por medio de un lenguaje específico: un lenguaje modernista –que va del fin de la dictadura de Porfirio Díaz hasta la década de los veinte–, un lenguaje romántico-sentimental –que abarca de la Guerra Cristera hasta el fin del sexenio presidencial de Lázaro Cárdenas–, y un lenguaje melodramático en el contexto de una política económica de mercado –que cubre el sexenio presidencial de Miguel Alemán Valdés de 1946 a 1952–. Los tres fantasmas monsvaitas coinciden en una idea fundamental: Nervo, Lara e Infante son la encarnación del imaginario de lo que "debe ser" un artista. Por lo tanto, para ser poeta hay que escribir como Nervo, para ser músico-romántico hay que componer como Lara, y para ser estrella de cine hay que actuar como Infante. Al incluir a estos tres espectros en el centro de su obra, Monsiváis se asume como el heredero de una gramática popular-afectiva que echa raíces en las claves culturales decimonónicas. Los avatares monsvaitas son elevados a la categoría de ídolos porque alcanzan en la muerte una dimensión trascendental, y en el homenaje público a los "Hombres Ilustres" alguien tiene que capturar la fugacidad del instante. Ahí, en medio de la multitud aparece Monsiváis, listo para narrarnos lo efímero para perpetuarse en el imaginario.

Obras citadas

- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New York: Columbia UP, 1985.
- Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama". *Monogram* No. 4 (1973): 2-15. Rpt. in *Film Genre Reader III*, Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 2003. 366-395. Print.
- Christine Gledhill. *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987. 43-69.
- Herlinghaus, Hermann. "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria". Ed. Hermann Herlinghaus. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio 2002: 21-59.
- Martín-Barbero, Jesús. *Communication, Culture and Hegemony: from the Media to the Mediations*. London: Sage Publications, 1993.

- Monsiváis, Carlos. *Amor perdido*. México, D.F.: Biblioteca Era, 1978.
- _____. *Escenas de pudor y liviandad*. México, D.F.: Grijalbo, 1988.
- _____. *Yo te bendigo, vida. Amado Nervo: crónica de vida y obra*. Tepic, México: Gobierno del Estado de Nayarit, 2002.
- _____. *Bolero: clave del corazón*. México, D.F.: Fundación Alejo Peralta, 2004.
- _____. *Pedro Infante: Las leyes del querer*. México, D.F.: Aguilar, 2008.
- Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México, D.F.: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
- Reguillo, Rossana. "Épica contra melodrama. Relatos de santos y demonios en el 'anacronismo' latinoamericano". Ed. Hermann Herlinghaus. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio 2002: 79-104.
- Zavala, Iris. *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.