

UC Santa Barbara

Textos Híbridos: Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana

Title

Crónica del simulacro: "Los rituales del caos" de Carlos Monsiváis

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/48s2c322>

Journal

Textos Híbridos: Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana, 2(2)

Author

González Márquez, Andrea

Publication Date

2012

Copyright Information

Copyright 2012 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

CRÓNICA DEL SIMULACRO: LOS RITUALES DEL CAOS DE CARLOS MONSIVÁIS

Andrea González Márquez
McGill University

En aquel Imperio, el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del imperio, toda una provincia. Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y los inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas.

“Del rigor en la ciencia” (1946), Jorge Luis Borges [atribución ficticia a Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, Libro Cuarto, Capítulo XLV, Lérica, 1658].

EL CONCEPTO de “simulacro” del filósofo francés Jean Baudrillard surge con pleno uso de facultades en una publicación de 1981, *Simulacros y simulación*; si bien, la idea ya había comenzado a insinuarse desde 1970 en su otro libro: *La sociedad de consumo*. Por “simulacro” Baudrillard entiende no el producto de una imitación o falsificación; su concepto se refiere a los resultados del proceso a través del cual la sociedad de consumo ha puesto en acto el exacto opuesto del relato borgiano. Es por ello que, a modo de introducción para su teoría, Baudrillard acude a la narración de Borges, y muestra, en contraposición, lo que a su parecer es ahora la sustitución de la realidad por la “hiperrealidad”: era de simulación en la que el mapa precede al territorio, y donde los referentes han sido liquidados dejando en su lugar un profuso y arbitrario espectro de signos y modelos. A

grandes rasgos, lo que Baudrillard afirma es que el simulacro no es ya simple representación, y, aún más: que, en la actualidad, no guarda relación alguna con la realidad, siendo en consecuencia simulacro puro, hiperrealidad. En las siguientes líneas, mi objetivo es mostrar la pertinencia del estudio de este concepto en relación a *Los rituales del caos*, una de las obras de Carlos Monsiváis, cronista, ensayista y narrador mexicano. Dicho análisis cobra interés pues lo que en este libro se ofrece a primera vista como una serie de mecanismos aparentemente desordenados, muestra en cambio una armonía profunda con el concepto de Baudrillard, debido a que ambos coinciden en caracterizar al estatuto posmoderno con base en la trasgresión de los límites entre medio y mensaje, oficial y popular, verdadero y falso, real e imaginario. El estudio de ambas obras y su circunscripción a una misma brecha de tiempo, incluso escalonada, ponen en evidencia un cierto flujo de influencias crítico-teóricas, así como la decisión de ambos intelectuales por escribir desde de una visión del mundo afín, que implica, por supuesto, un posicionamiento político. Preciso es decir que Monsiváis se hallaba al tanto de la teoría de Baudrillard como se hace ver en la entrevista que le hizo en 2008 Mario Granda Rangel para la revista *El hablador*. Sociedad de masas, consumo cultural, e imperio del mercado y de los medios de comunicación son, pues, los principales detonantes del proceso de simulación de la realidad conforme al cual la ciudad de México asiste cotidianamente a la inminente sístole y diástole de su propia destrucción y reedificación.

En el sentido de “objetividad histórica”, la articulación de un relato durable y pormenorizado de la ciudad de México parece una tarea imposible en la época contemporánea. Como se ha sugerido antes, el que esto no haya sido así en algún otro momento se debe no tanto a los cambios que se han operado en la constitución física y orgánica de esta urbe, sino al complejo entramado de ajustes que, a nivel global, ha trastocado aquello que antes llamábamos, simplemente, “realidad”. Desafío aparte es el que se trate de la aglomeración urbana más grande del continente americano, y de una siempre creciente cifra de más de 21 millones de habitantes. Consciente de las dificultades, Carlos Monsiváis dedicó la mayor parte de una nutrida obra al análisis de la ciudad de México; y, cuanto pudo, la examinó parte por parte, barrio por barrio, ensayando distintas ópticas, sucesos y principios de categorización en una labor que acaso habría sido infinita de haberlo sido la vida del escritor.

Los rituales del caos es una de esas aproximaciones, publicada en 1995. Es interesante observar que, en consonancia con la inestable materia del paisaje descrito, el libro ofrece numerosos ejemplos de hibridación genérica en los que se confunden periodismo y ficción, pues, como él mismo lo dijera, para Monsiváis la crónica era la reconstrucción literaria de figuras o eventos: un género en el que la intención formal predomina sobre la urgencia informativa (Bielsa 23). De tal

forma, *Los rituales del caos* reúne una colección de cinco parábolas, o bien “parábolas de las postrimerías”, y veintitrés crónicas, que a su vez se dividen en veintiún “horas” y dos “protagonistas”. Por lo demás, algunos de los textos fueron escritos en distintos años, perteneciendo a 1978: “La hora de las convicciones alternativas. ¡Una cita con el diablo!”, y a 1992: “La hora del consumo de orgullos. Protagonista: Julio César Chávez”, “La hora del control remoto. ¿Es la vida un comercial sin patrocinadores?” y “La hora del consumo alternativo. El Tianguis del Chopo”. Así, el libro se construye como una especie de diario de viajes que abarca casi dos décadas en la vida de la ciudad de México, y, sin embargo, Monsiváis no se preocupa por dar un orden cronológico a sus relatos; por el contrario, su desordenado eslabonamiento y el hecho de que le dé el título de “horas” a la mayor parte de sus crónicas sugieren que se trata de episodios que habrán de repetirse cada día como los números de un espectáculo. Los protagonistas, a quienes se aplica la misma lógica, son individuos que alcanzan la fama y pierden con ello su singularidad: la cultura popular recoge con avidez sus nombres tan sólo para convertirlos en íconos de la masa, y someter los rostros de los afamados a todas las pericias de la reproducción *ad infinitum*. De acuerdo con Monsiváis, en sus “Notas sobre cultura popular en México”, este último proceso comienza en la década de 1910, periodo en el que “Los espectadores se descubren y se reconocen gracias a sus contrapartes escénicas y aplauden la novedad: su tránsito de paisaje divertido (en el mejor de los casos) a protagonista” (100).

Entreverando una amplia gama de anécdotas y estilos, en *Los rituales del caos* se ofrece al lector una especie de tomas en movimiento de la ciudad y sus habitantes. Las narraciones comprenden desde las decididamente ficcionales parábolas, hasta el relato y en ocasiones recreación deliberada de sucesos como un episodio de box, la celebración de un mundial de fútbol, la procesión en masa por el día de la Virgen de Guadalupe, la danza de los concheros —ritual de raíz azteca—, diversas reflexiones en torno a la teología popular, el control remoto de conciertos de música pop y baladas románticas, algunos apuntes sobre el *kitsch*, el recuento de la consolidación de la obra pictórica de Helguera como imagen del colorido nacional, diversos espectáculos cuyo objetivo es avistar y hacer peticiones al diablo, la figura del Niño Fidencio —santo marginal del siglo XX—, descripciones del metro, festejos o “sonideros” populares, el Santo —su papel en la lucha libre y en la actuación—, la revista *¡Hola!*, y la ideología de ascenso social.

La protagonista de estas narraciones es la sociedad de masas, misma que ocupa una posición central en la teoría de Baudrillard. El filósofo francés afirma sobre su comportamiento: “Messages are given to them, they only want some sign, they idolise the play of signs and stereotypes, they idolise every content so long as it resolves into a spectacular sequence” (*In the Shadow* 10). Y más aún:

The mass realises the paradox of being both an object of simulation (it only exists at the point of convergence of all the media waves which depict it) and a subject of simulation, capable of refracting all the models and of emulating them by hypersimulation (its hyperconformity and immanent form of humor). (30)

Ésta es la misma advertencia que hace Monsiváis desde el principio de su libro con la “Parábola de las imágenes en vuelo.” La descripción que comienza con explícitas referencias a la demografía de la ciudad de México y a la capacidad reproductora de sus habitantes ya no sólo se refiere al número de personas —resultado de la migración y los nacimientos—, sino a la multiplicación de prototipos en especies. Se leen de inmediato las siguientes líneas: “¿Hay una pesadilla más entrañable que la demografía? Y las imágenes iluminan el perpetuo Camino del Exceso (la intimidación masificada), y en las imágenes la gente se acomoda en el espacio físico que es, también, la visión del mundo” (17). Las fotografías que aparecen en esta primera parábola se relacionan con las cifras, siempre cuantiosas, de dicha reproducción. En ellas, se nos presenta a los ídolos y a la sociedad que los multiplica ya sea con devoción o con irreverencia en pantallas, objetos o en sus propias actitudes. Éstos son, en todo caso, efigies de una identidad que se representa para las cámaras o, bien, para un mirar habituado a los espectáculos. Pero si la disimulación implica presencia, la simulación implica ausencia (Baudrillard *Simulations* 5); y por ello es que no importa cuán alejadas de la realidad puedan estar las imágenes de Helguera en lo que toca a las culturas prehispánicas: las representaciones humanas del Popocatepetl y el Iztaccíhuatl —volcanes que circundan a la ciudad de México— tendrán por siempre la fisonomía de dioses grecorromanos tan sólo porque las imágenes de más de un millar de calendarios así lo afirman.

La ciudad se convierte en su signo. La realidad es reemplazada por la “hiperrealidad”. Baudrillard coincide con Monsiváis al señalar como causa de este fenómeno el establecimiento de una sociedad de masas, o de consumo, que es producida y reproducida a diario por los medios de comunicación. De tal forma, al hablar de la superpoblada capital, afirma nuestro cronista hallarse el consumo en el centro del caos, y señala haber también “otro elemento inevitable, ubicuo. Si como se dice, el poder es la raíz de la noción misma de *espectáculo*, a lo que se presenta con ese nombre se le reconocen virtudes totalizadoras y los atributos de lo armónico” (15, énfasis nuestro).

En consecuencia, dadas las funciones que como generadores de la realidad han cobrado los medios de comunicación, el concepto de simulacro constituye una perspectiva desde la cual comprender la relación —o para ser más precisos: la confusión— entre las esferas de lo oficial y lo popular, centro y margen, normatividad y masa, en consonancia con las observaciones de María Cristina

Pons sobre *Los rituales del caos* en su artículo: “Monsi-caos: La política, la poética o la caótica de las crónicas de Carlos Monsiváis”. Conforme a Baudrillard, esto determina el fin del panóptico y el inicio de un sistema que elimina la distinción entre lo activo y lo pasivo (*Simulations* 53), es decir, entre quienes producen la información y manipulan las cámaras y quienes antes fueran únicamente sus observadores o consumidores.

We are witnessing the end of perspective and panoptic space . . . and hence the very abolition of the spectacular. Television . . . is no longer a spectacular medium. We are no longer in the society of spectacle which the situationists talked about, nor in the specific types of alienation and repression which this implied. The medium itself is no longer identifiable as such, and the merging of the medium and the message is the first great formula of this new age. (54)

Jacques Derrida ha escrito también acerca de esta mediación de la realidad con el término de “artefactualidad”, acuñado en sus *Ecografías de la televisión* de 1996. Monsiváis, por su cuenta, señala a este respecto: “1950 es la fecha definitoria. La televisión se instala en México, se trastocan las reglas de juego que estipulaban el predominio nacionalista y una manipulación industrial muy colonizada se hace cargo de formas y métodos de la cultura popular urbana” (“Notas” 99). Pasados aproximadamente treinta años, en *Los rituales del caos* la ciudad de México es retratada en toda la amplitud de su inextricable y multitudinaria naturaleza por medio de crónicas en las que se fusionan la reconstrucción histórica y la fantasía de la misma forma en que aparecen cohesionados la realidad y el espectáculo. Pero, como hacen ver el filósofo y el cronista, éstos no son los efectos de un proyecto de gobierno, se trata entonces del influjo de los medios masivos de comunicación durante un periodo que ya es considerado por muchos como parte de la posmodernidad. Afirma Baudrillard: “The city is no longer the politico-industrial zone that it was in the nineteenth century, it is the zone of signs, the media and the code” (*Symbolic Exchange* 77). La extravagancia formal, no es, pues, sino el remedio lógico de representación de un escenario que pareciera desvanecerse en el aire, por parafrasear con algunas vueltas de tuerca el título del libro de Marshall Berman.

Uno de los más acabados simulacros de la ciudad como totalidad, a la manera de un microcosmos, es, al parecer de Monsiváis, el metro. En “La hora del transporte. El metro: viaje hacia el fin del apretujón” el cronista comienza por referir la cifra de usuarios, cinco millones, que se trasladan diariamente utilizando este medio de transporte, y pone de relieve la forma en que el espacio se transforma de superficie en filigrana de cuerpos. Calificándolo de “metáfora surreal”, propone: “El Metro es la ciudad, y en el Metro se escenifica el sentido de la ciudad” (111). Así, en la distancia milimétrica que separa a un cuerpo de otro se

hallan contenidos el humor y la tolerancia, las carencias y la destreza, la organicidad y la vorágine de un inagotable torrente de materia humana y posibilidades que, no obstante, se pierden y homogeneízan en su devenir perpetuo.

En este tránsito de la realidad a la hiperrealidad, régimen donde proliferan los simulacros, han cambiado también los objetos y la función del consumo. Se ha inaugurado la era del consumo cultural. Baudrillard define esta faceta del consumo y su relación con los ritos:

Cultural consumption may thus be defined as the time and place of the caricatural resurrection, the parodic evocation of what already no longer exists —of what is not so much “consumed” as “consummated” (completed, past and gone). The tourists who journey by coach to the far north to re-enact the Gold Rush, hiring Eskimo tunics and clubs to provide some local colour, are people who are consuming: they are consuming in ritual form something which was a historical event, and has been forcibly reactualized as legend. (*Consumer Society* 99)

El consumo cultural, en su forma de ritual, reactualiza fragmentos de la historia o nociones de identidad por medio de escenificaciones que exigen una serie determinada de acciones e incluso una especie de utilería. Esta idea se encuentra desarrollada en la mayor parte de los textos que componen a *Los rituales del caos*, y figura de forma explícita en el título de varias “horas”. Me refiero a “La hora del consumo de orgullos. Protagonista: Julio César Chávez,” “La hora del consumo de emociones. Vámonos al Ángel” y “La hora del consumo alternativo. El Tianguis del Chopo.”

En la primera, la acción se ubica al interior del Estadio Azteca con motivo de una pelea de box entre Julio César Chávez y Greg Haugen. Y no obstante, es necesario notar que no interesa el desempeño técnico de los contendientes; la experiencia de los asistentes es, por el contrario, la que se describe con ahínco. Lejos de desprenderse de los resultados del encuentro entre los boxeadores, el orgullo consumido se refiere nada más que al desempeño del público en su papel de público. En este escenario, los asistentes ejecutan frente a las cámaras los llamados “rituales del caos”: organizan porras, aplausos y rechiflas. Por un lado observan proyecciones de las ruinas y el arte de las culturas prehispánicas, y compran playeras con imágenes de los símbolos patrios; mientras, por el otro, entonan cancioncillas burlonas o proclamas provocadoras y echan bullas a las edecanes del grupo Las Tropicosas. Asegura el mismo Monsiváis: “Aquí no se viene a encumbrar al Famoso, ya lo está y en exceso, se viene a reconocerse en algún nivel del éxito” (27). La afortunada resolución de un evento de esta índole se define, pues, por la participación directa en el espectáculo, observado por millones a través de la televisión, y por el grado de excentricidad o caos alcanzado en las

expresiones del público: mientras más visible sea el desorden, más digna de ser reproducida será la anécdota.

Algo similar sucede en “La hora del consumo de emociones”. En este relato, Monsiváis describe el ritual de celebración que sigue a los partidos de fútbol y que consiste, por lo general, en una movilización hacia la escultura cívica conocida como el Ángel de la Independencia, dando como resultado una manifestación desafortunada en la que se combina con irreverencia la oficialidad de los símbolos nacionales con las argucias de la inventiva popular. En palabras de Monsiváis, quien toma por punto de partida una idea de Mijaíl Bajtín, ésta es la sociedad que ha mecanizado su proceso de carnavalización (35). Dicha “hora” cierra con las reflexiones de su protagonista, un inventado Juan Gustavo Lepe, quien sorprendiéndose a sí mismo se encuentra de pronto reflexionando: “A lo mejor vine a lo que dicen, a reconquistar la calle que ya no es nuestra, a manifestar el ardor patrio para olvidar las prisiones de la casa o el departamento . . . la tele empequeñece la realidad para engrandecer nuestro ánimo” (37). Me parece clara en este punto la contribución de Monsiváis a la teoría de Baudrillard: el cronista de la ciudad de México hace ver la forma en que en una sociedad donde la constante es el desempleo y las penurias económicas, sin olvidar por supuesto la corrupción de los gobernantes y las deficiencias del sistema educativo, entre muchas otras, el consumo cultural no sólo se ajusta a los modelos de la clase privilegiada, sino que se convierte también en una representación del caos vivido por las mayorías. Recuérdese por un segundo uno de los sucesos descritos en dicho episodio: “¡Qué horror! Esto que sucede aquí a unos pasos es un intento de violación tumultuaria. Los plebeyazos o los juniorazos atrapan a una joven, la desnudan de la cintura para arriba, y la embisten con celo de antropófago” (36). Ésta que, a todas luces, es una escena escandalosa, pierde interés entre la muchedumbre; la presencia de los medios de comunicación trivializa la problemática, y la dota de un sentido nuevo al asignar un papel a los marginados. Probablemente en este sentido puede leerse la afirmación que hace Carlos Monsiváis en su prólogo: “tras el falso caos se alza la normatividad del espectáculo” (16). Otros ejemplos de movilizaciones y ritos en *Los rituales del caos* son “La hora de la tradición ¡Oh consuelo mortal!,” bajo la forma de la procesión que acude a la Basílica de Guadalupe siendo televisada a cada instante, y “La hora de la sociedad del espectáculo. La multitud, ese símbolo del aislamiento” con ritos instantáneos como “la ola”, el subirse a las sillas o el mecerse de las jovencitas, entre la ovación y el escándalo. Por medio de estas acciones protocolarias, la multitud muestra su conformidad con su papel de masa y se separa una vez más de la problemática de su entorno a fin de embeberse en el más amable paisaje de las luces del espectáculo.

La última de las tres, “La hora del consumo alternativo”, tiene por materia uno de los mercados más populares de la que ha sido llamada la “contracultura

mexicana,” tan sólo para mostrar cómo incluso ésta no consigue escapar al imperio de las imágenes y del mercado. En esta crónica se muestra al lector una imagen del Tianguis del Chopo y sus asistentes, quienes:

valoran los discos sobre cualquier otro objeto sobre la tierra, y el mito del reventón (la orgía de los sentidos) sobre las ventajas (inalcanzables) del éxito en el mundo corporativo. En la marginalidad elegida, todo y nada es objeto de comercio, y todo y nada es objeto de transgression. (121)

El relato discurre en torno al mecanismo de construcción de este conjunto de marginalidades, dado principalmente a través de la música y la vestimenta, ésta última: símbolo de disidencia y asociación a un grupo urbano que se manifiesta como un código capaz de ser leído, pues los asiduos reconocen a las subculturas a primera vista; el *look* es un objeto más de consumo y un pretexto más de simulación. Y, si en efecto, la televisión es puesta a un lado, la información generada por el centro circula y es consumida en forma de revistas.

Sólo resta hacer mención acerca de la opinión de ambos intelectuales en torno al “kitsch”. Baudrillard, al escribir acerca de los diseñadores de cultura, define al *kitsch* como a una categoría del pseudo-objeto, también entendida como “a simulation, a copy, an imitation, a stereotype, as dearth of real signification and superabundance of signs, of allegorical references, disparate connotations, as a glorification of the detail and a saturation by details” (110). El *kitsch* es un modo combinatorio a la vez ecléctico y holístico, y constituye por excelencia al parecer de Baudrillard la estética del simulacro (124). Esta proliferación y confusión de elementos se encuentra de forma evidente en “La hora del gusto. Las glorias del fracaso,” donde Monsiváis hace examen de la estética nacional con las siguientes palabras:

Para desgracia de nuestro chovinismo, el mal gusto más omnipresente no es nativo sino de importación, elegancias de la Europa que nunca ha existido, cerámica de la zoología fantástica (patos y osos), souvenirs de las decoraciones caseras en Texas y California, concurso de belleza con escenas de la antigüedad clásica, donde la caída de Roma (la perversa) se anuncia con los gongs que anteceden por breves segundos a la orquesta que toca “El sueño imposible”. (63)

La estética popular admite y combina sin reservas estas imágenes aleatorias del Primer Mundo, debido a que ahí se encuentra el modelo de éxito que promocionan a diario los medios de comunicación. Si nos remitimos, por ejemplo, a “La hora de codearse con lo más granado. La pareja que leía *¡Hola!*,” encontraremos varios ejemplos más de esta importación de anécdotas, modelos y vestimenta, cuya valoración no se hace, por lo general, en absoluto de forma crítica, y cuya transposición periódica a escenarios de los comúnmente llamados

“subdesarrollados” se ejercita como una alternativa más de las disciplinas del pismo, y alza virtualmente otra ciudad entre el lector y la que lo rodea. Opina Monsiváis en su artículo sobre cultura popular que este proceso comenzó entre 1950 y 1970 con “la norteamericanización cultural (no el inevitablemente acatamiento de la tecnología sino el aparato de penetración ideológica) [que] ya no afecta sólo a las élites; ahora, aceptada discreta y sólidamente por el Estado, incluye a sectores enormes” (116). En cualquier caso, cerrando el circuito, el *kitsch* se ofrece al parecer de ambos como una estrategia rentable del mercado, la estrategia del caos o del escándalo, garantía del espectáculo, y conforme a esta lógica Monsiváis explica la transformación en clásicos de películas como *El Santo contra las mujeres vampiro*.

Como se ha visto en las páginas anteriores, *Los rituales del caos* de Carlos Monsiváis lleva la teoría del simulacro de Jean Baudrillard a la ciudad de México, y ofrece una visión de las particularidades del consumo cultural en este escenario. La posición de Monsiváis coincide fuertemente con la de Baudrillard respecto a la relación entre tecnología, espectáculo, mercado y sociedad, y, por ende, es posible sostener una lectura de *Los rituales del caos*, donde la irrepresentabilidad de la urbe a la que se alude en la última parábola de las postrimerías, “El apocalipsis en arresto domiciliario”, no es simplemente consecuencia de la demografía, sino que se encuentra más estrechamente ligada con el desplazamiento de la realidad por la hiperrealidad: la transformación en norma del simulacro ejecutada a diario por los medios masivos de comunicación. El apocalipsis que nos presenta Monsiváis no es el juicio divino y la concomitante apertura de las puertas del cielo y del infierno; en su relato la urbe continúa su camino multiplicándose y videograbando sus nuevas configuraciones debido a que el espectáculo, la simulación, es su única posibilidad de existencia. La ciudad de México es descrita como incluso más superpoblada, llena de videoclips, promocionales “y de dragones a quienes seres caritativos filman y graban el día entero para que nadie se llame a pánico y se les considere criaturas mecánicas y no anticipos del feroz exterminio” (248). En esta parábola, que funciona a la manera de una advertencia sobre el futuro, el simulacro cobra vida propia y no es ya simplemente el autómatas de la industria cultural. Más aún, el exterminio es el de la realidad: el del territorio que podía existir a expensas del mapa, por el mapa que puede existir a expensas del territorio.

A través de numerosas alusiones a la sociedad de masas y sus hábitos de consumo, Carlos Monsiváis muestra al lector la preeminencia del espectáculo producido *por* y reproducido *para* las masas. La cultura es objeto de consumo y simulación. La diferencia esencial, frente a la forma en que esto sucede en otras ciudades, se desprende de la situación socioeconómica de la urbe; y así, a lo largo del libro se nos muestran tanto algunas de las múltiples manifestaciones de la

problemática social, el *caos*, como la forma en que éste termina siendo asimilado y convertido en parte del espectáculo.

Los habitantes son histriones ya sea en el caso minoritario de las celebridades o en el multitudinario de los marginados. Se representa por doquier el papel del espectador, mas ya no sólo en los estadios o en los conciertos, sino en la calle, en los cafés y al interior de las casas. El papel del público es el papel del consumidor de imágenes, estereotipos e identidades. Aquí, incluso la plaza pública —el ágora de la que habla Monsiváis en su crónica sobre el control remoto— no existe más que frente a las cámaras —la novela experimental *Lumpérica* de Diamela Eltit se vale también de estos presupuestos—. Nacionalismo, deporte, contracultura o religión son, por supuesto, acontecimientos “televisables”. Pero lo son también las redadas policíacas, los desenfrenos en la procesión al Ángel, y todas las manifestaciones de irreverencia con que la masa expresa por un lado el caos en el que vive y por otro su deseo de formar parte del espacio de visibilidad —o de existencia bajo este nuevo planteamiento— que garantiza la publicidad del espectáculo.

Interesante es también el hecho de que la generalización del espectáculo ha afectado a tal grado el comportamiento de los asistentes que —de forma análoga a como ocurre con el principio de indeterminación de Heisenberg en la mecánica cuántica— la figura o la simple idea de un observador modifica los sucesos. Señala Esperança Bielsa: “An extreme case of this is that of Monsiváis, who is so popular that, according to Villoro, has come to alter the events he witnesses with his mere presence” (91). Y, en este sentido, Baudrillard se pregunta: “Doesn’t every science live on this paradoxical slope to which it is doomed by the evanescence of its object in the very process of its apprehension, and by the pitiless reversal this dead object exerts on it?” (*Simulations* 13-14).

Hasta aquí se ha comprobado la afinidad entre la teoría del simulacro de Jean Baudrillard y *Los rituales del caos* de Carlos Monsiváis, pues puede afirmarse que, incluso en las situaciones más inesperadas, las crónicas de este último libro tienen por común denominador al simulacro, encubierto bajo la forma del espectáculo. Baudrillard estudia, como filósofo, a Estados Unidos, y Monsiváis hace lo mismo, como escritor, con la ciudad de México; no obstante, ambos coinciden en mostrar la importancia de los efectos de los medios de comunicación y el consumo cultural en la sociedad de masas. Y así, valiéndose de las armas de la crónica, la literatura y el ensayo, frente a un escenario en el que parecieran disolverse los límites entre ficción y realidad, en *Los rituales del caos* Monsiváis pareciera advertir que la multiplicación del número de signos y de habitantes conforme a la lógica del simulacro será el vehículo de un cambio radical en la naturaleza del centro urbano.

OBRAS CITADAS

- Baudrillard, Jean. *The Consumer Society*. Londres: Sage, 1998.
- . *In the Shadow of the Silent Majorities*. Nueva York: Semiotext(e) Inc., 1983.
- . *Simulations*. Nueva York: Semiotext(e) Inc., 1983.
- . *Symbolic Exchange and Death*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2004.
- Bielsa, Esperança. *The Latin American Urban Crónica: Between Literature and Mass Culture*. Lanham, MD: Lexington, 2006.
- Granda Rangel, Mario. “Entrevista con Carlos Monsiváis”. *El Hablador* 15 (2008): s.p. En línea. 12 abril 2012.
- Monsiváis, Carlos. “Notas sobre cultura popular en México”. *Latin American Perspectives* 16 (1978): 98-118.
- . “Notas sobre cultura popular en México”. *Latin American Perspectives* 16 (1978): 98-118.
- . *Los rituales del caos*. México, D.F.: Era, 2003.
- Pons, María Cristina. “Monsi-caos: La política, la poética o la caótica de las crónicas de Carlos Monsiváis”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 26.51 (2000): 125-39.