

Contratexto pregunta a Carlos Monsiváis

J.P.- *En la investigación que Teresa y yo* venimos realizando por vías paralelas, pero conexas, sobre Telenovela en el Perú, encontramos una ruptura más o menos abrupta en los últimos años entre lo que era el espectáculo cinematográfico y lo que es la confrontación con la Telenovela en el Perú. Al mismo tiempo, hemos constatado que el Perú es muy tributario en materia de massmediación de México. Nosotros deseamos un comentario tuyo sobre cuáles son las líneas de continuidad que hay en México entre lo que fue el Cine melodramático mexicano clásico y la Telenovela actual.*

C.M.- Bueno. Deben existir, desde luego, sobre todo desde el punto de vista del argumento, pero no me parecen tan fuertes ni tan evidentes ahora. La TN mexicana empieza como una derivación de la radionovela más que de las películas. Eso creo que queda muy claro. El primer gran éxito de TN mexicana fue EL DERECHO DE NACER (recuerden que existía una primera versión cinematográfica). Toda la expectación que causaban las radionovelas hoy se reproduce con la TN. De nuevo, el problema central es el de la bastardía y desde luego se nota mucho más la influencia de la radionovela técnicamente en el ejercicio del suspenso, en el uso de la música, en el tono histriónico. Durante muy buen tiempo, la TN fue una radionovela grabada, filmada.

Como en todas partes, el éxito de una TN implica que ésta se alargue. Por otro lado, el cine se permite audacias morales, no en el texto, pero sí en la imagen, lo que la TV no puede consentirse. Hay en toda la historia del cine mexicano una imagen que desmiente el

mensaje explícito; en cambio, la TN no tiene esa posibilidad y, crecientemente (ya en este momento es ley), lo que hace la TN es comerciar con la visión que tienen las clases populares de la vida burguesa. No hay TN que pueda alejarse demasiado de esto e incluso una de ellas (esto pasó hace cuatro o cinco años), MUCHACHA DE BARRIO, que pretendía ser una descripción de la vida proletaria, necesitaba del contrapunto con la vida burguesa. Esto en cine no es casi posible. El Cine mexicano se ha concentrado en la vida de las clases populares y es evidente que una película sobre la vida burguesa no tiene éxito, no funciona, necesita ser una expresión o representación (por distorsionada y calumniosa que sea) de la vida popular.

En las TN, crecientemente lo que funciona es la representación, no importa si es distorsionada, calumniosa (no está nadie ahí para probarlo) de la vida burguesa, y esto hace también que la TN se aleje del modelo del Cine. Temáticamente, la idea de la TN en México es el modo en que viven los ricos, la forma en que se pervierten, en que se adulteran las costumbres, en que se alejan del modelo original de vida pura, o el salto que hace una muchacha, un joven de clases pobres hacia la burguesía. Y esto tampoco tiene en el Cine mucho espacio.

En el Cine, una YESENIA o SIMPLEMENTE MARIA, o todas esas historias que los norteamericanos llaman «from rags to rich» («de los harapos a la opulencia») no es muy convincente. Entiendo que lo que es muy convincente es el orgullo de la pobreza, o por lo menos así lo sienten los espectadores. Entonces, yo pienso que el modelo original de la

TN es la radionovela con su esquema muy melodramático, donde el sentido de cada episodio reside en un nuevo ajuste de cuentas a la infinita posibilidad de drama y el retorcimiento de las tramas que va a ir exacerbando, va a ir produciendo en el espectador, en las espectadoras, esto es la complacencia que estaba antes en la novela de folletín. Mientras más inverosímil, mientras más enredada, mientras más caudaloso el repertorio de personajes, más éxito, porque los espectadores se sienten frente, no ante, la realidad, sino ante la develación de esta última realidad que es el chisme transformado en tragedia.

Por eso, la mecánica del chisme engrandecida con ribetes de tragedia clásica. Pienso yo que por ahí está el sentido de la TN mexicana, cuyos grandes éxitos siempre han tenido que ver con el paso de la pobreza a la riqueza, la tragedia de la vida de los ricos y la infinita capacidad de desdoblamiento del espíritu trágico.

M.T.Q.- *En esa medida, la TN sigue la lógica que tuvo el folletín europeo en el siglo XIX.*

C.M.- Y el folletín latinoamericano también. CECILIA VALDEZ estaría reconstruida en más de una TN. O AVES SIN NIDO, y mucho más que, creo yo, EL JUDIO ERRANTE o LOS MISTERIOS DE PARÍS. Tomar una novela romántica y someterla a una tortura que la extiende hasta los límites del folletín, eso siempre es el primer esquema y luego, sobre eso, la técnica de particiones del «milagro de los panes y los peces» aplicada a las tramas de la radionovela. Hay dos o tres cabos de drama que se transforman en 500 capítulos.

J.P.- *Claro, el sistema de producción de la TN se vuelve más o menos una fábrica.*

C.M.- El Cine está mucho más presente en la fotonovela. La fotonovela mexicana toma muchos esquemas del Cine mexicano de los cuarentas, del cine de Hollywood de los cuarentas.

J.P.- *Además, la fotonovela es elíptica, casi por definición, como el cine. Ahora, hay algo que nos preguntamos como peruanos sobre una nueva experiencia casi capital que no compartimos con México, tampoco con Argentina, con el Brasil: la tradición narrativa melodramá-*

tica se hunde más en raíces populares que en el Perú. En el Perú, la radionovela comenzó tardíamente, creo yo, con EL DERECHO DE NACER, hacia 1952.

C.M.- Claro, es tarde, porque EL DERECHO DE NACER era ya un gran éxito en Cuba en 1948.

J.P.- *Por cierto. Aquí llegó en 1951 ó 1952. Las radionovelas son generalmente adaptaciones de libretos que vienen de Cuba, de Argentina, de México, como si el acervo limeño fuese algo un poco vergonzoso (es más o menos como lo vemos nosotros aquí). Los argumentos siempre han llegado de otros países de América Latina. ¿Hasta qué punto se hunde la narrativa melodramática mexicana en motivos populares?*

C.M.- Hasta ninguno, creo, e incluso en lo que podría ser lo más espectacular: la vida de los bandoleros sociales. Como en México existe «El Roto» o «El Tigre de Santa Julia», lo que se hace es aplicárseles las tramas de las novelas de aventuras francesas o inglesas. Lo que sí tiene mucha importancia en esto es el modo en que un público popular recibe el melodrama español y francés de finales de siglo. Eso sí. Todo lo que ese teatro operático --bueno, que emblematizan los hermanos Álvarez Quintero-- está muy presente, el modo en que este público alcanzaba a ver las representaciones de melodramas cuyo centro era la honra familiar. Esto en Cine se pierde porque la honra familiar no da para tanto y hay que mezclarla inmediatamente con problemas de delincuencia, de cabaret, de vida nocturna, etc., para hacer que el drama sobreviva a lo que ya es obvio, so falta de contextualización social.

Pero en la TN y la radionovela, el melodrama de situaciones familiares centrado en la honra tiene grandes posibilidades porque al espectador le gusta ver eternizado algo que tiene que ver con su modo de entender la realidad familiar. Yo pienso que el centro del éxito de la primera etapa de la TN y de las radionovelas es la conversión en fenómeno masivo de un sentimiento melodramático, que ya no está siendo regla, pero al que se aferra tanto por nostalgia como por gusto moral, como por deseo de ver transformado en espectáculo algo que fue creencia profunda de una sociedad.

Entonces, lo que sucede es que el melo-

drama aquel de mujeres que se cuelgan por los cortinajes y se desploman desmayadas a la sola mención del adulterio, de familias que se deshacen, de pistolazos a mitad del tercer acto, de lágrimas, de promesas, de perdón, de amaneceres crispados en medio de pañuelos plenamente húmedos, es un melodrama que está ya en donde una sociedad se divierte (al principio en secreto) ante el espectáculo de lo que ha sido su propia moral. El melodrama es el principio. Pero hay algo de diversión en mostrar tan patética y climáticamente una moral en el punto del desgarramiento, en la exhibición de los resortes de un comportamiento familiar, cuya realidad se esfuma y se modifica todo el tiempo con la industrialización. A principios de los años 60 esto se ha hecho evidente. El tránsito de la TN actual al espectáculo de la degradación de la burguesía tiene que ver con la incapacidad de seguir sustentando la acción en la credibilidad de la honra y los sentimientos familiares.

J.P.- *Te has asomado a algunos puntos que queríamos ver. Muy bien. No sé si podremos entrar a otro tema que es el de la música. Yo creo que el tránsito de medio a medio en la historia mexicana de los medios es muy claro por la presencia de ciertos cantantes conocidos que son a la vez actores de personajes de películas, digamos como Pedro Infante, la presencia de boleros en el cine...*

C.M.- ...y en el melodrama. El melodrama se mueve a ritmo de bolero.

M.T.Q.- *Con la TN actual creo que esto ha cambiado mucho. No sé si tú podrías confrontar el mundo musical del cine mexicano clásico y el mundo musical de la TN actual.*

C.M.- Bueno, lo primero que se me pasó decir, y en lo que creo firmemente, es que parte del atractivo de la TN contemporánea reside en la capacidad del espectador de retener la trama, no tanto en los móviles morales detrás de la trama y el mensaje ético —que cada vez tienen menos importancia—, sino en la capacidad mnemotécnica frente a tramas tan complejas, tan diluidas y tan extendidas a la fuerza. En la medida en que un espectador es capaz de retener la trama se siente orgulloso porque el poder del atractivo máximo radica en la relación de la

memoria del espectador con el infinito barroquismo de la trama. Quien es capaz de saber en qué momento la protagonista se enredó en celos o de qué modo intervienen todos los personajes y se combinan, se cruzan indefinidamente y equívocamente... quien lo hace está viviendo el secreto placer del lector del folletín que era la relación de la memoria con la trama y esto está cada día más presente en México. Ahora hay una TN de mucho éxito: uno de sus centros es la capacidad de una mujer burguesa de infligir mal, casi de modo industrial, matando a uno o dos personajes por capítulo. La emoción de los espectadores tiene que ver con el hecho de que se acuerdan cómo va la trama, lo que para uno que ve la TN de vez en cuando es prácticamente imposible.

Ha habido una serie de transferencias o de desplazamientos. Como ya el estremecimiento moral está fuera, ya no tienen ninguna función real en las TN. Ahora es el estremecimiento de la memoria y del rencor de clase o de la relación de clase lo que ha desplazado al antiguo estremecimiento moral.

J.P.- *¿Y en cuanto a la música...?*

C.M.- Bueno, En cuanto al tema de la música, yo creo que en el cine mexicano la canción romántica, más que el bolero, era la llamada canción tropical, que jugó un papel extraordinario porque ubicó sentimentalmente al espectador. El espectador no se identificaba ya en las tramas, sino en las canciones, y su verdadero apego era al mundo musical y no al desarrollo melodramático. Por eso se prodigaban tanto las canciones porque allí estaba la comunicación más poderosa, más vital, y en cambio con la trama iba habiendo cada vez más distanciamientos, por lo menos con una parte del público. En lo que todo el público se identificaba era en el reconocimiento del *star system*, en algo que el público no resentía muy claramente, pero que ahora lo vemos con toda evidencia: en el poder de los actores secundarios para representar fenómenos sociales, fuerzas sociológicas, y en el vigor de la música como identificación sentimental. Esto en las TN simplemente no se da. La música tiene un papel muy secundario. La mayor parte de las veces se maneja como se manejaban las películas de la Warner Brothers en los años cuarentas con la música de Max Steiner. Hay los

clímax, la continua relación de la música con los estados de ánimo, hay la música como puente psicológico y hay la música como advertencia y como epitafio. Toda esta función servil y declarativa, pseudo literaria, de la música está presente en las TN.

Lo que las TN no se atreven a hacer es modernizar la música hasta el punto de distanciarse de una parte del auditorio y por eso optan por un tipo de balada un tanto neutra que representa un poco la modernidad, pero no la fija del modo en que la fijaría el rock. No he encontrado todavía una TN que se atreva a usar el rock. Se siente que, de cualquier forma, el género corresponde a una etapa indefinida, en el tránsito entre una sociedad tradicional y una sociedad moderna, que no se atreven a distanciarse de ese espacio.

J.P.- *Hay algunas TN en las que el acompañamiento se hace con una música sincopada, un ritmo casi bailable, que puede deberse a carencia de los productores. Quizá las venezolanas...*

C.M.- Algo jazzado, pero no rock. Ya el jazz es también tradicional, con un siglo de vida. Ya no está rompiendo ningún canon.

M.T.Q.- *¿Es decir que la TN definitivamente no asume a plenitud la modernidad mexicana?*

C.M.- No podría. Sería distanciarse de todos sus públicos. En el momento en que se considere que la TN ya rompió todos sus vínculos con la sociedad tradicional, tendrá que enfrentarse a otro tipo de televisión. Y eso no ha sucedido.

J.P.- *¿Podríamos pasar a ver algo sobre los realizadores? ¿Cuál es la mentalidad, la actitud de los realizadores de TN mexicanas en relación a los cineastas?*

C.M.- Bueno. No hay el equivalente. No hay teleastas. Lo que hay es técnicos a los que no se les confiere ninguna importancia. Todavía no se da el caso de la individualización del director de TN en México. El único que se le asemeja es Ernesto Alonso, quien dirigió algo llamado EL MALEFICIO, que no sé si ustedes tuvieron la desgracia de padecer. Pero es un autor a partir de que ha sido un actor, y que ha sido el

actor que ha llevado al frenesí esa incapacidad de convicción del melodrama. Es muy pobre en reacciones (para ser generosos), sin ninguna verdadera fibra histriónica y reducido a los manejos de un señor burgués pleno de dignidad, con una voz engolada que no tiene sino una o dos reacciones faciales. Es un actor pobrísimo, pero representa con excelencia la idea de dignidad burguesa en su forma más estereotipada y metálica.

Entonces, es el único al que se identifica como Director de TN por su paso por la actuación, aunque eso creo que es una palabra que difícilmente le acomoda. Todos los demás son empleados mecánicos que se ajustan a lo que dice el productor. De hecho, quien le da el tono a las TN es el productor, no el director. El director es un capataz del monitor, es el que va eligiendo las imágenes que corresponden tanto a una visión general del Canal, como a las exigencias del contrato. Porque parte de la política de la empresa también es promover a determinados actores, ya que sin promoción de figuras, la televisión pierde mucho de su influencia o de su influjo. La TV necesita promover figuras, valores, etc., porque éstos le permiten el juego de los comerciales, el juego de la relación con el público, etc.

Entonces, en cada TN ya se sabe cuántos *close-ups* se van a dedicar al galán, cuántos a la estrella, de qué manera iluminar a la estrella, de qué manera al galán, en dónde se centra el trabajo de los maquillistas, de los iluminadores, fotógrafos, y el director de cámaras y el director de la TN se prestan a ese servicio de esclavitud frente al producto. No tienen mayor libertad. En cambio, el productor es el encargado por la empresa de darle el tono general a la TN y él es quien elige a los actores, el que considera qué tramas van o qué tramas se entiende que el público no acepta; es el que decide qué van a considerar aceptable el Estado o la Iglesia, qué van a considerar aceptable los actores tradicionalistas. Es el verdadero responsable; el otro es un empleado secundario.

J.P.- *Yo había hecho la pregunta en contraposición a la actitud de los brasileños que sí tienen intenciones actorales.*

C.M.- La mejor TV de América Latina es la del Brasil; está muy por encima de la mexicana.

M.T.Q.- ¿Tú has visto alguna TN brasileña?

C.M.- Sí. DANCING DAYS. Me parece que tiene un juego de imágenes, de tramas, de actuación, muy superior a todo lo que se ha hecho en México. Las TN mexicanas continúan funcionando y teniendo éxito por un reflejo condicionado a razón de una pobreza espectacular.

J.P.- Hay una estratificación de las TN: las brasileñas son las más high-brow; al medio están las mexicanas con las argentinas, y abajo las venezolanas, las low-brow.

M.T.Q.- Además, depende de los Canales que las pasan...

C.M.- Cuando se habla de público, hay que pensar en el público de los Canales privados. Una TN de éxito tiene entre 35 y 40 puntos de rating; DANCING DAYS, con todo el éxito que logró en un Canal oficial, tuvo 10 puntos de rating, lo que se debió al problema de los Canales.

MIAMI VICE, una de las series que han tenido más éxito en los Estados Unidos, no llegó a tener siete puntos de rating porque se pasó por un Canal oficial. ¿QUE NOS PASA?, un programa que ahora ustedes están padeciendo dos días a la semana, en México ha llegado a 45 puntos de rating. Es el programa con más alto rating en la historia mexicana, más que SIEMPRE EN DOMINGO.

Este programa, con el mismo actor (Héctor Suárez), se pasó un año por un Canal oficial y no llegaba ni a cinco puntos de rating. Es un problema de credibilidad, y la credibilidad aquí viene de la costumbre, no tanto del hecho de que venga del Gobierno, sino de la costumbre.

J.P.- La costumbre, no siendo un factor determinante, por ejemplo, el potencial de transmisión, la capacidad de producción...

C.M.- Tiene más capacidad de transmisión el Canal oficial. Uno de los Canales tiene más poder de transmisión (el 13) que el Canal 2, que es el más poderoso de la TV privada, y sin embargo no puede.

J.P.- Cambiando de tema. Sobre culturas populares mexicanas y cultura de masas. Los pe-

ruanos escucharon muchas radionovelas. ¿Qué puedes precisar en torno de las radionovelas?

C.M.- La trayectoria de las radionovelas. Las radionovelas empiezan en América Latina como una derivación de las norteamericanas, pero ahí se da muy pronto una divergencia: las radionovelas norteamericanas no eran necesariamente (en los años treinta) de melodrama; eran más bien de aventuras. Las series que tenían más éxito eran DICK TRACY, LA SOMBRA, DOC SAVAGE. Las de terror y las radionovelas sentimentales pasaban a segundo plano. En Cuba y México, las radionovelas de aventuras y terror pasaron a segundo plano casi inmediatamente. De hecho, hubo muy poco, y lo que tuvo inmediato éxito fue la radionovela sentimental por la fuerza de la tradición del melodrama y porque no había una industria de los Comics tan poderosa como la de los Estados Unidos para que apoyara la relación del lector con la del oyente.

Entonces, ya en 1935 o en 1940 estaba muy claro que la radionovela que funcionaba era la sentimental y eso creó de inmediato una industria cuya eficacia se asentaba en la producción de voces de éxito radiofónico. Los cubanos tomaron la delantera porque lograron producir las voces más persuasivas o eficaces hasta el grado de que influyeron en toda la industria latinoamericana porque fueron los primeros que dedicaron su atención a la fabricación de voces eminentemente radiofónicas: el locutor engolado que pronunciaba con claridad cada una de las palabras, que le daba a cada una una especie de cuidado personal, la actriz desgarradora que estaba siempre con la voz nublada por las lágrimas. Ahí los cubanos se les adelantaron a todos porque hubo --debido a la relación muy directa con la industria norteamericana-- la posibilidad de fabricar voces. Además, el cuidado de los efectos. En este sentido, lo que resulta muy claro es que el espacio de la radio era un espacio (en relación a su público de los años treinta) sobre todo sentimental y familiar, y la importancia que tenía la radio en los Estados Unidos en relación a los niños y adolescentes resultó muy secundaria en América Latina.

M.T.Q.- ¿Desde qué época se producen radionovelas en México?

C.M.- En México, la primera estación muy fuerte empieza en 1930 aunque ya hay en 1923 ó 1924. Pero con presencia fuerte y nacional, en 1932. Fue en 1932 que empezaron las radionovelas con fuerza.

J.P.- *Quizá ésta es una primera impresión, un poco fuera del tema. El Cine mexicano absorbe en algún momento a algunos géneros que tuvieron éxito en los Estados Unidos. Yo recuerdo algunas seriales mexicanas.*

C.M.- Sí, pero eso es en los años cuarentas: LAS CALAVERAS DEL TERROR de Fernando Méndez, que tiene un escena alucinante en donde un hombre se arroja en llamas a un río. Es una escena alucinante porque el tipo murió quemado, no existía la técnica suficiente. Se les olvidó prepararlo bien, se lanzó y lo que vemos es su muerte. El Cine mexicano cumplió todos los géneros; no uno, todos.

J.P.- *Inclusive en los Comics también.*

C.M.- No, pero ahí sí hubo una transformación notable. También en el Cine, pero sobre todo en los Comics. Toman, por ejemplo, el modelo de EDUCANDO A PAPA y lo transforman en otra cosa rápidamente. En el Cine también se dió esto, pero de otro modo a veces eficaz, a veces simplemente hilarante. Estoy seguro de que Jorge Negrete viene de Roy Rogers y de Gene Autry, que era un cowboy-cantante. Todo el esquema del Cine norteamericano lo trasladan mecánicamente y Negrete surge como «el charro-cantante» a partir de Gene Autry, a quien se conocía como «el cowboy». Esto es inevitable porque el Cine mexicano es un derivado textual de Hollywood: los directores, los actores, los técnicos, las actrices, todos han estado en Hollywood como extras, como carpinteros, como electricistas, etc.

J.P.- *Bueno, el Indio Fernández...*

C.M.- El Indio Fernández fue extra, Alejandro Galindo fue extra, Ismael Rodríguez fue carpintero, José Lindo Rodríguez fue electricista, Raúl de Anda fue extra. Y todos los directores tenían algo que ver...

M.T.Q.- *La producción norteamericana se ha*

apoyado muchas veces en México.

C.M.- En una investigación que se va a publicar dentro de poco se dice que hay 2,000 películas norteamericanas que usan como escenario o como tema a México. Es una cifra exorbitante.

J.P.- *No sé si podríamos pasar a otro tema mucho más general. Un antropólogo peruano dice de manera muy general que en el Perú las dos grandes catástrofes históricas son la Conquista en el siglo XVI y en el siglo XX. Es decir, que los últimos 30 años, con las transformaciones culturales, económicas, etc., son el espacio del más grande cataclismo desde la época de la Conquista.*

C.M.- De Cieza de León.

J.P.- *Así es. No sé hasta qué punto esta imagen pueda ser confrontada con las transformaciones de las culturas populares mexicanas.*

C.M.- El término es nuevo y no sé si uno puede hablar de Cultura Popular en el siglo XVI.

En México, uno no puede hablar de Cultura Popular realmente hasta que el concepto empieza a funcionar, y esto es en los años cincuentas. Yo creo que ahí hay como siempre muchos errores o equívocos, y estamos en el proceso de ir rectificando. En un momento, para los antropólogos mexicanos sólo era Cultura Popular la indígena, la tradicional; lo otro era el desecho industrial o la basura que se le daba a millones de espectadores. Ahora se ha llegado al plural con la fórmula de equilibrio y se habla de «las Culturas Populares», y se distingue entre aquellas de origen indígena y tradicionalista (por ejemplo, todo aquello que tiene que ver con religiosidad popular) y aquellas que vienen de la relación de un público con una industria cultural, que de eso hemos venido hablando nosotros.

Cultura Popular sería el modo en que un público asimila, recrea e incorpora orgánicamente lo que se le ofrece de la industria cultural. Cultura Popular no es la película, sino el modo en que el público se relaciona con la película. Yo pienso que no se puede hablar de catástrofe. Esta Cultura Popular ha sido uno

de los elementos más eficaces en una tarea de resistencia y de asimilación y de adaptación a las demandas de la industria y, en todo caso, la catástrofe así declarada empieza desde los años sesentas cuando la relación interior es mínima, y los productos son cada vez más deleznable por que se ha perdido la credibilidad interna.

M.T.Q.- *¿Qué transformaciones hay en estos momentos en las Culturas Populares de México?*

C.M.- Bueno, desde luego las Culturas tradicionales en gran parte se han desintegrado. Muchos grupos indígenas están perdiendo su lengua. La relación es mucho menos vital con lo que habían sido sus tradiciones, y no es un fenómeno incidental que el mejor grupo de música Otomí esté en Los Angeles, que el mejor grupo de música Tarahumara esté en San Antonio, que con todo el problema migratorio, las grandes migraciones de los trabajadores rurales, mucho de lo que había sido el mundo tradicional se ha dispersado al punto de ser irreconocible.

Un ejemplo: hace tres años, el Gobierno mexicano decidió apoyar con tecnología el proceso comunitario de los grupos en proceso organizativo, y comenzó a grabar en video las reuniones de las comunidades Otomíes del Estado de Hidalgo. Muy pronto se descubrió que interesaba más a la comunidad el *video-tape*. Y todo esto significa que toda esta imagen tan fija, tan inerte, del mundo de las Culturas Populares se desintegró con rapidez. Las jóvenes ya no quieren usar trajes típicos, hay una resistencia muy categórica a los nombres antiguos.

En una encuesta reciente en la frontera de México con los Estados Unidos se les preguntó a unas mujeres (a las que se llama genéricamente «Marías») que son vendedoras Otomíes que ahora se han ido a la industria de las maquilladoras que es muy fuerte. Se les preguntó: ¿por qué sus hijas se llaman Jeanette, Ivonne, Deborah, Pamela y por qué han perdido contacto con los nombres tradicionales mexicanos? Dijeron que sólo de esa manera ya no las iban a llamar «Marías», que ya estaban hartas, y por eso buscaban los nombres más alejados para lograr la individualización de sus hijas. Entonces, esa parte de las Culturas Populares habrá que ir la revisando, porque lo que se conoce en gran parte ya es de museo,

imágenes fijas que no responden a la realidad.

Por otro lado, tenemos lo que está sucediendo en los Pueblos Jóvenes, que en este momento son más del 60% de la población urbana. Es impresionante (a propósito, a lo que ustedes llaman «Pueblos Jóvenes» nosotros les llamamos «Colonias Populares»). No sabemos qué pasa, estamos en el desconcierto, es un proceso que mezcla una actitud colonizada con una actitud nacionalista. ¿En qué proporción? ¿Qué significa el Rock? ¿Qué significa el abandono de muchas costumbres? ¿Qué significa el Rock subterráneo (allá se llama Rock marginal)? Estamos por saberlo. Lo cierto es que existe un desconcierto real en lo que son ahora las Culturas Populares, y lo que se divulga es una imagen estática, de vitrina.

J.P.- *Quisiera hacer una última pregunta por algo que escuché ayer cuando Ricardo González Vigil se quejó de la presencia de un sólo poeta peruano, de César Vallejo. ¿Cómo ven los intelectuales mexicanos al resto de América Latina? ¿Cuál es la visión que tienen de América del Sur?*

C.M.- Una visión muy pobre porque es una visión política. Hace tiempo que no se tiene una visión cultural de América del Sur. Hay autores, pero son seis o siete que uno puede encontrar en todas las librerías del Continente. Lo cierto es que para el intelectual mexicano, América del Sur es sobre todo un problema político. Cuando se piensa en el Perú se piensa en el hecho de que frente al Gobierno de Alan García no se ven alternativas visibles, se piensa en la politización montada por Sendero Luminoso, se piensa en lo que ha significado el militarismo. Por desgracia, es una visión (desde hace 10 años) sólo política. Esto es en algún modo explicable, no se lee a los escritores de América del Sur debido al viejo prejuicio colonialista o se les lee muy poco. Hay, sí, claro, un grupo minoritario que lee a ciertos autores. Pero, en general, yo diría que el intelectual mexicano padece de una parcialidad notable por el hecho de contemplar a América Latina sólo a través de la política.

J.P.- *Yo quería referirme al conocimiento a escala de masas, a algunos elementos de la cultura sudamericana de masas. Por ejemplo:*

en el Perú, durante los años cincuentas, muchos nos hemos amamantando en Cine mexicano. En los cuarentas, en la radio había mucho bolero, mucha música ranchera. Creo que eso era parte de nuestra propia formación.

C.M.- Pero hay mucha balada... y hay José José.

J.P.- *Pero esa balada es más cosmopolita, no connota cierta mexicanidad que, en mi conciencia, si creo que la connotaba hace 20 ó 25 años.*

C.M.- Por ahora, en la lista de cantantes más oídos en Cuba está José José...

M.T.Q.- *¿Qué tanto de eso, a la inversa, ha llegado a México?*

C.M.- Ese Perú para las masas de México es el vals peruano, en primer lugar, en especial EL PLEBEYO; Chabuca Granda, en especial por LA FLOR DE LA CANELA; SIMPLEMENTE MARIA y... el vals sobre todas las cosas.

* El cuestionario fue preparado y aplicado por Javier Prozel y María Teresa Quiroz.