

# LA RIQUEZA DE LA POBREZA : UNA ESTÉTICA DE LO DISPONIBLE. LAS CRÓNICAS DE CARLOS MONSIVÁIS Y LA MIRADA DOBLE EN TORNO A LA CULTURA POPULAR

**Alicia Montes**

---

*Universidad de Buenos Aires*  
[aliciamontes@yahoo.com.ar](mailto:aliciamontes@yahoo.com.ar)

## RESUMEN

*Este trabajo, que es parte de un artículo más extenso, estudia las estéticas de representación de la cultura popular en las crónicas de Carlos Monsiváis. El análisis se hace a partir de dos hipótesis de lectura. Una pretende demostrar que la mirada sobre lo popular característica de este cronista es la resultante del cruce de las estéticas modernas y posmodernas. La otra, que en la construcción de la cultura popular urbana, para evitar la caída paradigmas o estereotipos reduccionistas, Monsiváis elabora una visión polémica y aporética de lo popular donde el uso del discurso literario permite preservar la pluralidad y riqueza de esta cultura sin por ello despolitizar el discurso con un esteticismo que borre el problema de la marginalidad y la exclusión.*

Carlos Monsiváis (1938) es uno de los más importantes periodistas, ensayistas y narradores mexicanos actuales. Su obra, proteica y difícil de encuadrar en categorías genéricas rígidas, se ha centrado en buena medida en el estudio de la sociedad mexicana, en especial de los rituales y prácticas que hacen posible a los sectores populares, excluidos y marginados por el sistema, habitar la ciudad, reapropiándose de ella.

Si hay algo que distingue su trabajo es la peculiar manera, evanescente, sinuosa y paradójica, que ha encontrado para representar y construir el complejo y abigarrado universo de la cultura popular urbana, evitando el uso de estereotipos teóricos simplificadores, tanto desde el punto de vista político como artístico.

En su libro de ensayos *Aires de familia*, Mosiváis analiza críticamente los paradigmas estéticos a partir de los cuales todavía se representaba lo popular a mediados del siglo XX.. Reconoce así, por un lado, la mirada del realismo y el naturalismo que solo puede mostrar "las fatalidades de clase y de nación" donde "no hay salida para las criaturas de la penuria

porque su origen es su mala suerte, y la pobreza es un error moral, un defecto *ontológico* a partir de un hecho: la imposibilidad de elegir. " y, por el otro, "la idealización de la pobreza (simultáneamente fatal y redentora) que proclamarán el melodrama literario y el cinematográfico".(AF:15). Desde esta perspectiva, la tensión estética se establece, entonces, entre la sordidez fatal del miserabilismo realista y la cursilería simplista, próxima al populismo, con que representa al pueblo la industria cultural en los '50.

Estas miradas antitéticas, según Monsiváis, dan testimonio de un estereotipo al que se llama "pueblo" y de una perspectiva de análisis, predominantemente social, en la que todavía no se ha insertado la visión culturalista propia de la posmodernidad: "Todavía en 1950, lo popular en la literatura latinoamericana es asunto de la sociedad, nunca del registro cultural" (AF: 29)

Así, al historizar las diversas configuraciones que el pueblo va adquiriendo en Latinoamérica, observa que, al llegar a los '60, se descubre que lo popular, además de campesino, puede ser urbano y manifestarse estrechamente conectado con la industria cultural e incluso construir su identidad a partir de ella: " 'Así hablamos, así miramos, así nos movemos así tratamos a nuestros semejantes.' Cada película *popular* instituye o refrenda el canon acústico y gestual que, intimidados, los destinatarios van adoptando, creyendo genuina la distorsión. ¿Y cómo saber si antes del cine la gente hablaba o se movía distinto?" (AF: 57-8)

Por este motivo, resulta interesante ver con qué modelos y a partir de qué estéticas redefine él y construye, entre los 70 y el fin de siglo XX, la representación de esta cultura popular urbana que es, y ha sido, motivo central en su reflexión y en su escritura. La idea es descubrir qué teorías y que paradigmas estéticos subyacen, como relatos maestros, en su escritura acerca de cómo se manifiesta lo popular.

Para llevar a cabo este análisis, se colocará en el centro un espacio que en su obra aparece como paradigmático, el *dancing*, ya que en él observa tanto el rescate nostálgico de las prácticas de los tiempos idos, como las versiones más contestatarias de punk y del fonqui [funk], a través de las cuales los sectores sociales excluidos encuentran una manera de hacerse visibles, rompiendo el anonimato y la marginalidad que les impone la gran urbe.

Este recorrido por la escritura de Monsiváis está organizado a partir de dos hipótesis de lectura que postulan que:

- a. en la **representación de la cultura popular urbana polemizan dos concepciones estéticas**: la del *modernismo*, que supone un juego dialéctico entre las categorías de *lo bello* y *lo sublime* y se muestra distanciada y crítica con respecto a lo dado (cultura de masas), que ve como *lo feo* y *lo ridículo* (*mal gusto*), y la de la *posmodernidad* donde esas categorías se resignifican, al borrarse la división alto bajo característica del arte moderno, y, por lo tanto, se replantean los conceptos de *buen gusto*, *belleza*, *cursilería*, *kitsch* y *grotesco*;
- b. en el discurso de las crónicas **se cruzan dos maneras de pensar la cultura popular** de modo tal que se establece un **discurso aporético** en el que el carácter de **respuesta** a los poderes hegemónico (tanto de **sumisión** como de **resistencia**) que Monsiváis le atribuye a esta cultura, se despliega a partir de una serie de **operaciones retóricas** características del discurso literario.

El **corpus** de trabajo estará centrado básicamente en las crónicas que narrativizan las prácticas y los rituales propios del *dancing*: "El salón México", "El salón Los Ángeles", "El California dancing club", "La importancia de la mano izquierda", "El hoyo fonqui", "El hoyo punk" (*Escenas de pudor y liviandad*); "La hora del paso tan chévere. No se me repegue, que eso no es coreografía" (*Los rituales del caos*).

Cabe aclarar que en las crónicas se observa una mirada abiertamente literaria y cinematográfica sobre la cultura popular y, justamente, es este aspecto el que permite a Monsiváis superar el peligro de una escritura-museo que borre las marcas de uso y transforme en objeto muerto y mutilado lo que es algo vivo, paradójico y fluente.

La *crónica*, tal como la cultivan Carlos Monsiváis y también el chileno Pedro Lemebel, puede ser considerada un discurso "menor", constituido por una textualidad híbrida donde se produce una interesante desterritorialización genérica de carácter subversivo por efecto del juego circular y el cruce de registros que allí se produce entre realidad y ficción, discurso referencial y discurso literario.

En las crónicas la cuña subversiva del lenguaje de la literatura que se inserta en el discurso de los medios gráficos sirve para desbaratar la lógica del discurso hegemónico

sobre lo popular. De este modo sus estereotipos son cuestionados y carnavalizados para abrir una brecha en el centro mismo de la cultura de masas y sus discursos. Se sustituye de este modo la enunciación monológica propia del modelo que ellos usan para dar cuenta de la realidad a través de un paradigma de representación donde las voces colectivas de los sujetos marginales se hacen oír en toda su riqueza y cobran centralidad.

Ahora bien, se podría objetar que la forma artística y sus componentes sensibles, ofrecen siempre un relato acerca de la realidad pero de manera velada. La visión o la experiencia estética necesitan, por esto, un cierto grado de reflexión para que su discurso sea legible: la forma artística es siempre un enigma que remite a la interpretación o a la actividad mediadora de un enunciador cuya voz se sume a la polifonía textual. De otro modo se corre el peligro de narrar la pobreza, la exclusión y la marginalidad solamente desde la riqueza., el ingenio, la multiplicidad y el brillo de las prácticas populares, generando una épica centrada en una historia donde lo único visible sea la producción de nuevas formas de vida allí donde la sociedad desecha y descarta, olvidando que estas son apenas respuestas, tácticas de sobrevivencias. Ver solo la fiesta y el costado luminoso de la creatividad popular, si bien por un lado es desmontar el estereotipo de la modernidad, también implica ocultar tras la máscara de la belleza los aspectos siniestros y la dominación.

Este hecho no escapa a Monsiváis quien en su escritura parece reconocer el problema que implica recortar lo popular solo desde sus aspectos estéticos y regodearse en el brillo exuberante de su grotesco felliniano. En su discurso mediador, que surge como la voz organizadora de las diversas escenas que yuxtapone en las crónicas, enfrenta esta operación "snob" y turística, que detecta en ciertas prácticas intelectuales a la moda como maneras no concientes o encubiertas de negar el marginamiento social. Por eso no admite sin más el traspaso de categorías artísticas a la realidad y organiza un discurso polémico donde los matices las paradojas y las diferencias cobran protagonismo.

## **UN CRONISTA "INGENUO"**

"La literatura realista no convence demasiado a sus lectores. ¿Cómo hallar "lo real" en el miserabilismo: seres que lloran nomás de recordarse pobres, agonías cuya dureza compensa de las desdicha de no morir en alcobas de lujo, discursos frenéticos contra la

trampa de la que no pueden salir esta callampa, esta favela, esta villa miseria, este pueblo joven, esta colonia popular? ¿Quién ubica "lo real" en estos caseríos sumergidos en el lodo y las enfermedades venéreas y el analfabetismo y los vuelcos incestuosos y la escasísima conciencia de ser? Lo popular exige otros tratamientos."(AF:38)

Podemos considerar esta afirmación de Monsiváis, como un punto de partida teórico que intenta hacerse eco de la recepción que el pueblo, en la era de la sociedad de consumo, tiene de los modelos que les ofrecen acerca de cómo es, para buscar, a partir de ese rechazo del lugar en el que lo había encerrado la mirada moderna, un discurso que pudiera exhibir y narrar la multifacética y paradójica textura de lo popular urbano en su incansable, y compleja, negociación con la sociedad de masas y los poderes de turno.

Es esta búsqueda de una mirada plural que no construya estereotipos ni niegue contradicciones la que hace que dentro del complejo y heterogéneo campo de los trabajos dedicados a las culturas populares, se recorte con nitidez, por su peculiar manera de trabajar en torno a este tema, la figura de este escritor mexicano.

En el ensayo sobre "*La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de México*" Monsiváis desarrolla el marco conceptual en el cual se insertan su trabajo. En el mencionado estudio intenta definir lo popular urbano y, para hacerlo, diseña una serie de líneas que ve como constitutivas. En su mayoría, estos elementos inherentes a lo popular, están caracterizados por una serie de determinaciones negativas (su carácter de factum, su constitución por exclusión y bajo opresión, la conversión del sentido histórico en ubicación sentimental, la subordinación con respecto a la iglesia y a la autoridad, la copia directa e indirecta de las clases dominantes) y de otras que, en principio, marcarían un espacio de microlibertad (la transformación continua de los mensajes de la industria cultural, la configuración como cultura por sedimentación de tradiciones y negociación de las imposiciones económicas, estatales y sexuales.)

Según Monsiváis, en la sociedad de masas no hay opciones solo *respuestas*, y en esto se ve un condicionamiento pero también el único espacio de "libertad" que existe para los sectores populares, pues, subraya, esas respuestas pueden ser de *sumisión* y *doblegamiento* pero también de *parodia* y *resistencia*.

Esta característica doble de la cultura popular se percibe en los diversos rituales y modos de hacer reflejados en sus crónicas, donde aparecen insistentemente esas maneras contradictorias, complejas y estéticamente anticanónicas de responder a los poderes hegemónicos. En las crónicas de Monsiváis las anomalías a través de las cuales se hace visible la cultura popular, entendida fundamentalmente como *modo de hacer*, como categoría relacional y no como esencialidad ahistórica, son presentadas de manera paradójica.

La cultura popular es presentada, entonces, como exceso y riqueza pero también como carencia; cursilería y, al mismo tiempo, elegancia disponible o estética alternativa; cruce de culturas e hibridación y también reproducción de lo hegemónico; grotesco y carnaval como respuesta paródica de resistencia pero además acatamiento, resignación y evasión momentánea ante la certeza de un destino que no se puede cambiar: "y aquí en el California, las hijas de las familias pobres, las prostitutas, las sirvientas, las jóvenes recién venidas de los pueblos, las desempleadas, las desprovistas de esa vigilancia familiar que vuelve más deseables a las doncellas, se felicitan por haber venido, esta noche la pasarán a todo dar, el cuate es comprensivo y simpático, se mueve con soltura y no está mal, nadie está mal, ni siquiera ella está mal, el juicio no deriva de cómo se ve sino de cómo se siente."(EPL:194)

Sin necesidad de caer en el populismo, Monsiváis percibe que en la ruptura de paradigmas estéticos y culturales hay algo más que anormalidad, infracción al derecho y despliegue antinatural de cuerpos y vestimentas. Tras la ironía polifónica de sus textos es posible descubrir que en la dualidad grotesca de estos personajes exhuberantes que van a desahogar sus frustraciones en el dancing se revela la cara oculta de un sistema que ya no da cabida y no piensa dar cabida a las clases subalternas. Sin embargo estos sectores no son considerados solo como el "efecto" de una estructura económica sino también como la respuesta paródica que desenmascara el carácter ilusorio, y funcional al sistema, de la normalidad y su estética de exclusión.

Entonces, si se toma en cuenta las concepciones teóricas, antes desarrolladas, se podría ubicar a la escritura de Carlos Monsiváis en el cruce de la mirada moderna, que sostiene la división alto/bajo y la posmoderna, donde estas barreras se disuelven, y jugando con ellas. Así, con movimiento de lanzadera, trata de no caer ni en la actitud reduccionista del *Etnógrafo Solitario* del que habla Rosaldo, ni el rechazo estético del artista moderno que se complace en el feísmo para representar lo popular, que es mirado únicamente como lo

marginal-siniestro, pero tampoco en una visión snob y turística que traspase, embelleciéndola, a la realidad cotidiana de las clases populares, las categorías estéticas del cine sin politizarlas. Como bien señala en su crónica, "En cabarets y salones de baile lo felliniano, adjetivo universal a la casa de adeptos, no le da a los aludidos oportunidad de enterarse. Nomás eso faltaba, que viviendo como vivimos nos identificáramos con lo ridículo siendo como somos no cometemos atentado contra el buen gusto y, para el caso, contra gusto alguno."(RC:156).

A pesar de este reparo ante la mirada meramente estética o turística, tampoco admite sin más la perspectiva cosificadora del intelectual que convierte a las clases populares en lo exótico o lo primitivo cercano. Toda vez que ese discurso aparece en su escritura lo hace en clave de parodia, la distancia se coloca como filtro que lo relativiza y se burla de él: "el Bar León se colmó de sindicalistas y jóvenes universitarios pasándola a todísimas, el local de pronto fue sucursal de Ciencias Políticas de la Universidad Autónoma Metropolitana [...], allí empezaron las críticas –"yo al Bar León no voy desde que lo agarraron los plastimarxistas"- y de cualquier modo ya fue necesario reservar mesa en el Bar León y los universitarios localizaron con avidez otros lugares [...] y fue así como la vanguardia del país adquirió una pasión popular.[...] - Cuando empezó el baile sí había gente del pueblo. Pero recularon de inmediato al verse descubiertos. Les cayó una nube de historiadores orales: 'Vengan, vengan, aquí hay un obrero, contémplo. ¿Cómo desplaza usted la cadera? ¡Explíquese y decodifique!'"(EPL: 100)

En "La hora del paso tan chévere. No se me repegue, que eso no es coreografía", crónica escrita en los 90 y por ello con claro tono posmoderno, la música de orquesta, en este caso la de la Sonora Santanera, se convierte en clave de lectura que descubre cómo una estética de la recepción se puede convertir en táctica de resistencia.

Monsivais muestra hasta que punto los sonidos edulcorados y melodramáticos de la industria cultural pueden servir al placer y al disfrute, pero también producir un borramiento temporal de de diferencias que unifique lo que la sociedad de clases y la cultura separa. El ritmo meloso de estas canciones, que cuentan historias donde la concurrencia se reconoce, se revela el uso que las clases populares hacen de los objetos producidos por la industria cultural: en un país donde reina el arriba y el abajo, y ya se sabe a quien le toca siempre el abajo, se implanta por un instante el reino de la simetría: "el bonito equilibrio entre lo que se quiere (muy poco en el fondo), y lo que se tiene (casi nada)".(RC:180)

Por otra parte, la voz de los cantantes, la música y las letras de estas canciones aparecen con una funcionalidad educativa, les dan la posibilidad de un lenguaje para expresar sus sentimientos y pensar su historia. La experiencia de estos seres anónimos se enriquece con el aporte cursi de un lenguaje y una sonoridad que atraviesa la clase. "La voz de los cantantes es una de las grandes autobiografías colectivas a la disposición. Allí se registran con puntualidad y exactitud los trámites del cortejo amoroso, las comprobaciones de la derrota, la angustia de haber sido y el dolor de ya o ser, el humor a raudales que no requiere del ingenio, el jolgorio, la gravedad de la poesía inesperada. El proceso de identificación es acústico, en el más riguroso sentido del término. [...] Para resistir a la Historia y deslizarse entre los resquicios de la economía también hacen falta un espacio verbal y melódico y una certeza: la música es nuestro cómplice porque es parte radical de nuestra intimidad. Cualquiera que sea el modelo de comportamiento que se elija entre las mayorías lleva adjuntos el ritmo, las melodías y la filosofía de la vida de las canciones." P. 42

Sin embargo, para evitar simplificaciones, el discurso de las crónicas, leído como un solo texto, pone en el otro extremo de la cultura popular urbana, la música y las prácticas de los grupos de rock fonqui (funk), como Toncho Pilatos. Allí esta cultura encuentra un lugar de resistencia y de reivindicación de sus propias tradiciones a través de la exhibición de una estética que el racismo de las clases altas repudia, escamotendo sus propios orígenes: "[el] cantante y líder, el propio Toncho Pilatos es un naco definitivo, pómulos acentuados, tez cobriza, mata (cabellera) pródiga que acentúa el aspecto de comanche o de sioux. A la segunda canción, Toncho Pilatos ya definió su estilo y su pretensión; crear el rock huehuenche, utilizar elementos indígenas y fundirlos con la onda heavy" (EPL:242-3).

De un modo doble, Monsivías ve en estos modos de usar los ritmos en boga de la cultura de masas, tanto una manera consolatoria de apropiarse de lenguajes "prestigiosos" y "bonitos" para uso y deleite del consumidor, como un modo de enfrentar los prejuicios y el desprecio social llevando a la práctica un eslogan contracultural: "Naco is beautiful" con ecos posmodernos.

En este sentido, la escena del "Hoyo fonqui", escrita en 1975 e imbuida de las teorías propias de esa década que creían en el poder revolucionario del arte popular, le sirve al cronista para mostrar hasta que punto los marginados sociales pueden enfrentar lo dado con la negatividad de un arte que crea su propio canon de belleza y derriba las categorías a partir de las cuales se los estigmatiza: "Y la escenificación de aspiraciones raciales y culturales le



infunde solemnidad al público, hace del baile un concierto, el Chicago es Bellas Artes, el rock huehuenche es la música clásica de esta generación de nacos que se contempla en pasos y gritos y ademanes de rechazo y desprecio. Toncho reitera con su presencia: naco is beautiful, y lo apoya con beligerancia un público vivamente preocupado por las consecuencias estéticas, psicológicas y sociales del tal admiración". (EPL:242-3)

A partir de estos dos ejemplos extremos se puede percibir la presencia de dos teorías y dos estéticas diversas acerca de la cultura popular. En "Dancing: el hoyo fonqui", dentro de una mirada culturalista, es posible observar la presencia de una lectura más cercana a los modelos de la sociología del arte que pone el acento en los procesos de producción y de recepción. En esta manera de mirar lo popular, la estética es contracultural (si damos a la palabra cultura el sentido de alta cultura) y da vuelta el modelo tradicional proponiendo una categoría de arte y de belleza que es exactamente la contraria a la del modernismo, y que rechaza sobre todo la autonomía del arte. Lo estético se convierte entonces en un bastión de lucha a nivel simbólico y en un espacio de visibilidad que rechazan y refutan desde su carácter contestatario los rótulos, las características y el programa de vida que las élites, que sienten horror o piedad por las clases marginales, les han determinado.

En el caso de la crónica en la cual se habla de la Sonora Santanera, el proceso de reconocimiento a partir de la música y de sus cantantes es mostrado más como una reapropiación, como un uso de lo masivo que como una reivindicación de los valores de la cultura popular. Aquí la uniformidad de los productos de la industria cultural que imponen modelos homogéneos de conducta y de sensibilidad se muestra como superada en la medida en que se vuelve un código posible y accesible para la plasmación de experiencias personales, que de otro modo carecerían de lenguaje. La categoría artística a partir de la cual se mira esta escena de reconciliación y disfrute es la de lo cursi, o lo kitsch, según se ponga el acento en el estereotipo sensiblero o en lo que se presenta y se consume como arte sin serlo (arte afirmativo y gastronómico). Sin embargo este modelo de representación retraduce estos conceptos y los mira desde la recepción, valorizando desde allí la experiencia de *lo bonito*, es decir lo que es fino, produce placer, toca la sensibilidad y brinda la ilusión de no estar excluidos para siempre de la elegancia que marca la diferencia entre lo de arriba y lo de abajo.

En las crónicas, lo que se pone en evidencia es que el baile no es construido solamente como un ritual conjuntivo donde se borran diferencias y lo individual se funde en el encuentro

con la necesidad, el deseo y la creencia comunitarias. También se lo muestra como una serie de prácticas disyuntivas, es decir, individuales, de identidad, que sirven como espacio de intersección a los diversos aspectos de la cultura popular.

El dancing es al mismo tiempo la búsqueda de visibilidad social, la espectacularización de la propia maestría en la danza, el rescate de tradiciones, la activación del sentimiento de nostalgia, la construcción de una identidad a partir del reconocimiento en la mirada del otro, la resistencia a lo dado y el desafío a los prejuicios de clase, la evasión del destino inapelable, la válvula de escape a la sexualidad, la búsqueda de una experiencia estética efímera pero asequible a bajo costo...

En las crónicas de Monsiváis dedicadas al dancing, el autor desarrolla una teoría de la cultura popular, contada en los ritmos del kitsch, lo cursi y lo bonito pero también del grotesco guiñolesco. Se trata de narrar una historia prismática cuyo escenario es la marginalidad en la sociedad de masas, en el momento mismo en que se evaporan las tradiciones del barrio, se acentúa el apretujamiento demográfico y se confirma la falta de porvenir para las clases populares (lumpen, proletariado, indígenas).

Conociendo o no las reglas del baile, recuperando la tradición a través de la nostalgia, buscando saciar sus necesidades sexuales de encuentro con el otro al amparo de la oscuridad o de la danza, el pueblo rompe el anonimato, por un instante, para exhibir su maestría o su vigor, o, por el contrario, para no seguir las reglas a las que lo obliga el mundo laboral, donde la mirada pretende uniformidad y control, se refugia en la indiferencia absoluta que le proporciona el hoyo punk.

En definitiva de lo que en realidad se trata es de posponer colectivamente, en un momentáneo, fugaz y desafiante gesto de derroche que todavía pretende exhibir un resto de riqueza en la carencia, su falta de porvenir. Como diría Camus, refiriéndose al héroe condenado por los dioses a una existencia sin futuro, estos sísifos marginales saben sin saber que "no hay destino que no se venza con el desprecio".

## **CORPUS**

Monsiváis, Carlos (1995) Los rituales del caos, México, Era.

----- (2000) Aires de familia, Barcelona, Anagrama

----- (2002) Escenas de pudor y liviandad, México, Grijalbo

## **BIBLIOGRAFÍA**

AAVV (2000). *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós.

Bourdieu, Pierre (1996). *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 1996.

Danto, Arthur (2000). *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós.

De Certeau, Michel (1999). *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva visión.

----- (1996) *La invención de lo cotidiano, I y II*, México, Universidad Iberoamericana.

Foucault< Michel (1990). *La vida de los hombres infames*, Madrid, La Piqueta.

Hegel, Federico (1983). *Estética*, Introducción, Buenos Aires, Siglo XX.

Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división, Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Jameson, Jameson (1999). *El giro cultural, escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial.

Kant, Immanuel (1993) *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, Tercera edición.

Monsiváis, Carlos (1987). "La cultura popular en el ámbito urbano: el caso México.", en *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, México, Gustavo Gili.

Rosaldo, Renato (1989). *Cultura y verdad*, México, Grijalbo.

Trias, E. (1988). *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel.

Wellmer, Albrecht (1993). Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno, Madrid, Visor.