

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV



**LA CRÓNICA MEXICANA CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE LOS
TEXTOS DE JUAN VILORO Y JOSÉ JOAQUÍN BLANCO**

TESIS DOCTORAL DE:

BEATRIZ GARCÍA TORRES

DIRIGIDA POR:

ESPERANZA LÓPEZ PARADA

Madrid, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española IV



**LA CRÓNICA MEXICANA CONTEMPORÁNEA
A TRAVÉS DE LOS TEXTOS DE
JUAN VILLORO Y JOSÉ JOAQUÍN BLANCO**

**TESIS DOCTORAL
PRESENTADA POR**

Beatriz García Torres

Bajo la dirección de la doctora
Esperanza López Parada

Madrid, 2012

**LA CRÓNICA MEXICANA CONTEMPORÁNEA
A TRAVÉS DE LOS TEXTOS DE
JUAN VILORO Y JOSÉ JOAQUÍN BLANCO**

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral ha sido realizada con el apoyo de una beca para realizar una estancia de investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México, gracias a un convenio entre esta institución y la Universidad Complutense de Madrid. También he podido contar con una beca MAEC-AECID durante los cursos 2009–2010 y 2010-2011. Mi agradecimiento a estas instituciones por ofrecerme las posibilidades para poder llevar a cabo esta investigación.

Un agradecimiento muy especial a mi tutora Esperanza López Parada, por inspirarme con su dedicación y su exigencia, por guiarme y confiar en mi trabajo pacientemente. A ella se debe en gran parte mi interés por México y por la crónica.

Me gustaría agradecer a los doctores Héctor Perea y Miguel G. Rodríguez Lozano del Instituto de Investigaciones Filológicas que se ocuparon de asesorarme y guiarme durante mi estancia en la UNAM. Su amabilidad y sus consejos han sido determinantes en los inicios de este trabajo.

Por último, mi gratitud a todos aquellos que me han acompañado en estos años, que me han brindado su paciencia, su ayuda y su aliento.

A aquellos que han sido y son mi familia a ambos lados del Atlántico.

A Carlos, por su apoyo constante.

A mis padres, por su dedicación incondicional.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. LA CRÓNICA, UN GÉNERO EN PROBLEMAS.	23
1.1 Problemas genéricos y rasgos básicos de la crónica.....	25
1.2. Género híbrido. Relaciones con otras escrituras y mezcla de materiales heterogéneos	41
1.3. Ética y estética: breve recorrido por la dimensión social de la crónica mexicana	67
2. UNA ESCRITURA EN LA ENCRUCIJADA	83
2.1. Cruce de caminos: realidad y ficción	85
2.2 La crónica y lo real. Fidelidad al referente y vinculación con el testimonio, la historia y el periodismo.....	99
2.2.1 Los ojos del testigo: cuestiones sobre la subjetividad y relación de la crónica con la literatura testimonial	99
2.2.2. Configuración narrativa de la historia. Relación entre la crónica y el discurso historiográfico	117
2.2.3. La realidad en las redacciones. La crónica y el Nuevo Periodismo norteamericano	129
2.3. La crónica y la ficción	145
2.3.1. Relación con el cuento y la novela. Estrategias mediante las que la ficción se cuela en la crónica	145
2.3.2 El narrador y el punto de vista.....	161
3. LA MIRADA DEL CRONISTA	185
3.1. Relación con el ensayo. La crítica literaria.....	187
3.2. Villoro y el análisis de la cultura de masas. El detalle revelador	205
3.3. La crítica desengañadora de José Joaquín Blanco.....	229
4. EL RELATO DE VIAJE Y LA CRÓNICA DE LA URBE	257

4.1. Crónica: viaje de ida y vuelta	259
4.2. La crónica del apocalipsis: México D.F:	281
A MANERA DE CIERRE	303
BIBLIOGRAFÍA	315
Bibliografía de José Joaquín Blanco	317
Bibliografía de Juan Villoro	321
Bibliografía de otros autores.....	325

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

En el año 2000 Carlos Monsiváis publica por primera vez *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. Entre la crónica y el ensayo, los textos de este volumen se organizan según una estructura biográfica que posibilita entre otras cosas, el desentrañamiento de las estrategias mediante las cuales Salvador Novo se coloca a sí mismo, a su intimidad, en el centro de su propia obra.¹ Lo marginal en el centro se refiere precisamente a esta operación a través de la cual aparece visible lo que se pretende oculto y se sitúa en un lugar central y respetable de la vida social aquello que la propia sociedad censura.

Pero ya años antes, en 1987, Carlos Monsiváis había echado mano de esta locución, lo marginal en el centro, para titular el prólogo a *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. La colección de textos recoge momentos en que la sociedad mexicana entra en escena con la determinación de ejercitar sus derechos como colectividad estructurada. Monsiváis repasa la intervención de lo que denominará sociedad civil en ciertas ocasiones: tras el terremoto que asoló el Distrito Federal en septiembre de 1985, las reivindicaciones de los maestros, las explosiones sucedidas en las instalaciones de PEMEX en San Juanico en noviembre de 1984, la trayectoria del movimiento estudiantil desde principios del siglo XX o los alcances y conquistas logradas por el movimiento urbano popular.

En las páginas de estas crónicas, sectores de la población que hasta entonces no se habían sentido actores reclaman su participación activa en la historia presente de la

¹ En esta obra Carlos Monsiváis escribe refiriéndose a Novo: “el intelectual que se propone ser figura popular, el hombre marginal que obtiene el acatamiento de la sociedad que moralmente lo desprecia” (2004: 11) y continúa un poco más adelante: “A diferencia de Wilde, la sociedad que lo persigue terminó reconociéndolo –y, por lo mismo, ocultando su significado- en vida” (12).

nación. La multitud toma el poder al tiempo que la calle y demanda para sí misma una posición visible y con capacidad de decisión en el devenir del país: “quienes ejercen la democracia desde abajo y sin pedir permiso, amplían sus derechos ejerciéndolos.” (MONSIVÁIS 1987b: 11).

La crónica será la escritura privilegiada que acoge, desde su posición limítrofe y lateral, las voces y los temas que irrumpen en escena. Agotado el proyecto moderno que buscaba una verdad con capacidad totalizadora, los diferentes timbres críticos trabajan para construir versiones que iluminen aspectos parciales de una totalidad que se descubre heterogénea.

Del mismo modo que la crónica coloca asuntos y agentes marginales como centro de su temática, el presente trabajo podría entenderse como el intento de efectuar una operación semejante que encuentre en el discurso cronístico a su protagonista. Esta tesis elige como objetivo de su análisis a un género que se ha movido tradicionalmente en los márgenes de la literatura, al borde del canon. Esta posición lo ubica como género anticanónico: desafía definiciones establecidas e induce a la reflexión acerca de las consideraciones sobre el carácter literario o no literario de los textos.²

El presente estudio surge como la continuación necesaria a un interés que se despertó durante la redacción del trabajo de investigación del DEA, “Otras historias: Elena Poniatowska y Rodolfo Walsh”. La investigación entonces arrojó más dudas que conclusiones, dibujó posibles caminos y espacios de reflexión. Los interrogantes aparecieron como invitación. La crónica resultó una escritura incómoda que cuestiona

² Sin embargo, la crónica en México ha alcanzado ya hace algún tiempo cierto status de género canónico, gracias a la obra de escritores como Carlos Monsiváis precisamente que se postula sobre todo como cronista o ensayista y juega un papel determinante en la cultura de la segunda mitad del siglo XX mexicano. A pesar de esto, en un contexto más amplio la crónica no ha disfrutado de una atención tan centrada por parte de la crítica literaria en el ámbito hispánico o, más bien, hace poco que ha comenzado este proceso.

con insistencia. Es precisamente esta capacidad problemática el estímulo que mueve estas letras.

La intención de este trabajo será entonces profundizar en rasgos característicos de la crónica tales como la relación que mantiene con el referente real y su contacto con la ficción; la manera en que incorpora materiales heterogéneos y el diálogo fructífero que establece con otros géneros; el carácter político y a la vez literario de los textos así como la subjetividad de la que hace gala la crónica y que marca su diferencia con otros géneros que se pretenden objetivos como la historia o ciertos discursos periodísticos. El primer capítulo de este trabajo, “La crónica, un género en problemas”, se ocupará de desarrollar una exposición general e introductoria de estos temas desde una perspectiva que pretende apuntar las dificultades que implican y los posibles puntos de partida para pensarlas.

La mirada se centrará en un país concreto, México, y el periodo de tiempo considerado abarcará desde la década de los setenta hasta la actualidad. Comprende de esta manera algunos cambios importantes generados en la sociedad mexicana que determinarán los temas y la dimensión social de la crónica de esta época. Podría trazarse un recorrido desde el resurgimiento de la crónica de carácter cívico al que asistimos a partir del 68 con nombres claves como los de Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska hasta las nuevas posiciones críticas en la primera década del siglo veintiuno. Entre medias, la crisis de los años ochenta, el creciente consumismo de las sociedades modernas, el fracaso del optimismo político y de la confianza en el modelo de modernización.

Durante esta época asistimos a acontecimientos determinantes como el terremoto que asoló la Ciudad de México en 1985,³ el levantamiento del Ejército Zapatista de

³ Tras el sismo del 19 de septiembre de 1985 numerosas obras trataron de dar cuenta del acontecimiento. Además de la ya mencionada crónica de Monsiváis podemos encontrar, sin pretender una lista exhaustiva,

Liberación Nacional en Chiapas el primero de enero de 1994⁴ y el posterior desarrollo del conflicto chiapaneco o el fin del gobierno del PRI en el año 2000.⁵

Este recorrido lo haremos de la mano de José Joaquín Blanco y Juan Villoro. Entre el gran número de cronistas que ofrece la literatura mexicana contemporánea, la elección de estos autores en concreto parte del placer de su lectura pero no obedece a la casualidad. Ambos pertenecen a una generación posterior a la de los cronistas que reimpulsaron la crónica en México a partir de 1968. Ambos también se consideran a sí mismos herederos de esa crónica que les precede y se inscriben intencionadamente en la tradición patria del género. Se trata, si se quiere, de una razón estratégica, ya que a pesar de la cercanía generacional de Blanco y Villoro y de que desarrollan su labor en un espacio compartido, cada uno explora temas y estilos bien diferentes, al tiempo que mantienen en común rasgos que se perfilan imprescindibles en la crónica contemporánea.

El corpus de obras sobre las que trabajaremos será *Función de medianoche* (1981), *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon* (1988), *Un chavo bien helado* (1990), *Los mexicanos se pintan solos* (1990), *Se visten novias (somos*

Nada, nadie. Las voces del temblor de Elena Poniatowska, o los textos de *Zona de desastre* (1986) de Cristina Pacheco. Ensayos, estudios y testimonios se recogen en la obra *Historias para temblar: 19 de septiembre de 1985* donde encontramos un texto de Carlos Monsiváis, “La sociedad y el temblor”, y de José Joaquín Blanco: “La hora exacta. Son las 7.19 minutos”. Sobre el mismo tema Hermann Bellinghausen escribe las crónicas de “Insurrección de rincones” incluidas en *Crónica de multitudes*. Por último, Juan Villoro recuperará el tema años después a través de su crónica *8.8 EL miedo en el espejo*, como ya veremos a lo largo de este trabajo.

⁴ Como en el caso del terremoto del 85, también sobre el levantamiento zapatista y el desarrollo posterior del movimiento se encuentran numerosas crónicas: las crónicas de Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska, en especial las incluidas en la colección *EZLN Documentos y comunicados* de Editorial Era; un texto de Sergio Pitol incluido al final de *El arte de la fuga*; y sobre todo las numerosísimas crónicas de Hermann Bellinghausen enviadas desde Chiapas y publicadas regularmente en *La Jornada*.

Juan Villoro dedica también algunos textos al movimiento zapatista de los que nos ocuparemos más adelante, como es evidente.

⁵ En el año 2000 Vicente Fox del Partido de Acción Nacional (PAN) ganó las elecciones y se convirtió en presidente de México hasta el 2006, cuando fue sucedido por Felipe Calderón. Su victoria significó el fin de más de setenta años de gobierno del PRI.

insuperables) (1993), *Álbum de pesadillas mexicanas* (2002) y *Postales trucadas* (2005), si nos referimos a las crónicas de José Joaquín Blanco.

En cuanto a la crónica de Juan Villoro, nuestro análisis se centrará en el estudio de *Palmeras de la brisa rápida* (1989), *Los once de la tribu* (1995), *Safari accidental* (2005), *Dios es redondo* (2006) y 8.8. *El miedo en el espejo* (2010).⁶ Se hará referencia también a la crónica “La ciudad es el cielo del metro” recogida en la antología *México D.F.: Lecturas para paseantes*. La estructura libre que manejamos nos permitirá detenernos en una u otra obra o seleccionar determinados textos en el caso de las colecciones en función del aspecto que estemos abordando en cada momento.⁷

Como puede comprobarse por los títulos mencionados el análisis se hará sobre obras recopiladas en libro, aunque se tendrán en cuenta algunos artículos y crónicas aparecidos en publicaciones periódicas y que puedan ser pertinentes. La opción de trabajar sobre textos publicados en formato de libro tiene que ver con la dificultad de reunir un corpus exacto de las publicaciones periodísticas de estos autores; pero sobre todo porque, debido al carácter efímero de la publicación en prensa, el hecho de que ciertos textos hayan sido recogidos en un volumen evidencia la consideración del autor de que poseen cierta cualidad que los hace más duraderos y los salva de ser una escritura circunstancial.⁸

⁶ Aunque por estas fechas parecería que Juan Villoro se estrena más tarde en la crónica, encontramos textos como su crónica dedicada a Augusto Monterroso, escrito ya en 1981, aunque recogido en volumen más tarde.

⁷ La recopilación *¿Hay vida en la tierra?* se incluye en la bibliografía como información puramente bibliográfica, pero su publicación en el año 2012 en México ha hecho imposible su inclusión en este estudio.

⁸ Juan Villoro se refiere explícitamente a este proceso de adaptación de las crónicas a la publicación en libro en el epílogo de *Safari accidental*. Continuando la metáfora que convierte a la crónica en ornitorrinco, escribe: “Quisiera decir, de acuerdo con la corrección política imperante, que el safari se llevó a cabo sin daños ni lastimaduras, pero confieso que más de una presa ha muerto entre mis manos. Reuní los ornitorrincos que en mi opinión cumplen con la noción de “resto”: los que aún viven por escrito” (VILLORO 2005a: 258).

Otra de las razones que sustentan la elección de estos dos creadores es que tanto Blanco como Villoro cultivan otros géneros literarios sin que por eso su labor cronística esté considerada como secundaria dentro de su producción. Muy al contrario, la importancia que ambos conceden a este tipo de escritura los convierte en maestros del género y defensores del mismo. Este hecho permite que el estudio de las relaciones entre la crónica y otro tipo de discursos se pueda producir dentro de la propia obra de estos autores, desentrañando así a la vez algunos de los rasgos personales que conectan toda la producción del autor: aquello que Ana María Amar Sánchez denomina interdependencia formal. La circunstancia posibilitará el análisis de los modos en que ciertos aspectos se potencian más en una escritura o en otra (la presencia del humor o el tratamiento de determinados temas, por ejemplo).

Por esta razón, además del corpus de crónicas seleccionado, se trabajará teniendo en cuenta obras de los mencionados autores pertenecientes a otros géneros que están incluidas en la bibliografía. Si bien no se desplegará sobre ellas un análisis exhaustivo, sí contribuirán a iluminar y esclarecer determinados aspectos de la producción cronística de los autores. Tendremos en cuenta la obra ficcional, novelas y relatos, así como los libros de ensayos que están, como se verá, dedicados sobre todo a la crítica literaria.

Esta cualidad de la interdependencia formal es pertinente en la crónica si entendemos que se trata de una escritura caracterizada entre otros rasgos por su hibridez y su contacto permeable con otras escrituras. De acuerdo con esta premisa, será preciso establecer ya desde la propia estructura del trabajo una metodología en la que prime el diálogo entre el discurso cronístico y la prosa periodística, la histórica, el testimonio, el ensayo, la ficción y la literatura de viajes. Género fronterizo donde los haya la crónica recoge lo más fructífero de las aduanas: registra el tráfico de mercancías y se apropia de

lo que considera atractivo para sus propósitos. Esta investigación se interroga sobre los intercambios y trasvases que establece la crónica con estas otras formas de discurso con las que mantiene cercanía o con las que incluso comparte territorio. Se trata de profundizar en los rasgos propios del género que nos ocupa a partir de la observación de las coincidencias y las distancias que mantiene con estos discursos, en una labor que podría ser de reconocimiento del territorio: trataremos de cercar la crónica, recorrer sus límites, repasar sus lindes y contactos.

Uno de los riesgos que acechan en esta tarea es el de definir el modo de aproximación a cada uno de esos tipos de escritura con los que la crónica mantiene una relación en la que las fronteras se desdibujan. La posición elegida ha sido en todo caso la de ensayar un acercamiento al discurso histórico, periodístico, testimonial o ficticio enfocado siempre desde la óptica central de la crónica, es decir, se ha tratado que sean los rasgos cronísticos los que alumbraran aquellos aspectos de las otras escrituras que interesa estudiar y problematizar. Las carencias de algunos aspectos a la hora de trabajar otros discursos que no son el cronístico responden a esta posición que renuncia a la imposibilidad abarcadora y mantiene la crónica como núcleo y regla de todas las reflexiones: ella es la que ha requerido los géneros con los que ha sido confrontada así como las características de estos que se han puesto de relieve.

Este será el primero de los dos ejes que establecen la estructura del trabajo. La profundización en los rasgos fundamentales de la crónica, a través de la escritura de José Joaquín Blanco y Juan Villoro, constituye el segundo. Se produce por lo tanto una tentativa de doble aproximación hacia el género: desde las disciplinas con las que colinda y de las que se distingue por sus rasgos específicos, y desde la obra particular de los autores elegidos que contribuye a anclar nuestro estudio en un lugar y en una época

determinados. No se trata de dos líneas que se desarrollan independientes sino que, al contrario, se imbrican y se apoyan de manera mutua.

A estos requerimientos responde la organización del presente trabajo. El primer capítulo (“La crónica, un género en problemas”) exhibe cierto carácter introductorio. Se presentarán en él los problemas de delimitación y denominación del género y se plantearán a grandes rasgos las características esenciales de la crónica contemporánea en las que se irá profundizando a lo largo del trabajo con ayuda del análisis de los textos: la referencialidad, la subjetividad, la hibridez y su doble dimensión ética y estética. Dos de esas características tendrán un tratamiento especial en este primer capítulo porque exigen ciertas precisiones generales de entrada: serán la hibridez del género y la dimensión ética y social del mismo. La primera se manifiesta en su mezcla con algunos tipos de escrituras como ya se ha apuntado pero también en la heterogeneidad de los materiales que puede y suele incluir.

Las consideraciones acerca de la doble dimensión ética y estética de la crónica se amplían con un recorrido por las diferentes funciones que ha ido adoptando la crónica mexicana, para centrarnos en nuestro ámbito, desde la conquista en una especie de genealogía que apunta a esclarecer su desempeño social. Este aspecto de la crónica, en el que se encuadra su labor crítica, se desarrollará de manera extensa en el tercer capítulo del trabajo pero centrándonos ya en el caso particular de la crónica mexicana posterior al 68 y en las obras de los autores elegidos, José Joaquín Blanco y Juan Villoro.

Podemos entender el género que nos ocupa como la intersección entre dos naturalezas, realidad y ficción, que admite todo un abanico de posibilidades: la fidelidad mayor o menor al referente y la ficcionalidad presente en mayor o menor grado. Será interesante cuestionarnos hasta qué punto la crónica se mantiene absolutamente fiel a

una realidad externa a la que se debe y sobre la que no puede mentir y si existen modos oblicuos de referencia que la crónica puede permitirse más que otros tipos de escritura de no ficción.

El segundo capítulo, “La encrucijada entre la realidad y la ficción”, estudia precisamente esta doble constitución. Después de un planteamiento general de la cuestión el capítulo se divide en dos grandes bloques: por un lado, la crónica y su relación con lo real, y, por otro, su vinculación con la ficción.

Desde su rasgo de género leal a un referente, la crónica se sitúa en una posición cercana tanto a la literatura testimonial como al discurso histórico o al periodismo. Los apartados contenidos en “La crónica y lo real”⁹ se dedican a aprovechar los puntos en común para una mayor comprensión del género y a explorar sus oposiciones con la intención de delimitarlo.

Entendiendo la dificultad de enfrentarnos con un campo tan amplio y que posibilita una aproximación desde distintos enfoques, el acercamiento al discurso testimonial, histórico y periodístico se proyectará, como ya hemos mencionado, desde el ángulo de la crónica. De este modo, de la literatura testimonial rescataremos la figura del testigo que podemos aproximar a la del cronista y la recreación de la oralidad en el discurso escrito como rasgo que une al tiempo que distingue tanto a la crónica como al testimonio.

En el caso del discurso histórico, algunas nociones de las teorías narrativistas de la historia facilitarán la comprensión de la configuración de la narración histórica que la crónica efectúa. Se iluminarán así los procesos de individualización de la historia que la esta escritura lleva a cabo, así como la subjetividad del historiador y del cronista que determina el discurso resultante.

⁹ 2.1. Los ojos del testigo. Cuestiones sobre la subjetividad y relación de la crónica con la literatura testimonial; 2.2. Configuración narrativa de la historia. Relación entre la crónica y el discurso historiográfico; 2.3. La realidad en las redacciones. La crónica y en Nuevo Periodismo norteamericano.

En el caso del periodismo, conviene reflexionar sobre cómo los espacios de publicación de la crónica, casi siempre relacionados con la prensa, condicionan algunos de los rasgos de esta escritura. Pero sobre todo nos centraremos en los aportes y las coincidencias con el llamado Nuevo Periodismo norteamericano próximo cronológicamente. Nos cuestionaremos acerca de su influencia en la crónica mexicana: hasta que punto este influjo actúa sobre una ya sólida tradición de cronistas en lengua española. Por otra parte, habría que señalar que la amplia bibliografía existente sobre el Nuevo periodismo y la no ficción norteamericanos puede servir de apoyo para el estudio de la crónica que nos ocupa. Así ha sido de hecho, aun cuando este trabajo haya preferido insistir en considerar el género dentro de la historia literaria mexicana y estudiarlo tomando en cuenta la crítica hispanoamericana.

Si la primera sección de este capítulo investiga la relación de la crónica con el referente, la segunda parte se centrará en la participación de la ficción en el discurso cronístico. El objetivo será desentrañar las estrategias mediante las cuales se introducen rasgos ficcionales en las crónicas y las conexiones entre las obras de ficción y no ficción de los escritores que nos ocupan. Especial tratamiento y espacio requerirá el uso del narrador y del punto de vista por parte de nuestros cronistas. Tras un estudio pormenorizado de las crónicas podrá establecerse una clasificación de los tipos de narradores que aparecen y profundizar en el uso de cada uno de ellos, así como en la variación de las personas verbales utilizadas. La intención es que el resultado contribuya a la comprensión de la cualidad polifónica que posee el texto cronístico.

El tercer capítulo de este trabajo, “La mirada del cronista”, se centra en la visión particular de cada uno de los autores conjugando la reflexión sobre dos rasgos ya mencionados: el propósito ético-social de la crónica y la subjetividad que imprime en

ella el cronista. Los parámetros en torno a los cuales gira este apartado serán el modo de análisis y de crítica de cada uno de estos autores.

Como punto de partida tomaremos la relación que conecta los discursos cronístico y ensayístico con la intención de establecer una continuación entre el modo de examen literario y la visión analítica que, tanto Blanco como Villoro, despliegan al referirse a asuntos no literarios. Es decir, se ha trazado una línea continua entre la labor crítica que ambos desarrollan en el ámbito literario y la forma en que focalizan la crítica al referirse a temas que sobrepasan la temática libresca.

Más allá del hecho de que los cronistas elegidos son también ensayistas, el extenso espacio dedicado en este capítulo al ensayo se explica por sus vínculos particulares con la crónica al tratarse de géneros que comparten muchas características hasta el punto de aparecer confundidos y fusionados en numerosas ocasiones. Como se verá, establecer una diferencia nítida entre ambos es más que complicado. Además la prosa ensayística cobra protagonismo dentro de la crónica en ocasiones relevantes ya que suele aparecer en el momento del análisis en el cual la crónica trasciende la anécdota singular para conectarse con una problemática más amplia.

Dentro de este capítulo dedicaremos un espacio específico y por separado a cada uno de los autores para dilucidar el modo en que enfrentan su labor crítica en la crónica. En una vista panorámica de todas sus obras cronísticas, desmenuzaremos la temática que trata Juan Villoro a través de una clave de entrada: el detalle nimio que siempre significa algo más, el estudio de la imagen y la metáfora del juego. Y por último, se trazará la evolución de la actividad crítica de José Joaquín Blanco y los aspectos temáticos sobre los que se vuelca esencialmente a lo largo de toda su obra.

El último capítulo del trabajo, “El lugar de la crónica: el viaje y la ciudad”, está dedicado a los espacios que elige la crónica como escenario. Se destinará un apartado a

la crónica de viaje en relación con algunas consideraciones sobre la literatura y el relato de viajes y basándonos en dos textos de los autores elegidos: los textos de “Boarding pass” de José Joaquín Blanco contenidas en *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon*, y, sobre todo, *Palmeras de la brisa rápida* de Juan Villoro.

El último apartado recoge la relación entre la crónica y la ciudad. México DF como lugar por excelencia del cronista mexicano: cómo se vive y cómo se escribe la ciudad, la crónica como intento de ordenamiento o comprensión del caos citadino y la organización de determinadas temáticas sociales y de ciudadanía dentro del territorio de la urbe. La escritura se transforma así en cartografía que reconquista espacios que no son solo físicos sino, sobre todo, zonas de ejercicio de una nueva ciudadanía.

En definitiva, el presente estudio hace hincapié en unos rasgos generales de la crónica mexicana contemporánea que no establezcan normas o conclusiones definitivas sino que problematicen probables certezas a partir de los textos de los dos cronistas elegidos y del análisis de las relaciones entre la crónica y otros discursos con los que limita y comparte características.

1. LA CRÓNICA, UN GÉNERO EN PROBLEMAS

1.1. PROBLEMAS GENÉRICOS Y RASGOS BÁSICOS DE LA CRÓNICA

Cuando se leen artículos de crítica sobre la crónica escritos hace algunos años, lo primero que salta a la vista es la insistencia de sus autores en justificar su inclinación, como si se tratase de un vicio oscuro o, al menos, de un asunto menor cuyo tratamiento merece una explicación. Varios cronistas y estudiosos han constatado y sufrido la marginación de este género. Susana Rotker, por ejemplo, menciona la poca atención prestada a los escritos periodísticos de los modernistas a pesar de que la obra cronística de autores como Rubén Darío y José Martí es tan amplia como su obra poética a la que sí se han dedicado innumerables páginas de historia y crítica literarias (ROTKER 1992: 13). También Carlos Monsiváis se queja del desprestigio del género que cultivó con dedicación:

¿Por qué el sitio tan marginal de la crónica en nuestra historia literaria? Ni el enorme prestigio de la poesía, ni la seducción omnipresente de la novela, son explicaciones suficientes del desdén casi absoluto por un género tan importante en las relaciones entre literatura y sociedad, entre historia y vida cotidiana, entre lector y formación del gusto literario, entre información y amenidad, entre testimonio y materia prima de la ficción, entre periodismo y proyecto de nación. (1987a: 153)

Monsiváis protesta al tiempo que reivindica la importancia de la crónica, trascendencia que parecen no reconocer críticos como Adolfo Castañón quien, al referirse al cronista mexicano, lamenta que emplee horas y neuronas en un género al que le está negada la posteridad. Podemos encontrar muchos ejemplos semejantes y no es necesario hacer una lista exhaustiva. Basta comprobar el olvido de la crónica

contemporánea en las grandes historias de la literatura hispanoamericana, no así de las crónicas de conquista.

En definitiva, muchos ven en el género cronístico a un hermano menor, un modo poco prestigioso de ganarse el pan, una pérdida de tiempo y talento para escritores que podrían engrosar las listas de nuevas novelas o de estupendos libros de poesía. Se halla en el fondo de esta percepción la prejuiciosa diferencia entre la escritura como creación, reservada al artista, y la escritura como producción, encaminada a las masas y contaminada por el factor económico. El periodismo se encontraría en esta segunda categoría: la palabra como resultado de la urgencia del momento. Prisa y dinero son los demonios que atentan contra el estilo, manifestación última del autor (como si estuvieran ausentes de cualquier otro tipo de creación).

“¿Quién hace periodismo pudiendo escribir cuentos y novelas?” se pregunta Carlos Monsiváis en dos ocasiones distintas (en “De la Santa Doctrina al Espíritu Crítico (Sobre las funciones de la crónica en México)” y en el prólogo a *El fin de la nostalgia*). Pues, según estas ideas, hace periodismo aquel a quien el alquiler obliga.¹⁰

No solo los defensores del “arte puro” miran a este género con desdén. Bicho raro que no encuentra su lugar, la crónica tampoco se siente cómoda dentro del periodismo. El cronista, que aparece impunemente en su texto, ataca con su presencia una de las máximas de las que el periodismo se apropia y hace bandera: la objetividad. José Joaquín Blanco escribe al recordar sus crónicas sobre la campaña del PSUM:

¹⁰ Monsiváis insiste en criticar el desprestigio de la crónica al tiempo que reivindica la tradición patria del género y a uno de sus maestros: “Los cronistas según los culturati: los magnificadores de la minúscula actualidad, los viudos profesionales de las tragedias, los comprometidos en exceso, los amanuenses de las notas frívolas, los cortesanos de la Buena Sociedad, los aduladores de la vida popular a la que se aproximan con ojos paternalistas o de adoración irrestricta.

Todavía en 1968, para hacer uso de una fecha significativa, se cree lo anterior de la crónica en México, en pleno olvido de una tradición extraordinaria y de los ejemplos disponibles, en primer lugar Salvador Novo, quien con prosa magistral convierte la descripción de sus estados de ánimo en índices de lo moderno y lo tradicional” (1992: 15-16).

“Pocas veces he sentido un desprecio más gélido que el de un reportero hacia un cronista” (2005: 107).¹¹

Sin embargo, en los últimos años se han multiplicado los trabajos sobre este género. Hay ya dentro de la crítica una corriente de reivindicación que surge a partir de la confluencia de diferentes teorías o ramas del pensamiento. El auge de los estudios culturales, de las teorías postcoloniales aplicadas a la literatura y de algunos conceptos propios de la postmodernidad han posibilitado la concepción de la literatura como práctica cultural. El estudio de los textos literarios desde diferentes puntos de vista, gracias a nuevos enfoques interdisciplinarios y no solo mediante las armas que provee la filología, facilita que estos textos puedan ser entendidos desde los diferentes ángulos que requieren y pone de manifiesto la riqueza de la crónica. Esta nueva actitud ha beneficiado al género así como los intentos de distintos críticos por ampliar el canon de lo que se ha considerado literatura hasta el momento.

Además parece haberse ido diluyendo ese prejuicio contra el periodismo del que hablábamos anteriormente. La multiplicación de los medios de comunicación y su creciente importancia dentro de la sociedad han convertido la profesión de periodista en una de las más solicitadas. De acuerdo con esta idea, Juan Villoro comenta:

La valoración social del periodismo dista mucho de ser la que tenía mi profesor de Sociología: los reyes ya no buscan princesas sino reporteras, según prueba la corona española. El prejuicio que veía al escritor como artista y al periodista como artesano resulta obsoleto. La única diferencia vigente son las condiciones de escritura. Una crónica lograda es literatura bajo presión. (2005a: 13)

¹¹ Y continúa Blanco en la misma página: “Todavía no aparecían los supuestos 8 mil cronistas fabulosos de la Sociedad Civil (melodramáticos, filantropiquillos, ignorantazos, llorones) y el género mismo de crónica –que ni siquiera se llamaba así en los periódicos, sino “nota de color”, como equivalente de relleno pintoresco- resultaba borroso y marginal” (2005: 107).

Flor de peculiares atractivos, no todos los interesados se han fijado en ella por las mismas razones. Sus bellezas son múltiples y atraen a diferentes públicos. Si John Beverley ve en la crónica y en el testimonio el resurgir de un nuevo sujeto revolucionario e ideológico, Linda Egan se esforzará en poner de relieve su valía estética por encima de todo, aunque sin olvidar el valor democrático de estos textos. Algunos, como Jorge Rufinelli, han coincidido con ella en considerar a la crónica el género matriz de la narrativa hispanoamericana (EGAN 2004: 140).

El auge de la crónica se ha visto subrayado en los últimos años por el trabajo realizado por la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano creada en 1994 bajo el impulso de Gabriel García Márquez. La crónica se encamina poco a poco a una institucionalización, de la mano de galardones como el Premio para Crónica de Seix Barral otorgado desde 2005 o el Lettre Ulysses de reportaje literario que se inicia en 2003. En los últimos años han salido a la luz diferentes antologías de crónica hispanoamericana que también incluyen trabajos de autores españoles.¹² Juan Poblete (FALBO: 71) y Gabriela Falbo coinciden en subrayar el buen momento que vive este tipo de escritura y los jóvenes cronistas cuentan hoy en día con más espacios y vías para dar a conocer sus trabajos (132).

Ahora que la crónica parece salir de su olvido podemos mirar con ojos benevolentes su condición marginal para descubrir que esta posición lateral otorga aspectos no del todo negativos. Desde el rincón oculto en el que se la ha ubicado durante mucho tiempo, la crónica encuentra la libertad de experimentar formalmente como le plazca y la de lanzar críticas que sortean la miopía de cierta censura. Será en la crónica donde se produzca la renovación radical de la prosa castellana en un momento

¹² Algunas de estas antologías recientes (tanto referidas al contexto mexicano como hispanoamericano en general) han sido consultadas para este trabajo: *A ustedes les consta* (1980 y 2006), *El fin de la nostalgia. Nueva crónica de la ciudad de México* (1992), *Enviados especiales. Antología del nuevo periodismo hispanoamericano* (2004), *México DF: lecturas para paseantes* (2005), *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana* (2006) o *Mejor que ficción* (2012) por citar algunas.

clave como el Modernismo, incluso antes que en la poesía. Será igualmente en la crónica donde experimentarán los estridentistas mexicanos y otros vanguardistas. Pero también aparece como el espacio en que ven la luz las primeras denuncias de la masacre sucedida en la plaza de Tlatelolco en 1968, se multiplicarán crónicas como escombros tras el terremoto del 85 en la Ciudad de México y en múltiples situaciones la crónica será quien recoja la voz de la denuncia que no tiene cabida en los medios de comunicación de masas como la televisión, la radio y la prensa que están más controladas y manejadas por ciertos grupos de poder.

En tierra de nadie, moviéndose como un género limítrofe en las fronteras entre el periodismo y la literatura, la crónica plantea además problemas genéricos que son por su naturaleza relativos a la definición de lo que se considera o no literatura. Esta es una de las razones que hacen necesaria la delimitación genérica de este tipo de discurso. Aun cuando muchos de los textos que se nos presenten sean difíciles de clasificar conviene tener una idea más o menos clara del género del que hablamos. No se trata de ordenar y encuadrar cada texto en su casilla con obsesión clasificatoria sino, al contrario, de problematizar su naturaleza y acercarnos a la esencia del mismo. Un texto en concreto podrá ser mitad crónica y mitad testimonio, poseer rasgos entremezclados que hagan imposible su tipificación pero entonces habrá que determinar lo que es cada uno de los dos géneros para dar mejor cuenta del alcance de ese mestizaje.

El primer problema en cuanto al género se nos presenta cuando ni siquiera los críticos y cronistas parecen ponerse de acuerdo en la denominación que merece. Ana María Amar Sánchez habla de no ficción y la diferencia de la crónica y de la nota periodística. Pero los rasgos que la estudiosa argentina refiere como determinantes para la no ficción son perfectamente compatibles con los que desentrañaremos en relación a las crónicas contemporáneas que nos ocupan.

Por mi parte, prefiero usar la denominación de crónica para referirme al tipo de textos de los que trata este trabajo ya que, como menciona Beth E. Jörgensen, la no ficción puede ser extensible al teatro e incluso a la poesía.¹³ El término de no ficción es el más usado en el ámbito de la crítica anglosajona para ocuparse de trabajos surgidos a partir de los años sesenta alrededor de lo que se llamó Nuevo Periodismo. Nos referimos a las obras de Tom Wolfe, Norman Mailer, Truman Capote entre otros.

Linda Egan ha recogido la multiplicidad de nombres que la crónica recibe tanto en la crítica anglosajona como en la que se desarrolla en nuestro idioma. Además del término de no ficción encontramos otros como periodismo de autor, cronovela, metaperiodismo...¹⁴ Egan es una de las estudiosas que más han insistido en la necesidad de limitación genérica de la crónica a pesar de la pereza de unos para atajar el problema o de las convicciones de otros respecto a la desaparición de los géneros (2004: 144). Para ella el género proporciona un libro de instrucciones acerca de cómo el texto quiere ser leído: limita los posibles significados. Se trataría, en palabras de Todorov de una especie de “modelo de escritura” para los autores y, lo que es más importante, un “horizonte de expectativas” (1991: 53). No se cuenta lo mismo en un poema que en una novela o una crónica, o al menos no se cuenta igual. Del mismo modo el lector no toma la misma actitud ante el texto. Leer una crónica de denuncia política como si fuera un cuento supone restarle todo el contenido histórico y concreto que porta. En el fondo,

¹³ Según Jörgensen, un ejemplo de no ficción en poesía sería la obra de Ernesto Cardenal y en teatro alguna obra de Vicente Leñero como *Martirio de Morelos*. (JÖRGENSEN 2002: 91)

¹⁴ “En español, estos términos incluyen periodismo de autor, ficción documental, sociología auxiliar, cronovela, socioliteratura, metaperiodismo, periosía, periodismo cultural, relato de no-ficción, periodismo interpretativo, neo costumbrismo y (el más difícil de manejar) “no(crónica)vela”. En inglés, la lista incluye *transfiction, faction, transformation journalism, creative nonfiction, documentary narrative as art, apocalyptic documentary, paraliterary journalism, midfiction, metareportage, liminal literature, radical news analysis, higher journalism, journalit, postmodern journalism, parajournalism, participatory journalism, the New Nonfiction* y *poetic chronicle*.” (EGAN 2004: 142)

significa no entender el texto de una manera total. Es en este punto en el que radica la importancia de la determinación genérica.¹⁵

La elección de un género u otro por parte del autor no es fortuita sino que obedece a las características íntimas del género en cuestión. No se trata por lo tanto de una decisión neutral sino que condiciona de manera absoluta la obra, no hablamos de un aspecto sino de su expresión total.

Además, según Todorov, un género no es más que una opción entre otras de las posibilidades del discurso en una época y en una sociedad determinada (1991: 22). El hecho de que una sociedad privilegie unos géneros por encima de otros es revelador de la ideología predominante. Es aquí cuando aparece la idea del canon: aquellas obras o géneros privilegiados en cierto momento histórico en detrimento de otros que se consideran menores. En gran parte la marginación sufrida por la crónica ha tenido que ver con su exclusión del canon, algo que se relaciona con su condición de género fronterizo, con la imposibilidad de situarla dentro de un campo concreto, como literatura o como periodismo o la idea de que estos campos están radicalmente separados.¹⁶

¹⁵ También Miguel Ángel Garrido en su estudio preliminar, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, a su *Teoría de los géneros* se refiere al género como un “horizonte de expectativas” para el autor que “siempre escribe en los moldes de esta institución literaria aunque sea para negarla” (20). Por su parte, Wolf-Dieter Stempel prefiere subrayar la importancia del género a la hora de asegurar la comprensibilidad del texto por el lector ya que le informa “sobre la manera cómo deberá comprender el texto; en otros términos: el género es una instancia que asegura la comprensibilidad del texto desde el punto de vista de su composición y de su contenido” (243). Desde luego, el género reduce las posibilidades interpretativas aunque no determina tajantemente la comprensión puesto que, como advierte Walter Mignolo “el destinador tiene el privilegio del sentido en tanto que el destinatario lo tiene sobre el significado. Pero el lector no tiene la obligación de leer el texto como el escritor asume” (1986: 235).

¹⁶ Walter Mignolo habla de lo literario como de un concepto abierto en el sentido en que la obra literaria necesita ser reconocida como tal por la comunidad interpretativa. Las diferentes definiciones de literatura que se han sucedido a lo largo de la historia corresponderían a lo que el estudioso argentino denomina paradigma hermenéutico (1986: 52), diferenciándolo del paradigma teórico que corresponde a la comprensión teórica, exterior a la literatura (43).

Huyendo de la equiparación entre lo literario y lo imaginario o ficcional, habría que considerarlo en función de su apartamiento de la norma, en la línea del formalismo, pero como esta misma es mutable la concepción de lo literario varía históricamente (EAGLETON: 16) e incluso en los individuos (RYAN: 255): “no hay un nivel unificado de la lengua común frente al cual se puedan definir con rigor las características constitutivas del discurso literario” (RYAN: 256).

Evidentemente este hecho encuentra un obstáculo en la rigidez de ciertas categorías literarias más que en la riqueza y movilidad de este tipo de textos. Escribir desde un género marginal y conflictivo puede leerse como una provocación entonces, como una toma de posición que desafía las convenciones que establecen lo que es o no literatura.

El cronista Rodolfo Walsh consideraba la novela como un género burgués frente a la nueva narrativa documental de obras como *Operación Masacre*. Existía para él una clara vinculación entre ciertos géneros y su cultivo tradicional y determinadas ideologías. Según el argentino, la novela burguesa desaparecería con la caída del tipo de ideología que la sustentaba aunque admitía que podía ser modificada y convertida en un instrumento revolucionario. Para Walsh existía la posibilidad de que en un futuro el arte documental reemplazara a la novela en prestigio e importancia.

Pero, al referirnos a los géneros literarios, habría que pensar en modificaciones más que en desapariciones. El sistema de los géneros es un marco abierto en el sentido de que permite variantes, creaciones novedosas y trasgresiones. Unos géneros podrán ser sustituidos por otros en un cambio de jerarquías.¹⁷ “No son pues los géneros los que han desaparecido sino los géneros del pasado; y no es que han desaparecido sino que han sido reemplazados por otros” diría Todorov (1991: 49).

Del mismo modo que se originan cambios dentro del sistema de los géneros, también en el interior de un mismo género pueden producirse a lo largo del tiempo modificaciones enormes¹⁸. Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano han visto en el género un

¹⁷ “Jakobson describes as a shift in the hierarchy of genres.” (ZAVARZADEH: 7)

¹⁸ De nuevo Walter Mignolo propone una noción útil: marco discursivo. A pesar de que desarrolla el concepto en relación al género ensayístico podría aplicarse a la crónica, que aquí nos ocupa: “Si queremos justificar el ensayo dentro de la familia literaria, debemos aceptar un concepto fluctuante de literatura; o, mejor, conceptos de literatura que se forjan y se modifican en la comunidad interpretativa; [...] las definiciones esenciales intentan captar los rasgos fijos y universales. La noción de marcos discursivos, por el contrario, ofrece mayores libertades para capturar los criterios siempre móviles mediante los cuales se conciben tanto lo literario como el “género” ensayístico.” (1986: 94)

modo de mantener cierta “ilusión de eternidad” mientras los textos y la función de estos van cambiando (123). La coincidencia de que bajo el techo de la crónica se resguarden textos tan diferentes entre sí como *Operación masacre*, la *Historia verdadera de la Nueva España*, *Dios es redondo*, *La linterna mágica* o *Función de medianoche...* solo puede aceptarse si se parte de una noción amplia del género capaz de integrar innumerables variables a condición del respeto a ciertos rasgos esenciales.¹⁹

Estas condiciones necesarias en el caso de la crónica serán: la referencialidad, la subjetividad, la hibridez y una doble dimensión manifiesta en la preocupación ética y la preocupación estética a partes iguales en principio o con cierta preponderancia del interés estético dependiendo del autor.

La crónica es un relato íntimamente apegado a los datos reales. Se trata de una escritura ligada a su contexto histórico de manera medular. Normalmente su referente real suele ser reconocido por el lector o al menos existe la posibilidad de que lo sea. Este apego al dato emparenta a la crónica con discursos referenciales como la historia y el periodismo y plantea problemas para aquellos que identifican invariablemente literatura con ficcionalidad.

Susana Rotker, en su estudio sobre la crónica modernista, señala este rasgo junto con el de la actualidad del contenido como esenciales de la escritura cronística (1992:

Por su parte Gerard Genette diferencia entre modos y géneros remontándose a Platón y a Aristóteles que nunca hablaron de géneros sino de formas de representación, *lexis* en el caso del primero (GENETTE 1988: 188) (narrativa, mimética y mixta), o de modos en el caso del segundo. Será Diomedes a fines del siglo IV quien rebautiza como géneros los tres modos platónicos. Según Genette la diferencia entre géneros y modos se encuentra en que mientras “los géneros son categorías propiamente literarias, los modos son categorías que dependen de la lingüística, o más exactamente, de una antropología de la expresión oral” (227).

Walter Mignolo retoma esta distinción de Genette y con ayuda de las reflexiones de Félix Martínez-Bonati aclara el paso (semiotización) entre los modos de decir y los modos literarios de decir (MIGNOLO 1986: 63-64). Mignolo agrega el nivel de los tipos discursivos que pertenece al ámbito de la comprensión teórica y sería el equivalente al género dentro del campo de la comprensión hermenéutica que se desarrolla en la comunidad interpretativa.

¹⁹ Es Todorov de nuevo quien diferencia entre los rasgos básicos, organizados en sistema, y los frecuentes pero no esenciales.

136). También José Olivio Jiménez resalta la actualidad de la crónica modernista.²⁰ Me inclino por no considerar la actualidad como un rasgo determinante de la crónica, aunque es cierto que son muy frecuentes aquellos textos que versan sobre temas del presente, acercándose al periodismo. Pero existen otras crónicas cuya filiación elige a la historia y tratan sobre asuntos pasados. Normalmente el cronista escoge un episodio del pasado que tiene algún tipo de vigencia o conexión con el momento de la escritura. Tomándolo con estos matices, puede entenderse el rasgo de actualidad que Rotker menciona.

Si toda la literatura es en esencia tiempo, la crónica es quizá la escritura que más sucumbe a sus presiones. La crónica le debe al dios Chronos el nombre y la urgencia. Escrita con frecuencia bajo el apremio de una entrega, aparece a menudo confinada a las páginas de un periódico, ser efímero que vive un día. Son relativamente pocos los textos que finalmente serán recogidos en libro (sobre los que fundamentalmente se centra este trabajo).

La crónica pretende reproducir el evento en su devenir (GRANDIS: 92). Beth E. Jörgensen e Ignacio Corona por su parte, subrayan en la introducción a *The Contemporary Mexican Chronicle*, la necesidad de registrar eventos y ordenarlos cronológicamente como norma de este tipo de textos (CORONA: 4). El hecho de imponer una narratividad a los eventos reales que suceden al margen de esta supone atribuir un ritmo y un orden específico que forma parte del mensaje de la crónica. Esa organización no viene dada sino impuesta y es deliberada.

Este acercamiento a la realidad que pretende la crónica se produce a través de la mirada del autor. Su respiración impregnará el discurso. De este modo la realidad

²⁰ “Un solo criterio, y aun aproximado, pudiera ser válido para reconocer lo más característico de la crónica, y permitir la clasificación genérica de un texto como tal: la inmediatez y actualidad de lo comentado, es decir, de lo que pudiera considerarse como núcleo o semilla de su más o menos sólida, más o menos leve materia argumental.” (JIMÉNEZ: 546)

penetra en el texto desde el punto de vista personal del cronista que puede ser testigo o protagonista de los hechos. Lejos de acomplejarse, la crónica hace gala de su subjetividad y la convierte en rasgo distintivo, el segundo de los citados anteriormente, frente a la pretendida visión objetiva de la historia y del periodismo. El mexicano Carlos Monsiváis recordará este rasgo a la hora de diferenciar a la crónica del reportaje:

Esto implica la no muy clara ni segura diferencia entre objetividad y subjetividad, lo que suele traducirse de acuerdo a premisas técnicas: el reportaje, por ejemplo, requerido de un tono objetivo, deshecha por conveniencia la individualidad de sus autores (...). En la crónica, el juego literario usa a discreción la primera persona o narra libremente los acontecimientos como vistos y vividos desde la interioridad ajena. (1980: 13)²¹

Ana María Amar Sánchez mantiene que esta subjetivación va acompañada de un fenómeno de ficcionalización. El propio autor se ficcionaliza al introducirse como cronista en el texto y hace lo mismo con el resto de personajes y con los hechos. Sin dejar de ser reales a partir de ese momento también serán ficticios, participan de una condición ambivalente, una naturaleza duplicada. Este doble carácter convierte a la crónica en una “encrucijada de dos economías, la ficción y el reportaje” (VILLORO 2005a: 12).

Así pues, la crónica será siempre resultado de la mezcla armónica (pero no necesariamente a partes iguales) de dos realidades: el dato y lo ficcional, la realidad exterior y la mirada subjetiva. Como cualquier cruce de caminos se nutre de diferentes influencias. Se permite confianza con distintas formas de escritura hasta confundirse con ellas. Varios autores han coincidido en referirse a ella como un género híbrido.

Linda Egan no duda en llamarla género bastardo:

²¹ Aunque para el resto de referencias trabajamos con la segunda edición (corregida y aumentada) de *A ustedes les consta*, publicada en 2006, en este caso recurro a un pasaje que aparece en la primera edición de 1980 y que Monsiváis omite en la segunda.

La crónica, un género en problemas

El género que Monsiváis defiende es una forma “bastarda” que no sólo no intenta ocultar su mitad iliteraria, sino que se ufana de ostentarla; sus vínculos con el periodismo forman parte de su razón de ser. También son el pretexto por el que se la condena. (EGAN 1995: 144)

Juan Villoro habló de la crónica como el “ornitorrinco de la prosa”. Los primeros científicos británicos que se hallaron ante el cuerpo inerte de uno de estos animales pensaron que se trataba de un montaje, un ser artificial formado con pedazos de otras criaturas, definido por aquello que tenía en común con otros seres más conocidos: un pato o un castor según el punto desde donde se observe. Animal extraño, la crónica parece concretarse por aquello que toma de la ficción, de la autobiografía, del teatro, del ensayo, del periodismo... pero lo que en esencia la define es la coherencia que impone entre los distintos códigos acogidos. No solo se deja contaminar por diferentes discursos, sino que admite en su seno materiales heterogéneos: testimonios, citas literarias, letras de canciones, fragmentos de documentos oficiales como actas o discursos, material fotográfico... La cantidad y el origen de estos materiales diferirá en función del tema, el tipo de crónica y el autor, así como también cambiará el manejo que el cronista haga de ellos.

Todas estas variables, los materiales que acoge, la forma de manejarlos, la cercanía o lejanía con otros géneros... convierten a la crónica en un objeto extremadamente mutable. Como el camaleón, su aspecto se ajusta al mensaje que pretende transmitir y puede saltarse sus propias reglas en función del evento que retrata, de los intereses estéticos del autor o de la personalidad del cronista.

Por último, caracteriza al discurso cronístico una doble dimensión ética y estética que se manifiesta a partes iguales. En ciertos momentos puede cobrar más importancia un aspecto pero jamás el otro quedará olvidado. Un experto cronista, Carlos

Monsiváis, ha fluctuado en estas consideraciones. En la primera edición de *A ustedes les consta* escribirá que se trata de un “género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas” (1980: 13),²² pero al hablar de las crónicas de los liberales subraya la importancia política que este género tenía para ellos (1987a: 754).

Por su referencialidad la crónica aparece intensamente ligada al contexto, como ya se ha mencionado. Susana Rotker insiste en esta idea de vincular la crónica con su espacio de producción porque entiende el género como una respuesta formal y temática a este. También Úrsula Kulhmann destaca el carácter circunstancial de este tipo de escritura, pensada como una praxis social, como lo es para ella toda la literatura, y subraya la necesidad de formular un análisis que no tenga como armas exclusivas las estrictamente literarias o filológicas (KULHMANN: 200).

Estas consideraciones están dentro de la concepción bajtiniana de la literatura como producción social, no producto, para subrayar su carácter de práctica. Según el teórico ruso, un sujeto social produce, nutriéndose de un “mundo ideológico” que funcionaría como el contenido para esa creación y como intermediario en la relación del sujeto con la realidad (ALTAMIRANO, SARLO: 40). Las ideas de Bajtin se refieren a toda la literatura pero la crónica participa de esta condición de un modo definitivo. La conclusión es que estas obras no pueden ser comprendidas en su totalidad si no abarcamos el contexto en el que se producen.

La crónica surge, entonces, de un contexto que la nutre y con una intencionalidad que la anima. Esa intencionalidad sería algo así como el principio constructivo del que habla Bajtin, que ordena todos los aspectos y materiales de la obra y los dispone apuntando a un vértice que puede situarse externo al texto.

²² De nuevo, conviene recordar que esta consideración de Monsiváis aparece en la primera edición de su antología de crónica mexicana pero desaparece más adelante. Lo cual evidencia un cambio de apreciación en este aspecto del género.

La crónica, un género en problemas

La intención ética de la crónica es un rasgo fundamental de esta, pero es variable en su intensidad y dirección. El texto puede obedecer a un propósito puramente informativo, empaparse del tono moralizador del cronista, asumir como tarea la crítica abierta o la denuncia política, consagrarse al análisis pausado de la situación social o sucumbir a la consigna exaltada. Otras veces la crónica se convierte en el lugar de la memoria, el espacio para aquellos que han sido o son negados cuyas historias han permanecido en el silencio. Cada crónica traduce la intención de querer insertarse en la problemática política, entendiéndola en el sentido laxo y tradicional de vida pública. La crónica post 68, en la que se encuadra el trabajo de los dos autores a los que nos referimos, se interesa más en analizar que en describir (CORONA, 2002b: 129). Trata de explicarse el México de los años setenta, ochenta y el fin de siglo. Aparece en la segunda mitad del siglo XX como el género ideal para describir la crisis, para abarcar fragmentos de una sociedad que ya no puede narrarse como totalidad y para ofrecerse como espacio a quienes habían estado al margen de la literatura identificándose de esta manera con un propósito democratizador de la cultura.

Pero la crónica no se define exclusivamente por su labor social. Haciendo gala de su doble naturaleza, estos textos vuelven la mirada hacia sí mismos y hacen del propósito estético otro de sus deberes. A menudo acogen reflexiones sobre la naturaleza de la escritura. Equilibrista en el alambre, la crónica no puede descuidar ninguno de los pesos, si no quiere caer al vacío.

Estos rasgos esenciales se irán analizando a lo largo de los apartados y capítulos siguientes, tomando como ejemplos y motivos de reflexión los textos de Juan Villoro y de José Joaquín Blanco.

Pero existen también algunas otras características que, sin ser imprescindibles, son muy frecuentes en la escritura cronística. La crónica prefiere la imagen a la

La crónica, un género en problemas

explicación. Su naturaleza visual muestra preferencia por la representación en escenas y da importancia a las descripciones ambientales. Pero no por eso deja de lado la voz. Texto polifónico donde los haya, se divierte integrando diálogos y acogiendo diferentes voces además de la del cronista, que suele hablarnos en primera persona.

A menudo aparece teñida de humor, fundamentalmente ironía, pero también puede aparecer una mirada sarcástica. Y su intención de analizar e integrar la anécdota en un contexto más amplio no le impide, sino al revés, le impulsa, a detenerse con fijeza en aquellos pormenores reveladores que condensan el significado de prolijas explicaciones: busca la amplitud a partir del detalle.

Encontramos a la crónica entonces en la encrucijada de diferentes géneros que la contaminan sin llevarla a su terreno; como un ser que se debe al dato, pero que ficcionaliza sin remedio. Sometido a la subjetividad del cronista y cultivador de su valor estético a la vez que de su valor político. En estos cruces de caminos nos situaremos para tratar de encontrar, más que los límites, las características, la esencia de este género móvil y perturbador.

La crónica, un género en problemas

1.2. GÉNERO HÍBRIDO: RELACIONES CON OTRAS ESCRITURAS Y MEZCLA DE MATERIALES HETEROGÉNEOS.

Este extraño animal que es la crónica puede volver loco a cualquier taxónomo. Como ya se ha mencionado, en manos de unos se acerca al ensayo, en las de otros al testimonio y siempre posee algún rasgo de cualquier otro género. La crónica coquetea con la autobiografía, el periodismo, la literatura testimonial, la crítica, el ensayo, la novela y el cuento, el teatro e incluso con discursos alejados de la literatura como son la sociología y la etnografía. Transita por las fronteras de estos géneros e invade su territorio cuando le place. Niña caprichosa, toma para sí lo que le conviene de cada uno sin importarle la confusión que genera.

De la autobiografía la crónica elige la utilización de la memoria personal como fuente y la presencia de un yo que enhebra los acontecimientos relatados y que impregna al texto con la subjetividad del recuerdo.

José Joaquín Blanco recurre a la autobiografía con descaro en *Postales trucadas*, probablemente el más íntimo de sus libros. Textos como “Conchita”, “Primeros pasos por Jesús María”, “El abuelo Joaquín”, “El joven escritorio” podrían considerarse totalmente autobiográficos. Las otras crónicas del libro, aunque tienen gran cantidad de datos autobiográficos, no discurren únicamente sobre la vida del autor. Se trata, sin duda, de su libro con más carga personal. En la mayoría de las crónicas no contenidas en él, los este tipo de referencias salpican un texto u otro pero no son demasiado evidentes o no llegan a ocupar la mayoría del espacio en una crónica.

Por su parte, Juan Villoro a menudo introduce datos de su vida personal en las crónicas: la anécdota que le ha llevado a escribir el texto o la descripción de algún hecho o personaje relacionado con el tema que trata. Pero hay ocasiones en los que la

carga autobiográfica conforma el meollo de la crónica. Un ejemplo es “El libro negro”, texto con el que abre *Safari accidental*: “Durante muchos años mi familia pudo celebrar su sólida condición nacionalista: mi padre tenía prohibida la entrada a Estados Unidos” (23). A partir de ahí sigue una descripción del carácter y los hábitos del padre y su vinculación con el movimiento estudiantil mexicano del 68, algunos aspectos de su familia y varias anécdotas de la infancia del autor (el sonambulismo, la partida al extranjero). La subjetividad entra en la crónica de la mano de un yo que recuerda la historia personal y que la liga íntimamente con la historia del país. Esta es la razón por la que el texto es crónica y no autobiografía. En palabras de Silvia Molloy, quien ha estudiado la escritura autobiográfica en profundidad, en este caso de la crónica la autonarración sería “menos un propósito que un medio para lograr ese propósito” y “no existe crisis en esta escritura del yo”²³ como sí se percibe en la autobiografía.

Del teatro, la crónica adoptará sobre todo la organización de los diálogos y la importancia de la escena. Tanto Juan Villoro como José Joaquín Blanco han incursionado en este género con obras como *Muerte parcial* y *El filósofo declara* del primero; y *La generosidad de los extraños* y *El castigador* de Blanco. Cabe incluso señalar cierta influencia del guión en cronistas como Vicente Leñero o el mismo Blanco²⁴. También Juan Villoro ha escrito guiones como *El mapa movedizo*.²⁵

²³ En relación con este aspecto podemos fijarnos también en “¡Hombre en la inicial!”, crónica que abre *Los once de la tribu* y narra el inicio de la vocación lectora del cronista con la lectura de *De perfil* de José Agustín. A propósito de este tipo de anécdotas introducidas en textos autobiográficos Silvia Molloy escribe unas palabras que se encajan perfectamente en el análisis de esta crónica: “La escena de la lectura no corresponde necesariamente al primer libro que se lee de niño. La experiencia implica el reconocimiento de una lectura cualitativamente diferente de la practicada hasta ese entonces: de pronto se reconoce un libro entre muchos otros, el Libro de los Comienzos” (29). De este modo la experiencia de Villoro con el libro de José Agustín comienza con una identificación casi total con el protagonista, el reconocimiento de un lenguaje literario diferente al sabido que nace de la coloquialidad y la cercanía. Ubicada como pórtico de la colección de crónicas la anécdota potencia su fuerza iniciática. Siguiendo las reflexiones de Molloy podemos entenderlo de este modo: “Colocado precisamente al comienzo, o muy cerca del comienzo del relato [...] el primer recuerdo constituye una especie de epígrafe, una autocita que, si bien no resume la esencia de lo que va a seguir, sí apunta en esa dirección” (257).

²⁴ José Joaquín Blanco ha colaborado como guionista con el cineasta Paul Leduc en las películas: *Frida, naturaleza viva, ¿Cómo ves?, Barroco, Latino Bar* y *Dollar Mambo*.

El diálogo a veces adopta una actitud teatral o más bien cercana a la radionovela como el que escucha “la Gladys” desde su departamento en uno de los textos de *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon*:

Voz de hombre: ¡No la quiero más aquí! ¡Que se largue! ¡Que se lleve todo pero que se largue!

Voz de anciana: ¡Hijo, por Dios!

Voz de mujer: ¡Me voy! ¡Me voy!

Voz de anciana: ¡Adela, no! (BLANCO 1988a : 80)

Otras veces es el propio cronista quien se desdobra y transforma el devenir de su pensamiento en un juego de preguntas y respuestas que contribuye por un lado a implicar al lector y por otro a ampliar la sensación polifónica del texto.

—¿Por qué en México no votan los curas?

—¿Y quién nos asegura que no lo hacen? ¿Quién alguna vez en la realidad, en la práctica, le ha impedido votar a un cura? ¿Quién ha presentado alguna denuncia de este tipo? (BLANCO 1990a: 133)

Igual de teatral puede resultar el uso de la escena que Villoro emplea frecuentemente sobre todo al comienzo de sus crónicas. Se trata de un procedimiento útil en textos breves, ya sean cuentos o crónicas, porque el lector se ve inmerso en la trama de una manera rápida y determinante. El tiempo presente es fundamental para contribuir a esta sensación: “Peter Gabriel frota la punta de su barba hasta dejarla en

²⁵ Juan Villoro explicará su participación de este modo en el prólogo a *El mapa movedizo*: “Hace algunos años la revista *Nexos* y el Departamento del Distrito Federal se propusieron hacer un ciclo de programas de televisión en el que se contarán historias de la capital a la manera de un reloj. Se invitó a doce directores de cine y a cada uno de ellos le correspondió escoger una hora representativa de la vida en la ciudad. Trabajé en mancuerna con Nicolás Echeverría” (1995b: 11) y más adelante pero en el mismo prólogo añade “Ninguno de los proyectos que he escrito para Nicolás Echeverría se ha filmado. Sin embargo, el “cine de papel” que hemos vislumbrado ha sido para mí un continuo aprendizaje sobre la mirada y sobre la elusiva tarea de contar historias” (13). De todos modos, en 2002, se estrenó *Vivir mata*, película dirigida por Nicolás Echeverría sobre un guión escrito por Juan Villoro.

forma de signo de interrogación: “Sé cuál es la primera pregunta”, sonríe: “Por qué me tardé tanto en hacer otro disco”.” (2005a: 95).

Algunos trabajos cronísticos se desarrollan en un territorio muy cercano al de la literatura testimonial, tipo de escritura que ha extendido su influencia por diferentes géneros. Sin ir más lejos, la crónica suele acoger testimonios entre los materiales que la conforman. En este proceso el cronista actuaría como el sujeto mediador o el sujeto letrado del testimonio. La crónica mexicana posterior a 1968 surge hermanada con el propósito principal de la literatura testimonial, al configurarse como un espacio de representación o de expresión de aquellos que han sido silenciados por la historia. Un ejemplo muy claro sería el de las obras de Elena Poniatowska, como *La noche de Tlatelolco* o *Nada, nadie. Las voces del temblor*, las cuales poseen una carga testimonial que se configura como núcleo central de la crónica. En los trabajos de otros cronistas, la importancia del testimonio no alcanza una determinación estructural, pero casi siempre se incluye la voz del otro a través del código de la literatura testimonial. Más adelante se dedicará todo un apartado a esta relación entre la literatura y el testimonio (“2.1. Los ojos del testigo. Cuestiones sobre la subjetividad y relación de la crónica con la literatura testimonial”).

Si bien es cierto que el testimonio puede aparecer aislado, desde hace tiempo ha sido instrumento de disciplinas como la historia oral o la etnografía. Ignacio Corona dedica su artículo “At the Intersection: Chronicle and Ethnography” a la relación entre la crónica y la etnografía. Las acerca el uso que ambas hacen de lo testimonial, así como la influencia común de las obras de Oscar Lewis o del cubano Miguel Barnet. Pero existen diferencias sustanciales: la etnografía cumple ciertos requisitos que permiten encuadrarla como un discurso científico.

La crónica, un género en problemas

Existen propiedades en el saber científico imprescindibles para que sea considerado como tal. En *La condición posmoderna*, Jean-François Lyotard habla del saber científico como de un tipo concreto de discurso, que está obligado a cumplir ciertas reglas. Se trata de un discurso conformado esencialmente por enunciados denotativos, se dirige a profesionales o especialistas, puede no ser aceptado y se exigen determinadas competencias comprobables para el puesto de emisor de ese saber.

La crónica se permite libertades como el sentido del humor y la mirada subjetiva, el uso libre de los testimonios y la omisión de las explicaciones acerca de las condiciones de trabajo. Todas estas licencias la alejan de este tipo de discurso y por esa razón ni el público que acceda a estos textos será el mismo, ni el mensaje será tomado de un modo semejante: circulará por canales bien diferentes a aquellos que recorre la escritura científica.

La sociología es otro de los discursos no literarios a los que la crónica se acerca, sobre todo en aquellos textos que pretenden análisis amplios sobre ciertos sectores de la población o sobre la cultura de masas y los medios de comunicación. Uno de nuestros cronistas, Villoro, estudió la carrera de Sociología en la UNAM. La distancia viene impuesta por la misma razón que opera en el caso de la etnografía: la falta de carácter científico de la crónica (por las razones enunciadas en el párrafo anterior).

Esta mezcla de escrituras ha sido uno de los primeros rasgos señalados como esenciales. Linda Egan desarrolla una “teoría indígena de la crónica” (2004: 149) para subrayar su peculiaridad pero considera la hibridez como un rasgo característico de toda la literatura hispanoamericana y no exclusivo de la crónica (144). Para unos es un signo de su dependencia de otras escrituras, para otros una señal de la riqueza y variabilidad del género, para todos, una fuente de confusión a la hora de enfrentarse a un texto en concreto.

Cualquier lector que se haya acercado a varias crónicas de este tipo se dará cuenta de que no todas mantienen la misma relación con los distintos géneros. La cercanía o lejanía con el periodismo, el ensayo, la historia, el testimonio... depende del autor y del tema e incide de manera definitiva en el resultado final.

A menudo la forma de la crónica cultivada por determinado autor encuentra muchas semejanzas con los otros géneros a los que dedica su escritura. Ya mencionamos en la introducción este fenómeno al que Ana María Amar Sánchez se refiere como interdependencia formal. Los ejemplos son numerosos. La entrevista practicada desde muy temprana edad por Elena Poniatowska influyó en sus crónicas en cuanto a la importancia que le concede al diálogo como tema y estructura. Hay una relación entre el Rodolfo Walsh escritor de cuentos policiales y la organización de sus crónicas políticas. Y sin duda, Carlos Monsiváis intercambia rasgos del ensayo a la crónica y viceversa hasta convertirlos en dos géneros muy difíciles de distinguir, tanto que José Ángel Escarpeta habla de *croni-ensayos*²⁶ para referirse al trabajo del mexicano.

Tanto Juan Villoro como José Joaquín Blanco entregan su pluma a la ficción, al teatro y al ensayo además de dedicarse a la crónica. Temas, rasgos y atmósferas se trasladan de un género a otro y la manera de escribir crónica de cada uno de ellos se ve marcada irremediablemente por el tipo de ficción y de ensayo que practican. El autor deja sus huellas por cada uno de los territorios por los que transita. La pluma plural de estos escritores se complace en cultivar una escritura contaminada no solo en el ámbito de la crónica, sino en todas las disciplinas que trabaja. Las relaciones entre los distintos géneros tanto de manera general como con los ejemplos concretos de ambos autores se irán estudiando de modo más exhaustivo en los siguientes apartados.

²⁶ Escarpeta desarrolla este término en su artículo “Carlos Monsiváis y sus croni-ensayos de *Amor perdido*” publicado en *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*.

La hibridez no es únicamente una característica esencial del texto sino que puede afectar al libro que lo alberga. A menudo encontramos textos infiltrados entre las páginas de un libro de crónicas. Entrevistas, ensayos y cuentos que se cuelan y pretenden pasar desapercibidos. Juan Villoro lo señala en el epílogo con el que se cierra *Safari accidental*:

Algunos textos podrían estar en un libro de entrevistas (los encuentros con Mick Jagger y Peter Gabriel) y algún otro en un libro de ensayos (la evocación memoriosa del romance entre Zelda y Francis Scott Fitzgerald). Me hubiera parecido rigorista expulsarlos de un libro que se funda, precisamente, en un género híbrido, que tanto depende de la impronta. Los patos que nacen entre los ornitorrincos se creen ornitorrincos. Así pasa con algunos textos de esta selva. (2005a: 257)

También entre *Los once de la tribu* hay patos. Villoro introduce entrevistas entre las crónicas del libro. Es el caso de “Las hormigas son más terribles”, “El viajero en su casa”, “Conversación con Günter Grass” o “Jane Fonda en media hora”. Es frecuente que añada algunas consideraciones alrededor del encuentro que tienen mucho de autobiográficas: cómo consiguió la entrevista, dónde se desarrolla, la descripción del viaje hacia el lugar del encuentro...

En su primera colección de crónicas, *Función de medianoche*, José Joaquín Blanco introduce varios textos que se ubican en un territorio limítrofe entre el ensayo y la crónica (de hecho, el subtítulo del libro reza “Ensayos de literatura cotidiana”). Un ejemplo claro sería “Nuevas profecías de Nostradamus” donde analiza el rumbo futuro de la Iglesia católica ante la elección del próximo Papa.

Por otra parte, hay varios textos de ficción entre las crónicas de *Un chavo bien helado*. Aparecen sobre todo en el último apartado de la colección titulado “Y con airados ojos me interrogas”. Textos como “Corte de pelo”, “La muchacha sobria”, “La dama del perrote”, “La luna negligente” o “La última mata” se entienden mucho mejor

como cuentos que como crónicas. Es cierto que comparten la misma atmósfera que impregna todo el libro pero o bien el cronista desaparece totalmente y la historia no está contada a través de sus ojos, o bien su referente se diluye hasta ser absolutamente irreconocible.

En *Álbum de pesadillas mexicanas* Blanco parece jugar limpio y nos avisa desde el subtítulo: “Crónicas reales e imaginarias”. Las imaginarias serán textos como “La tremenda corte”, conformado por un diálogo delirante o algunos de los contenidos en el apartado “Emblemas irrisorios” como “Fray Cipriano en la hoguera”, “El pipián del arzobispo” y “Aspectos siniestros del Nican Mopohua”.

No solo cuentos y crónicas se llevan bien. También la poesía comparte espacio con ellos. La mezcla de géneros es tal que en *Se visten novias (somos insuperables)* Blanco nos ofrece “Crónicas en verso”.²⁷ En estos poemas encontramos rincones de la ciudad y retratos de sus habitantes a través de un lenguaje poético que no desdeña lo prosaico. Baste como ejemplo el poema *Venadito*, uno de los más breves:

Ah, ah, venadito, flor del viento,
efebo de rock, ángel futbolero,
cómo alzas tu paraíso de barrio
cascareando con los cuates en la esquina,
frágil jardín, ojos nuevos,
esbelta naturaleza original,
todo primer día en mitad de la calle,
ya te venadean las patrullas,
ya crujen tus huesos
bajo patrullas macanas de la policía.
Ah ah venadito protestas delirantes
en la camilla de mierda y vísceras
de la ambulancia.
(1993a: 85)

²⁷ Muchos de estos poemas estarán incluidos también en su libro *Poemas y elegías*.

En resumen, la hibridez no solo afecta al cuerpo mismo del texto sino que suele extenderse al libro que alberga las crónicas. En esta voluntad de acogida la crónica no margina ningún género: hospitalaria, comparte sus espacios. Y no solo tienen cabida diferentes códigos sino que además se nutre de materiales heterogéneos en mayor o menor medida.

Algunas crónicas dejan entrever un período de investigación anterior, un trabajo de campo previo. En esos casos el material documental aflora de forma muy evidente como ocurre en los textos de Elena Poniatowska, donde suele ser el centro de una crónica que se pretende representativa de muchas voces, o en el caso del argentino Rodolfo Walsh que busca mostrar las pruebas logradas para sustentar la versión de los hechos que expone.

En el caso de los dos escritores que nos ocupan, José Joaquín Blanco y Juan Villoro, la necesidad de apoyarse en materiales externos es otra. Ninguno de los dos suele usarlos como pruebas, más bien forman parte del bagaje cultural del autor. Se manejan como el equipaje con el que cada uno comienza su escritura, aquello con lo que cuentan para enfrentarse al mundo y escribirlo.

En ambos cronistas tienen un peso especial los materiales de origen escrito. La cita libresca aparece como un modo natural de acercamiento a la realidad para el intelectual rodeado de cultura. El cronista no solo conoce a través de lo que ve o lo que sucede sino también, y a veces sobre todo, mediante aquello que ha leído y le acompaña y determina en la experiencia. Por ejemplo, Juan Villoro narra en “Escape de Disney World” su vivencia personal junto a su familia en aquel lugar pero el análisis de esta experiencia lo hace acompañado de Umberto Eco y Michael Sorkin. La reflexión de otros intelectuales lo asiste en el viaje que es la propia crónica.

A menudo, Villoro introduce citas de pensadores y escritores con los que parece entablar una conversación. Como si ellos estuvieran presentes en el texto y participaran del tema. Palabras invitadas a la tertulia de un modo tan natural que en ocasiones prescinde de la referencia. Olvida decirnos de dónde sacó la cita como si simplemente fuera un recuerdo que viene como anillo al dedo en el desarrollo del asunto. A veces, Villoro parece presuponer que el lector conoce la cita, como cuando dice: “ “Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche”, dijo Martí, que ahora no distinguiría una de la otra.” (2005a: 152).

El texto sobre Zelda Sayre y Francis Scott Fitzgerald contenido en *Safari accidental* se construye ayudado por las palabras de los dos protagonistas sin que en ningún momento se nos explique de dónde han salido. Artículos, diarios, correspondencia... podemos elucubrar acerca de su procedencia pero nunca se nos dice claramente. En otras ocasiones, cuando es necesario ser más preciso el dato aparece, si no exacto, al menos orientativo.

Carlos Fuentes remata su novela *Gringo viejo* con una reflexión sobre las cartas que Bierce escribió en plena Revolución: “En todas ellas se reservaba el derecho a escoger su manera de morir. La enfermedad y el accidente -por ejemplo, caerse por una escalera- le parecían indignas de él. En cambio, ser ajusticiado ante un paredón mexicano...” Bierce llegó al país animado por una voluntad de supresión del azar; (VILLORO 1995a: 54)

Pero no siempre Villoro es tan riguroso. Frecuentemente la indeterminación es más atrevida. No solo desconocemos de qué obra es el fragmento que incluye, sino que ni siquiera sabemos si el autor la escribió o la pronunció en una charla. Villoro habla igual de una cita que recuerda, un comentario dicho a un periodista o una declaración de la que él exclusivamente es el destinatario producida en una entrevista o en una

conversación íntima. Todos estos enunciados adoptan una misma condición que ignora las jerarquías. Todo corresponde a la categoría de los enseres que se llevan consigo: los libros leídos, los poemas aprendidos, las sentencias escuchadas, las confesiones de las que uno es el receptor: “En el sexto café de la mañana, recordé la pregunta que Rusdhi le hizo al ensayista Edward Said a propósito de la condición de los palestinos: “¿Existen ustedes? ¿Qué pruebas tienen?” (VILLORO 2005a: 212).

Se evidencia entonces que no solo de letra vive el cronista. Al contrario, la crónica se distingue a menudo por una fuerte inyección de oralidad. Los dos autores que nos ocupan no eliminan este rasgo de sus textos. Ambos incluyen conversaciones mantenidas y escuchadas con gentes anónimas o conocidas y el manejo de estos testimonios es diverso: unos aparecen con su corte de datos precisos mientras que otros resuenan como ecos sin que sepamos de dónde vienen o quien los pronunció.

En el caso de Juan Villoro la inclusión de testimonios orales es más frecuente cuanto más lejos esté de casa: hacer turismo escuchando al guía. Villoro viaja solo pero siempre encuentra con quien hablar. Una de las crónicas con más carga testimonial es “Cosas que escuché en La Habana” contenida en *Safari accidental*. El cronista se encuentra en un país extranjero y ante una realidad que le confunde, según confiesa desde el principio del texto. Uno siente que Villoro nunca estuvo solo en Cuba, que siempre había alguien que le acompañaba y respondía a sus preguntas. La crónica está salpicada de palabras ajenas que van dando vida a la narración del viaje que hace el autor.

Quien pronuncia esas palabras puede no tener nombre o contar solo con un apodo: un amigo del cronista, gente con la que se va encontrando casualmente por la calle, personas con las que contacta para hablar de un tema en concreto como el Bucanero.

Respecto a los chinos comentó: “La peor humillación posible es que tu mujer te los ponga con un chino. ¿Sabes de qué tamaño la tienen?” A continuación me explicó que los condones de Cuba vienen de China; al principio hubo un problema: todos venían en talla china. “Apenas te servían para un dedo.” Ahora hay tres tamaños: grande, mediano y chino. “Si no aclaras, como las encargadas son optimistas, te dan grande”, mi acompañante tomó un trago de cerveza Cristal. (2005a: 145)

Sus palabras aparecen, entre comillas, como los testimonios de quien habla porque sabe, porque vive allí, porque cuenta “lo suyo”. No es la única vez que traslada las palabras de alguien desconocido al papel pero sí es este uno de los textos en que lo hace con más frecuencia.

En sus diferentes trabajos crónicos aparecen testimonios de gentes “sin nombre”: un bailarín azteca del Zócalo, unos zapatistas, la agente aduanal del aeropuerto de Londres, el amigo boliviano que le recrimina su uso de tecnología Apple... La voz sin nombre que se pretende representativa por no concretarse en nadie y vincularse únicamente al momento y al lugar alterna con testimonios orales recogidos en charlas o entrevistas a personas más o menos conocidas: el escritor Daniel Sada en un restaurante chino de Bucareli, Derek Taylor que habla acerca de los Beatles, Robert Fripp describiendo a Peter Gabriel, Gerardo de la Concha, Rafael Barajas, *El Fisgón...* y otros muchos que prestan su voz para añadir un matiz, revelar un secreto, explicar un detalle... En “Cosas que escuché en La Habana”, aparecen de este modo el poeta Eliseo Diego o el escultor Ernesto Oroza asidos al texto por palabras que nacieron en una conversación íntima con el autor.

Por último, quiero mencionar los poemas o fragmentos de ellos incluidos en las páginas de este viaje por La Habana.²⁸ Los versos completan todo este sistema de

²⁸ Los poemas que aparecen intercalados en el texto de esta crónica pertenecen a Cintio Vitier (poema escrito el 8 de octubre de 1967), Antonio J. Ponte (poema titulado “Vidas paralelas (La Habana, 1993)”, a Virgilio Piñera y a Eliseo Diego (poema titulado “Testamento”) (VILLORO 2005a: 151, 156, 160, 169).

aproximaciones a Cuba: a través de su literatura, de las conversaciones con sus artistas y sobre todo mediante las palabras de la gente de la calle. Ante un tema complicado el cronista expone lo que ha visto y escuchado para que el lector juzgue o se confunda, a su gusto.

Dentro de los materiales de origen oral hay que considerar las entrevistas y los discursos. En el caso de estos últimos, Juan Villoro muestra un interés exclusivo por los del subcomandante Marcos. Dedicó varias crónicas al movimiento zapatista y en todas consagra algunas páginas a discutir la figura de Marcos, como más adelante veremos. Lo menciona en textos como “Un mundo (muy) raro. Los zapatistas marchan”, “Los convidados de agosto” y “Venas abiertas de América Latina”. Es probable que la razón sea no solo la importancia del personaje, sino el valor de la oratoria. Villoro reconoce en la retórica de Marcos la irrupción un discurso fresco y renovador para la izquierda. El mexicano Jorge Volpi lo analiza en el mismo sentido en su libro *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994*:

Sin duda Marcos es uno de los grandes oradores de nuestros días. En sus textos se conjugan las dos vertientes principales de la retórica clásica: por un lado, la fuerza argumentativa de sus comunicados, cartas y ensayos; y, por el otro, la puesta en escena, eminentemente teatral, de sus argumentos. (24)

Uno de los aspectos más fascinantes del subcomandante será ese discurso que tanto llama la atención de diferentes intelectuales al margen de que estén o no de acuerdo con él. Villoro no será una excepción y por eso en sus crónicas aparecen fragmentos o frases de sus discursos en un proceso que pretende desentrañar su peculiar lenguaje político y traducir las repercusiones de sus ideas. El análisis de la personalidad pública de Marcos y de la concepción política del zapatismo se produce a partir y a

través del discurso que emite. La retórica es la puerta a un conocimiento más profundo del movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Si el lenguaje traduce un modo de mirar el mundo, a través de sus palabras atisbamos el mundo que el zapatismo pretende.

Con su gusto por fundar mitologías, repitió la frase con la que inició su caravana: “somos el color de la tierra”. Aunque no sea indígena, Marcos ha asumido una persona política tan eficaz que puede ser genuino al decir: “vamos adonde la tierra se crece arriba y a la que ciudad llaman”. (VILLORO 2005a: 53-54)

Hay otra manera en la que la palabra ajena se cuela en la crónica: la entrevista. Como se trata de una forma periodística, nos dedicaremos a ella de una manera más extensa en el apartado consagrado al periodismo. Simplemente apuntar en este momento que las formas en que la palabra del entrevistado aparece dentro del texto pueden ser bien diferentes. Respecto a las entrevistas contenidas en *Los once de la tribu* Villoro escribe:

Truman Capote recomendaba trabajar sin grabadora para mantener despiertos los reflejos literarios. Seguí el consejo en “La vida en cuadritos”, entrevista que transcribí sin mis preguntas. El recurso resulta esencial ante personas cuyo lenguaje se ignora – los giros, las muletillas, las vacilaciones se convierten en normas de carácter-. En las conversaciones más “literarias” (con Willian Golding, Sergio Pitol y Günter Grass) buscaba constatar o refutar un diálogo sostenido con sus obras; la entrevista era, en sí misma, un eco de conversaciones previas, y la grabadora no resultó un estorbo. (1995a: 9)

Como el autor mismo aclara, en el texto dedicado a Gabriel Vargas, “La vida en cuadritos”, no aparecen las preguntas sino que la crónica reproduce únicamente la voz del caricaturista como si de un monólogo se tratase. Solo al final aparece la voz del

entrevistador señalada gracias a la cursiva.²⁹ El resto de entrevistas de *Los once de la tribu* están más apegadas a la forma tradicional y giran siempre en torno a temas literarios.

Por otra parte, las entrevistas a Yoko Ono, Peter Gabriel, Bono y Salman Rushdie contenidas en *Safari accidental* son más bien crónicas de una entrevista. Villoro recoge las palabras de los entrevistados entre cursivas pero no registra sus propias preguntas o lo hace de modo indirecto diluyéndolas en la propia narración. En el caso de Rusdhie y Bono se trata de conversaciones colectivas. El diálogo con Martin Amis, recogido en “Cómo salir de una botella y otras ansiedades” tiene una ubicación cambiante: primero se desarrolla en el Parque del Retiro de Madrid, donde adopta la forma de una entrevista formal y pública, y después, durante una cena en la misma ciudad. Ahí los interlocutores serán varios y las palabras de Amis se intercalarán en la narración.

En estos textos el protagonismo de los entrevistados no es absoluto. Es frecuente que escuchemos la voz de otros personajes que ayudan a entender a la celebridad: el jefe de prensa de los Beatles en la entrevista con Yoko Ono, o algunos ejecutivos de Virgin en la de Peter Gabriel o en la de Mick Jagger. Esta última, también incluida en *Safari accidental*, mantiene la organización convencional aunque precedida de una especie de crónica de la llegada hasta el momento del encuentro con el cantante de los Rolling Stones.

Por último, habría que mencionar la inclusión de materiales procedentes de la cultura popular: frases sacadas de *Pulp Fiction*³⁰ o el título de una película de Isabel

²⁹ “—¿Nunca relee sus historietas?

—¡Ni lo mande Dios!— Gabriel Vargas se persigna. No le interesa lo que ya hizo, o en todo caso, le interesa más el cuadro que dibujó a los 13 años, escondido bajo la cama, con los lápices de la lavandería de chinos.” (VILLORO 1995a: 205)

Coixet (“FIDEL: MI VIDA SIN MÍ” 2005a: 158), pero sobre todo fragmentos extraídos de canciones. Paquita la del Barrio sirve para ilustrar un aspecto de la identidad del mexicano (40), así como un fragmento de la popular canción “La llorona” encuentra su lugar en el texto que Villoro dedica al protagonismo del picante en la comida mexicana, “Dramáticos placeres: el chile mexicano”.

Las letras de canciones confieren al texto la atmósfera buscada: la música de Manu Chao es la banda sonora ideal para un viaje a Tijuana³¹ y las frases de una canción de Peter Gabriel ponen el punto final perfecto al encuentro con el ex cantante de Génesis.

“¿Hacia dónde iba? “More than this”, del disco *Up*, trata del enigma de llegar: “Desperté y el mundo de fuera estaba oscuro/ todo tan silencioso antes del alba/ abrí la puerta y caminé hacia afuera/ el piso estaba frío. /Caminé hasta que no pude más / a un sitio que jamás había visto / había algo atractivo en el aire / frente a mí, lo podía ver”.” (2005a: 104)

El patrón de esta mezcla de elementos populares podemos encontrarlo en un maestro cronista como Carlos Monsiváis en cuya escritura se conserva un color mucho más local. A menudo las crónicas de Monsiváis hablan un lenguaje incomprensible para el extranjero que pisa esas tierras. Parte de su encanto se transforma en barrera, belleza rara que atrae y al tiempo establece una distancia. La dificultad de difusión de la obra monsvaiana en el extranjero tiene que ver en parte con esta condición local plagada de referencias a la realidad más cotidiana de la ciudad de México, incluso de su colonia, con el localismo de sus referencias y la recuperación de ambientes populares y poco

³⁰ “En *Pulp Fiction*, unos gansters asaltan una cafetería de Los Ángeles al grito de: “¡Saquen a los mexicanos de la cocina!” y en *Traffic*, las escenas que ocurren en Tijuana parecen reveladas en aceite para freír quesadillas: un amarillento refugio para narcos.” (VILLORO 2005a: 39)

³¹ Villoro entra a Tijuana antes de aterrizar: “Por el *walk-man* me llegó la voz de Manu Chao: *Welcome to Tijuana / Tequila, sexo y marihuana /con el coyote no hay aduana*. La letra promovía mi destino de viaje como una Ciudad del Vicio para pecadores de bajo presupuesto” (2005a: 132).

difundidos. Su comprensión fuera de México pasa por una cierta descontextualización, una traducción dentro del mismo idioma que conlleva pérdidas irreparables.

Pero en el caso de Juan Villoro la cultura de masas contribuye a internacionalizar estos elementos populares haciéndolo accesible a un lector no necesariamente mexicano, ni latinoamericano. Sus referencias a la cultura popular se asientan menos en el localismo (aunque podríamos encontrar con facilidad varios ejemplos que remiten al México contemporáneo) que en la cultura de masas global, quizá como representante de una generación mucho más interconectada por las telecomunicaciones y sujeta a influencias más globalizadas. El rock y el fútbol son ejemplos de esos temas de la cultura popular fácilmente compartidos por lectores de distintas latitudes.

También José Joaquín Blanco introduce materiales extraños en sus crónicas. Muchas de sus citas las encontramos en los epígrafes. En *Un chavo bien helado* cada apartado abre con una o incluso dos sentencias extensas. El epígrafe no tiene por qué ser la inspiración del texto pero suele vincularlo con una determinada tradición o anuncia el tema desde la perspectiva particular de un autor. Blanco elige como epígrafes en esta colección textos de diferentes géneros y épocas distantes: aparecen poemas de César Vallejo y Luis Cardoza y Aragón, párrafos extraídos de ensayos de Walter Benjamin, frases de alguna pieza de teatro de Ignacio Ramírez, El Nigromante o fragmentos de la Condesa Kolonitz y Julio Cortázar. Del mismo modo se incluyen citas al inicio de ciertas crónicas como “*The mighty mexicans. Próceres del boom petrolero*”, que abre con palabras de Fray Thomas Gage y de Bernardo de Balbuena; “As de números rojos” con un epígrafe de Alfonso Reyes; “Sotanas al compás” con un fragmento de *Los perros de Dios o las tribulaciones del Arzobispo* de Efraín Huerta.

También en *Función de medianoche*, la colección anterior, el número de epígrafes es elevado. En esa ocasión Blanco cede la palabra a escritores como Gore Vidal, John Dos Passos, Gerardo Diego, Guillermo Prieto, Efraín Huerta, Luis Cernuda, Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges y Mariano José de Larra.

Curiosamente en *Se visten novias (somos insuperables)* la variedad de autores se reduce de manera drástica. Blanco inicia los diferentes apartados con dos citas que siempre pertenecen a W. H. Auden y a Carlos Pellicer, en inglés y en español respectivamente, dos figuras importantes en la literatura de Blanco. Y en *Álbum de pesadillas mexicanas* solo hallaremos un epígrafe perteneciente al cronista Salvador Novo.

El recurso del epígrafe evidencia la labor de Blanco como crítico literario, su conocimiento profundo de la literatura y sus preferencias sobre todo dentro de la literatura mexicana de todas las épocas, la española, la francesa y la escrita en inglés a un lado y otro del océano Atlántico. Con la disminución de su uso parecería que Blanco pretendiese despojarse de todo el equipaje de crítico literario que le acompaña desde sus primeras crónicas al tiempo que prefiere recuperar la anécdota personal y la crónica basada en una vivencia autobiográfica, como se puede observar en *Postales trucadas*, de 2005.

Pero no solo en los epígrafes tendrá su lugar la literatura ajena. Podemos toparnos con obras de otros autores en el cuerpo del texto, sobre todo en crónicas cuyo tema es el pasado ya sea reciente o remoto. Los fragmentos de obras aquí introducidas funcionan como modos de acceder a aquel tiempo y a la información que se busca: “[...] de modo que el caos de la gran novedad apocalíptica estaba en el aire: “Año 13-conejo. Fueron vistos españoles en el agua”, es el principio del Manuscrito de Tlatelolco (1528)” (2002a: 101).

Aparecen de esta manera Bernal Díaz del Castillo y su *Historia verdadera de la Nueva España*, Juan Ignacio Bartolache con sus textos sobre el pulque, Fray Toribio de Motolinía o Carlos Sigüenza y Góngora³² pero también autores más recientes como Arturo del Valle Arizpe del que cita largos fragmentos de su libro *La Güera Rodríguez* (1949) en *Álbum de pesadillas mexicanas*.

Los textos de Blanco sobre el pasado contenidos en *Un chavo bien helado* y en *Álbum de pesadillas mexicanas* están enteramente dedicados a su país, así que los fragmentos que incluyen pertenecen a mexicanos o a extranjeros que escribieron sobre la Nueva España o el México de los siglos XIX y XX. El recurso de introducir fragmentos de otras obras llega en ocasiones al extremo e invade el cuerpo completo del texto: “Ocios y honores de la homonimia” está casi exclusivamente conformado por citas extensas de textos de Ignacio Manuel Altamirano y de la Marquesa Calderón de la Barca traducida por Felipe Teixidor.³³

Así como Elena Poniatowska ensaya en *La noche de Tlatelolco* las diferentes visiones de un hecho, Blanco parece recoger las distintas versiones de un nombre, el suyo, adaptación letrada del mismo proceso. Por otra parte, esta capacidad de incorporar una escritura previa y de terceros le acerca en cierta manera a la crónica de Indias que es su tema precisamente en alguno de estos textos.

El espectro de textos reproducidos es amplio: desde un documento recogido en una tesis doctoral³⁴ a las reflexiones de la fotógrafa Lola Álvarez Bravo en un libro que

³² En *Álbum de pesadillas mexicanas* Blanco cita textualmente algunos fragmentos del capítulo 128 de *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (102-103), así como de los *Memoriales* de Fray Toribio de Motolinía (112), *Motín y alboroto de México en 1692* escrito por Carlos Sigüenza y Góngora (113-114) o *Historia del pulque* de José Ignacio Bartolache (115-116).

³³ Más de la mitad de esta crónica reproduce el texto de Ignacio Manuel Altamirano, *Crónicas de la semana*, de septiembre de 1869 y el fragmento correspondiente al 3 de agosto de 1841 de *La vida en México*, de la Marquesa Calderón de la Barca (BLANCO 1990a: 234-235).

³⁴ “Durante sus investigaciones sobre los mercados de la Plaza Mayor de la ciudad de México, Jorge Olvera Ramos (tesis, ENAH, 2001) se topó con una curiosa historia policiaca de 1777, titulada: “Sobre

recoge su obra, las palabras de cronistas de Indias o de intelectuales del XIX. Y la manera en que aparece citada la fuente también, igual que en Villoro, es variable. En ocasiones el dato se da exacto, sobre todo en las crónicas de carácter histórico. En otros momentos las palabras llegan como el recuerdo de una cita sabida que acompaña el pensamiento del cronista. El manejo es libre, pues, lejos de las estrictas normas del ensayo académico.

En *Se visten novias (somos insuperables)* aparecen crónicas sobre literatura y escritores europeos. Las palabras entonces pertenecen a Faulkner, Gide y Thomas Mann sobre todo, pero también a su hijo Klaus, al diario de Cesare Pavese, Jean Paul Sartre, a Fray Luis de León... Es interesante observar la huella profunda que ciertas citas dejan en el autor. El fragmento en el que Fray Luis traduce y comenta el libro de Job aparece tanto en un texto de *Se visten novias*, “Lágrimas de lodo”, como en la crónica sobre la querida tía que le cuidó en su adolescencia, contenida en *Postales trucadas* y titulada “Conchita”. No es casualidad que el escritor vincule la cita del poeta español con un momento doloroso de su vida privada como es la muerte de aquella mujer fundamental. Así, la cita funciona como el enlace entre el tema de la crónica y la intimidad del cronista que se vincula de una manera sentimental con la cultura. Se trata en definitiva, de una cultura vivida más que de una erudición adoptada.

Enjuagué mi solitario dolor con algunas páginas de fray Luis de León, en su *Exposición del Libro de Job: "Mis faces se enlodaron con el lloro, y sobre mis pestañas sombra de muerte...* Porque el lloro mana del corazón, que se derrite en lágrimas cuando está triste. Y véase que la aflicción era mucha, pues el llanto tan grande que le ensuciaba la cara, y le cegaba los ojos: que eso es cuando dice *mis faces se enlodaron con lloro*; porque el agua de las lágrimas que le bañaba el rostro, y el

que se averigüe quién fue el que derramó por una ventana a la calle Puente Quebrado un servicio” (Archivo Histórico de la ciudad de México, ramo: Policía en general, vol. 3627, exp. n. 30, año de 1777).” (2002a: 152)

La crónica, un género en problemas

polvo que sobre ella caía, se convertía en lodo en las mejillas, y ni más ni menos lo que añade, que sobre sus pestañas sombra de muerte, es decir, que del llorar le nacían tinieblas en los ojos, que suelen cegar con el lloro: porque lo negro y lo tenebroso, y lo que es noche y obscuro, es muy vecino a la muerte, en que se oscurece y envuelve en tinieblas la vida". (BLANCO 2005: 26)

También la poesía tiene sitio en las páginas de Blanco. Amante y cultivador de este género, en sus textos aparecen versos de Jaime Gil de Biedma, José Juan Tablada, el poeta novohispano Francisco de Castro, José Martí, Saint John Perse... Los versos vinculan el texto con un rincón íntimo que el cronista comparte. Aparecen en "Primeros pasos por Jesús María" de *Postales trucadas*, ligados a los comienzos de la vocación literaria, Amado Nervo y Martí como aquellas primeras lecturas que acompañarán siempre.

La poesía no solo salpica sus páginas crónicas sino que de la misma manera estará presente en novelas como *Las púberes canéforas* cuyo título se extrae de un verso de Rubén Darío y donde encontramos en varias ocasiones versos de Francisco de Quevedo y Sor Juana Inés de la Cruz.

Es frecuente que Blanco use las citas incluso en textos que olvidan la crónica para acercarse a la ficción bajo la supuesta forma de la primera. El último apartado de *Álbum de pesadillas mexicanas* nos confunde en este sentido. Los textos "Fray Cipriano en la hoguera" y "Aspectos siniestros del Nican Mopohua" a pesar de ser totalmente imaginarios, como asegura el autor en *Postales trucadas*, se permiten el fingimiento del documento verídico: el último aparece bajo el aspecto de una correspondencia y el que cuenta la vida del monje Fray Cipriano exhibe fragmentos de supuestos papeles personales rescatados. De este modo, la cita contribuye a aumentar la confusión genérica y la disolución de las fronteras: cuentos que se leen como documentos históricos e historias reales que prescinden de las fuentes que las avalan.

También la oralidad aparece en sus crónicas aunque en muchas ocasiones es simulada, no recogida testimonialmente. Cuando Blanco introduce enunciados entre comillas suele tratarse casi exclusivamente de gente anónima cuyas palabras son cazadas al vuelo durante un paseo, en el meollo de una manifestación, en el transporte público:

Se aplaudió al presidente en cuanto apareció. No escuché injuria ni crítica alguna; cuando más, algunos chavitos igualados que gritaban en pleno regocijo: "¡Ahí viene Mike! ¡Ahí viene Mike!", y más que a palabra extranjera, el Mike sonaba a nombre de cuate de barrio. (1990a: 104)

Otras voces pertenecen a alguien con quien mantiene una conversación, pero en general Blanco no se preocupa de proporcionar datos exactos sobre su interlocutor. Esto aparece en "Me amaba (pero en Plateros)", crónica contenida en *Un chavo bien helado*, en la cual el cronista pasea por la unidad habitacional que ocupa el lugar de un antiguo psiquiátrico a la vez que conversa con una mujer que vive allí:

Hay que ver nomás, Güera-güía: los andadores, flanqueados de chorreantes tendedores improvisados que brotan de cada ventana ("Y dónde más quieres que se tienda la ropa, eh?"); departamentos tan diminutos como sus ventanas, que en la planta baja están siempre selladas y protegidas por rejas, como crujías ("¿quieres que te cuente lo que les pasó a los de al lado?"); las canchas donde muchachotes desempleados juegan en shortsitos a las caniquitas ("¿para qué dárselas de mayor de edad en el desempleo?"). Sociológica-la-Güera. (1990a: 223)

A veces los datos no son necesarios porque el autor supone que las palabras que recoge forman parte de la cultura mexicana contemporánea compartida por los posibles receptores del texto. Esta actitud deriva de la consideración de la crónica como una escritura fuertemente ligada al contexto cuyo lector inmediato se presupone conocedor

de este. El lector mexicano a quien está destinado el texto sabrá al leerlas quien las pronunció:

Cuando un presidente banquero dijo que, con él, saldríamos de la crisis en dos años — y ya llevamos diez—, y un secretario de Hacienda se asombró de que se hablara de crisis: "No hay crisis, sólo un problema de liquidez; casi, casi un problema de caja"; cuando íbamos a encontrar una ruta de desarrollo propia, entre el equipo glorioso del Tercer Mundo, y administraríamos la abundancia; [...]; cuando algún intrépido empresario derecho le atinó a la fórmula mágica para salir del atolladero de la deuda: "Con vender un estado, y ya está: como Baja California"... (1993a: 165)

Tampoco se olvida Blanco de la cultura popular. Recuerda frases y películas de Pedro Almodóvar, incluso un viejo anuncio de "un shampoo fresquísimo. "Es un pequeño lujo, pero creo que lo valgo", dijo, joven septuagenaria, María Félix, La Doña" (1993a: 50).

Blanco dedica toda una extensa crónica a la canción mexicana, o más bien a analizar los motivos del amor y el erotismo en las canciones populares de México. Se trata de "Cuentos rosas para una ciudad triste" contenida en *Un chavo bien helado*. En este texto las canciones se van sucediendo como si de una gramola se tratara, y a través de las letras de José José, Juan Gabriel, Emmanuel, Lupita D'Alessio... la crónica recorre los rincones de la sensibilidad mexicana de los últimos años. El análisis de las letras y de la imagen de los intérpretes es el punto de partida para que el cronista reflexione sobre el modo en que han ido cambiando las costumbres amorosas del mexicano sin olvidar la influencia que han ejercido en esta mudanza el consumismo, los cambios laborales y la modernización. Blanco escucha una vez más estas viejas canciones que casi han perdido el sentido de tan repetidas y las saborea de nuevo desentrañando sus ridiculeces y paladeando su carácter entrañable.

No solo en este texto será protagonista la música, también resuena en otras crónicas: “Los años negros”, en la misma colección, termina con varias frases extraídas de canciones de Jaime López que el cronista vincula directamente con su propia intimidad.³⁵ La música recupera siempre en la escritura de Blanco el rincón íntimo, la educación sentimental de una generación.

Incluso una de sus crónicas toma el título prestado del himno nacional, “Ciña ¡oh, patria!”. La letra del himno aparecerá imitando su conocida entonación como si fuesen las palabras rituales para regresar a la infancia, a un momento personal pero compartido por varias generaciones de mexicanos. La nacionalidad entonces será el recuerdo de las fiestas patrias, algo así como una canción pegadiza que se repite o se tararea despreocupadamente: “En carteles, franjas tricolores de plástico para forrar balcones, rehiletes en las bicicletas panaderas, los días se militarizaban: piensa oh Patria, querida, que el cieelo, un soldado en cada hijo te dio; uúun soldaaaado...” (BLANCO 1981: 33).

Del mismo modo, José Alfredo estará presente para musicalizar las noches de un eterno borracho en un Vips que moderniza la cantina legendaria.³⁶ Siempre la música elegida será popular: ranchera, canción sentimental, el himno nacional o el rock urbano. Letras y sonidos que son propiedad de todos los mexicanos impregnan el texto con el ambiente que el mismo retrata. Ambiente que también estará plasmado en los muros de la ciudad: “queremos rock y chinguen a su madre” reivindica un grafiti en las paredes de la unidad Plateros (1990a: 225).

³⁵ “Yo pongo un disco de Jaime López o voy a sus tocadas cuando la Desolación, la Angustia o la Desesperanza, pinches capitanes, estragan con sus piraterías mi ánimo, mi espíritu, mis afectos, y me urgen reafirmaciones de vida: Ella empacó su bistec con todo y refrigerador/ además del reposit... ¿qué voy a hacer?/ Me dejó sin el colchón, sin las sábanas, sin cama;/ se llevó mi corazón, se llevó la mermelada.” (BLANCO 1990a: 182)

³⁶ “Pues aquí otra vez en un Vip’s a las cuatro de madrugada. Como escribió José Alfredo Jiménez, profeta de todos los destinos: *Nada me han enseñado los años, / siempre caigo en los mismos errores; otra vez a brindar con extraños / y a llorar por los mismos amores.*” (BLANCO 1981: 132 - 133)

Tanto Blanco como Villoro introducen en sus crónicas la voz de gente desconocida, canciones populares, anuncios o mensajes encontrados en cualquier parte del mismo modo que incluyen las palabras de escritores o intelectuales famosos o tenidos por autoridades. Villoro admite un anuncio de Tijuana de la misma manera que Blanco recoge en su texto “Calle de San Juan de Letrán” los letreros que pueblan la calle defeña que el cronista recorre³⁷. Estas referencias parecen confeccionar el retrato de una especie de modernidad decaída a través de los signos de lo que pudo ser y no fue.

Se conforma de este modo un discurso que obvia las jerarquías y mezcla a Baudelaire con “la Güera”, pone a conversar a autores de distintos tiempos y tradiciones desmintiendo fronteras e iguala rangos porque tan significativo es para el texto el graffiti anónimo en un muro desconchado de cualquier ciudad como la cita erudita de Umberto Eco. Sin pudor, José Joaquín Blanco cita a Sor Juana Inés de la Cruz en un texto sobre medias (1988a: 139). Lo elitista y lo popular conviven y se explican entre sí y el resultado no es un texto homogéneo sino un discurso que exalta la pluralidad de la realidad a la que alude.

Esta mezcla que iguala a la llamada alta cultura con la popular puede quedar resumida en una de las primeras páginas de *Dios es redondo* de Villoro. Al comienzo del libro cuatro epígrafes conforman el arco de entrada. Pertenecen respectivamente a Manuel Vázquez Montalbán, Montaigne, Marco Aurelio y Rodrigo Navarro Morales de

³⁷ La cita es breve en el caso de Villoro: “*Herpes? Call 800 336 CURE*” (2005a: 135). Será mucho más extensa en la crónica de Blanco en la que, por otra parte, abundan los anuncios y carteles. Elegimos un ejemplo concreto: “En el número 27 hay un edificio decaído y sucio, en torno a cuya puerta se acumulan anuncios improvisados del comercio que lo ocupa: “Zurcidos invisibles. Enseñanza profesional de pintura de portadas (óleo, acuarela, pastel, etcétera). Sastrería Juárez. Doctor Salazar: enfermedades secretas. Primer piso No. 3. Dentista doctor Calderón. Tortas al fondo. Dibujo de historietas enseñanza profesional (garantizamos título con escrito, firma y sello, y bolsa de trabajo). Jugos puros de caña El Cañaveral”.” (BLANCO 1981: 93)

A veces la ciudad se convierte en un mural inacabable que Blanco lee y reproduce en su crónica. Esta actitud también está presente en la crónica “La plaza del metro” en *Función de medianoche* donde igual recoge los letreros que anuncian cursos, las pintadas religiosas que los mensajes impresos sobre las camisetas juveniles.

La crónica, un género en problemas

7 años, alumno del Instituto Alexander Bain. Todos quedan igualados en la sociedad heterogénea y antijerárquica de la crónica.

En definitiva, convertido en espacio de acogida, el texto alberga todo tipo de materiales y códigos. Los iguala en una prosa plural y dinámica que, desde su forma y contenido, estalla contra el estatismo y las jerarquías.

1.3. ÉTICA Y ESTÉTICA: BREVE RECORRIDO POR LA DIMENSIÓN SOCIAL DE LA CRÓNICA MEXICANA

Presa de una devoción a dos dioses distantes, la crónica divide sus esfuerzos entre dos frentes. El discurso cronístico se arma sobre un alambre tensado por fuerzas en apariencia contradictorias. Por un lado se dedica al cultivo de la voluntad artística y por otro, posee una intención informativa o crítica, según palabras de Anadeli Bencomo.³⁸ Se trata, pues, de una escritura lanzada afuera de sí misma, que se realiza en su dimensión política y social sin descuidar su carácter de obra literaria. En este sentido, las reflexiones en torno a la cuestión de la autonomía del arte aparecen al referirnos a la crónica. Estos textos exhiben el doble carácter que Adorno reconoce como propio de toda obra artística: “El arte es para sí y no lo es; pierde su autonomía sin lo heterogéneo a él. Las grandes epopeyas que han derrotado al olvido estaban mezcladas en su tiempo con informes históricos y geográficos” (2004: 16).

Del mismo modo, las crónicas que merecen trasplantarse al libro desde el periódico o las que perviven a pesar de que los acontecimientos que las posibilitaron ya no sean recordados por nadie, son aquellas que resisten el filtro del valor artístico por encima del interés puramente histórico.³⁹ Preocupado por la configuración formal, caprichoso en su estilo, el discurso cronístico no abandona la autonomía propia del arte a la vez que se inserta profundamente en el contexto social del que proviene y al que se dirige. La crónica disuelve los antagonismos y juega a colocarse en un terreno equidistante entre la literatura panfletaria y el arte por el arte.

³⁸ “Es precisamente en la encrucijada de estas dos demandas del género, la literaria y la informativa-crítica, donde se realiza el fenómeno de la crónica literaria-periodística que nos ocupa en esta oportunidad.” (BENCOMO 2002: 114)

³⁹ Precisamente escribe Juan Villoro: “¿Tiene sentido dar noticias de hace años? Me parece que sí, siempre y cuando las noticias dependan menos de los datos que de los adverbios.” (2006a: 131).

La crónica, un género en problemas

De acuerdo con esta doble dimensión, Linda Egan habla de dos propósitos: uno estético o de entretenimiento y otro democratizante (1996: 464). Para ella la intención democrática de la crónica es un rasgo esencial hasta tal punto que, por ejemplo, no considera como tales la mayoría de los textos de Cristina Pacheco porque carecen de una intención crítica profunda.

El propósito de los textos va a ser la descripción, o la pintura, si se quiere: una tarea de conservación; no la crítica social y el afán de fomentar el cambio democrático, el propósito primordial de la crónica tal como la he apuntado. El segundo propósito de Pacheco tampoco cabe en nuestra hipotética teoría cronística; antes de entretener o crear belleza literaria, ella quiere compadecer [...]. (EGAN 1996: 468)

Por mi parte, estoy de acuerdo con que la intención crítica es básica en la crónica y en concreto la orientación democrática es una característica de la crónica mexicana posterior al 68, pero no me atrevería a considerar este rasgo como esencial de la crónica en general. Preferiblemente me inclino por hablar de una intención ético-política más abarcadora que, según las épocas y los acontecimientos se ha manifestado con diferentes matices. Este aspecto político en el sentido laxo de la palabra es el que otorga su función social a la crónica, papel que se ha visto modificado y reformado según el momento y las circunstancias históricas. De acuerdo con estas afirmaciones, podemos hacer un recorrido de los cambios en la intención ético-política refiriéndonos a la crónica mexicana en concreto.

En los primeros años de la conquista hay todo un mundo por nombrar y describir desde el punto de vista del conquistador, por supuesto. El afán por detallar las tierras desconocidas convive junto a la intención de reivindicar el propio trabajo y la recompensa que se merece por este. Los primeros cronistas alternan la pluma con la cruz y la espada. Tanto soldados como frailes ofrecen en sus pliegos la versión

privilegiada del testigo. Bernal Díaz del Castillo construye, basándose en su memoria, una historia alternativa a aquella redactada por Francisco López de Gómara y otros historiadores desde Europa. Reivindica su papel y el de otros soldados en la conquista contra el protagonismo absoluto de Hernán Cortés y solicita el premio que se merece por arriesgar su vida durante tantos años al servicio de la corona. Tras describir los caracteres y las hazañas de varios capitanes, se justifica con estas palabras:

He traído esto aquí a la memoria para que se vean nuestros muchos y buenos y nobles y leales servicios que hicimos a Dios y al rey y toda la cristiandad, y se pongan en una balanza y medida cada cosa en su cantidad, y hallarán que somos dignos y merecedores de ser puestos y remunerados como los caballeros por mí atrás dichos. (DÍAZ DEL CASTILLO: 873)

Si bien se trata de la historia de los conquistadores, que anula casi por completo las versiones indígenas, también es cierto que estas crónicas presentan una voz que no habla desde la absoluta autoridad sino que reclama al poder y, como argumento, expone los hechos que avalan su reivindicación. El castellano da sus primeros pasos en América de la mano de la crónica que será, en esta época temprana, cuadro de las maravillas del Nuevo Mundo y alegato a favor de los que se piensan sus legítimos conquistadores. Prosa reivindicativa y descriptiva, la letra es voz y descubrimiento de los nuevos territorios. Según Monsiváis la crónica de Indias será “anticipación de la historia, elocuencia contra el olvido, herencia testimonial, proselitismo religioso, tributo funeral (más bien mezquino) a los vencidos” (2006: 16).⁴⁰

⁴⁰ En este recorrido decido remontarme a la crónica de Indias porque considero que puede rastrearse una continuidad de la escritura cronística desde entonces a pesar de las diferencias y de las mutaciones que ha sufrido el género (como tantos otros, por otra parte). En ese desarrollo entiendo como momentos claves el florecimiento de la crónica modernista que ligándose al periodismo se configura como puerta de la modernidad y los años posteriores al 68 que recuperan la tradición cívica de la crónica decimonónica y dan cabida a nuevos sectores sociales y sus problemáticas.

Ciñéndonos al contexto mexicano los propios cronistas se han situado en varias ocasiones a continuación de esta tradición: aunque el primer texto antologado en *A ustedes les consta* es una crónica

La crónica, un género en problemas

Más adelante, tras la Independencia, la crónica mexicana se politiza y se convierte en escenario de las luchas ideológicas, lugar de exposición de ideas y de ataque al adversario. A menudo los cronistas son novelistas o políticos que utilizan el periódico como foro o parlamento.

Pasada la guerra de Reforma (1857–1861), desembarazada de la ocupación política urgente y beligerante, la crónica opta por convertirse en formadora de opinión más que difusora de informaciones. Nuestro género se dedicará a la descripción de tipos, lugares y costumbres: la construcción de la nacionalidad requiere la pluma. El cronista identifica lo auténticamente mexicano, lo describe y así, lo protege. Una vez más Carlos Monsiváis pone las palabras exactas:

Escribir es poblar, escribir es distribuir rasgos y actitudes que se juzgan necesarios en la sociedad mexicana, escribir es dotar de un habla prestigiosa a una comunidad todavía uncida a la imitación de “lo castizo”. Durante un periodo prolongado el detallismo de los cronistas sirve a un propósito central: contribuir a la forja de la nación, describiéndola y, si se puede, reconviniéndola. (2006: 35)

de Manuel Payno, en su prólogo Carlos Monsiváis inicia su recorrido por la crónica mexicana desde la conquista de México-Tenochtitlan.

Frente a estudiosas que no se pronuncian explícitamente sobre el tema (Susana Rotker señala como antecedente más remoto de la crónica modernista al cuadro de costumbres y a la *chronique* francesa) o que lo niegan tajantemente (Gabriela Esquivada mantiene que “Una de las cosas que ya no se puede afirmar de la crónica es que proviene de la Crónica de Indias” 114) considero que, sin pasar por alto las importantes diferencias puede trazarse una genealogía del género que se remonte hasta la crónica de Indias, como mantiene la estudiosa Linda Egan (2002: 118; 2004).

También Mary K. Long está de acuerdo con Egan en trazar la historia desde Bernal aunque se ocupa de subrayar con insistencia la importancia de Salvador Novo en el desarrollo del género (183). Mónica Bernabé en su prólogo a la antología de Maria Sonia Cristoff escribe: “Asimismo, la mayoría reconoce que ese impreciso espacio textual encuentra su precedente más remoto en el testimonio de los cronistas de Indias y las relaciones de la Conquista” (8). De manera más tangencial, Beth E. Jörgensen e Ignacio Corona hablan de la atención crítica a las crónicas de Indias y a la modernista, por encima de la contemporánea lo cual supone que encuentran entre ellas alguna relación (CORONA: 3).

Las diferencias entre la crónica contemporánea y la de la conquista saltan a la vista. Las semejanzas pueden encontrarse recurriendo a los cuatro rasgos que se han mencionado como esenciales: se trata de relatos altamente referenciales, vinculados con la figura de un cronista que los impregna de subjetividad (a menudo están presentes el asombro y la autoridad del testigo que participa simultáneamente en los hechos), encontramos los acontecimientos reales mixturados con elementos de ficción y puede distinguirse una función “política” en estas obras.

Según Susana Rotker es en el siglo XIX cuando se da en América la separación entre el discurso público y el privado que Jürgen Habermas estudia en el contexto europeo. En Europa este fenómeno había comenzado en el Renacimiento, pero en Latinoamérica tendrá que esperar y Rotker subraya que no se realizará por completo⁴¹. En su estudio de la crónica modernista, la crítica venezolana afirma que el escritor se mantuvo ligado a su vocación política incluso en el caso de aquellos autores modernistas que a primera vista parecían alejados de las preocupaciones sociales.

La crónica modernista se convertirá en el lugar privilegiado de la renovación de la prosa en nuestro idioma. Muchos de los poetas de la época practicarán el género con continuidad y establecerán con él una relación de amor y odio que en la mayoría de los casos acaba felizmente para nosotros los lectores. La crónica seguirá con su función de leer o inventar el país al que normalmente identifica con la capital.⁴² El reflejo de las tradiciones nacionales convive con la exaltación de la modernidad y de marcado acento cosmopolita, al estilo de la *chronique* francesa. El porfiriato trae una creciente censura y la crónica se refugia en los temas menos polémicos: la ocasión de tratar asuntos ligeros y amables con un estilo fresco. La información dura quedará en manos del *reporter*.

La tónica continuará a pesar de los vientos revolucionarios. La Revolución sacude la vida mexicana, perturba al país, modifica sus instituciones y muda algunas de sus costumbres, pero tardará en influir en la crónica. De sus avatares se ocupan sobre todo el reportaje y la novela. La crónica se reduce al ámbito de lo cotidiano y cercano y

⁴¹ “Según Habermas –quien refiere sus conclusiones a la Europa de mediados del siglo pasado–, por un lado estaba el poder (el Estado) y por otro la esfera pública; así, la esfera pública literaria estableció sus premisas e instituciones en los cafés, los salones, las reuniones de los *habitués*.” (ROTKER 1992: 62)

⁴² Carlos Monsiváis reconoce en la crónica el lugar donde se perfila la ciudad moderna: “Insisto: el papel central de la crónica es la descripción/invencción/lectura fantástica o naturalista de la Ciudad, que ha de reemplazar a la Naturaleza” (2006: 47).

el reportaje será quien cuente las grandes gestas revolucionarias. La excepción es singular pero avasalladora: *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán.

La censura y el consentimiento de cierta prensa contribuyen a que la crónica pierda su carga incisiva durante décadas. La nostalgia puede más que la crítica y el discurso cronístico insiste en la recreación del pasado, la fascinación por los avances de la modernidad y la queja lastimera por un México que ha desaparecido tras los polvos revolucionarios.

En resumen, durante siglos la crónica ha sido el lugar del ataque, el foro para la exposición de las ideas, la tribuna desde la cual enunciar las reivindicaciones y el espejo de la sociedad mexicana (de lo que era y de lo que anhelaba ser).

Pero el año de 1968 será una fecha clave en muchos sentidos y afectará también a la crónica mexicana. Tras el trágico octubre de ese año, cuando tiene lugar la masacre de la plaza de Tlatelolco, será el discurso cronístico el que lleve la voz cantante en la crítica y las recriminaciones al poder, el que recoja los testimonios de aquellos que hasta el momento habían permanecido callados. La prensa oficial pretendió mantener el movimiento estudiantil en el silencio o, como alternativa, hablar de él para desprestigiarlo. Ante el mutismo de la mayoría de la prensa, la crónica se convierte en la necesaria vía de información.

Elena Poniatowska arma un enorme y polifónico mural-testimonio en *La noche de Tlatelolco*, y el resultado está considerado un libro fundamental del momento: clave desde el punto de vista histórico y social y renovador en lo que respecta al uso del testimonio y a la visión que su autora propone de la crónica. José Joaquín Blanco lo considera un libro cardinal por la valentía de la crítica ejercida y el modo de representar al pueblo vivo dentro de sus páginas (BLANCO 1982b: 35).

El trabajo de escritores como Elena Poniatowska o Carlos Monsiváis abrirá el camino al gran número de cronistas que surgen a partir de este momento y escriben durante las décadas de los setenta y los ochenta.

Sin duda a partir de los sesenta, la crónica en México adopta como suya la función de la crítica política y social y la necesidad de prestar su voz a los sectores silenciados durante siglos.⁴³ La crónica se alía con sectores populares y se vuelve central la cuestión de encontrar un lenguaje común que no distancie al intelectual, misión a menudo frustrada pero siempre estimulante. La nueva prensa que florece tras el 68 se perfila como un espacio favorable para los jóvenes cronistas. Un ejemplo claro es *Excélsior* que Julio Scherer dirigirá desde 1968 hasta 1976 cuando un golpe interno propiciado por el gobierno lo despoja de su cargo.⁴⁴ Este hecho lamentable acaba contribuyendo al surgimiento de otras publicaciones como el semanario *Proceso* y el periódico *Unomásuno*. A este último, Monsiváis le dedica algunas palabras acerca del nuevo periodismo que acoge:

En *Unomásuno* se inicia lo que el tradicionalismo impedía: el reconocimiento del carácter noticioso de los temas y problemas de la vida cotidiana, entre ellos, las causas de feminismo, el análisis del machismo, los movimientos gays y lésbicos, los derechos de las asistentes domésticas... Una parte considerable de lo invisibilizado

⁴³ “¿Cuál es el papel de la crónica? En lo tocante a su dimensión moral, una idea que arraiga (y ya requerida de matices): tarea urgente de la crónica es darle voz a los que —en el espacio público— no la tienen. Esto da origen a trabajos extraordinarios, y se presta también al “proteccionismo ideológico” y el chantaje sentimental a nombre de los que no están allí para desmentir. Pero “el darle voz a los que no la tienen” es, sin duda, el estímulo que acerca a los cronistas a movimientos populares, huelgas, estilos de vida. Y en los sectores tradicionalmente marginados surge el interés por historiar y cronicar su desenvolvimiento.” (MONSIVÁIS 1992: 23)

⁴⁴ El golpe a *Excélsior* ha sido relatado por Vicente Leñero, uno de los protagonistas de hecho y cronista reconocido, en *Los periodistas*. La obra, en palabras del propio autor, es “una novela” pero añade: “consideraré forzoso sujetarme con rigor textual a los acontecimientos y apoyar con documentos las peripecias del asunto porque toda la argumentación testimonial y novelística depende en grado sumo de los hechos verdaderos, de los comportamientos individuales y grupales y de los documentos mismos” (1978: 9).

La crónica, un género en problemas

aparece y es ya evidente que la política no lo es todo, también –¡oh, Magallanes!– hay sociedad [...] (2006: 106)

Todos estos temas serán los preferidos por la crónica de los setenta en adelante una vez que la urgencia política ha dejado paso a una más tranquila reflexión sobre la sociedad, como mantiene Anadeli Bencomo.

Si bien, la crónica periodístico-literaria contemporánea se identificó en sus inicios con una tarea cívico-política, a finales de los ochenta su protagonismo en la prensa había sido desplazado por otros tipos de artículos y colaboraciones. Sus recuentos debían competir con otros medios y mensajes que cubrían los avatares urbanos, con menor o mayor eficacia. No obstante, hemos señalado que junto a la agenda política la crónica periodístico-literaria se vincula igualmente con la tarea de representar a la sociedad, a sus diferentes sectores, a su visibilidad pública y sus comportamientos genéricos. Esta dimensión de la crónica, no se vio amenazada de la manera en que su propuesta política lo era, pues en esta época de auge de los *mass media* el público no es sólo animador de espectáculos, sino que él mismo quiere verse representado. (2002: 195)

En los setenta y los ochenta la labor política de la crónica se entiende de un modo más amplio y menos riguroso. En los momentos de mayor urgencia política como justo después del 68, la crónica mexicana ha tratado de ejercer una acción directa sobre la sociedad. Algún éxito y varias desilusiones acompañan esta intención del cronista de mover a las masas con su pluma. A menudo el autor constata que la lectura de su crónica se mueve en un círculo reducido de lectores que no logra traspasar: los poderosos a los que ataca no lo leen y aquellos a quienes cree representar no saben ni que existe. La autocrítica aparece sin pudor en las páginas cronísticas:

Anoche cuando me puse a transcribir las conversaciones de los niños, pensé: ¿Y de qué sirve este imbécil artículo? Sólo voy a engrosar las filas del folklorismo con mis: “Pos mire usted seño, a mera verdá mi mamá se juntó con un borracho y pos la mera verdá, me hartó y la mandé a la chingada”. (PONIATOWSKA 1988b: 15)

El desencanto de ciertos escritores ante la dificultad de incitar a la acción directa convive con la convicción de que puede ser posible en determinados momentos.⁴⁵ No faltan las autocríticas o los desertores, pero tampoco las insistencias. Sin salirnos del ámbito de la crónica pero ampliando la referencia mexicana, podemos fijarnos en el argentino Rodolfo Walsh. Walsh mantuvo durante toda su vida un fuerte debate íntimo entre consagrarse a la obra literaria, a la novela que nunca escribió, y la dedicación a una militancia política más radical. Nunca resolvió esta fractura pero, aunque fue variando las formas, siempre estuvo convencido de la fuerza de la escritura.

Y cómo callar, o por qué callar, o para qué callar, si usted sigue subiendo y mandando y si a usted y a gente como usted la afamada casa Remington sigue proveyendo de carabinas para fusilar, mientras que a nosotros, y a gente como nosotros, sólo nos provee máquinas para escribir.

Mientras usted esté de algún modo arriba no habrá silencio en esta clase de máquinas Remington, y usted haga lo que quiera con las suyas.” (WALSH 1995: 90)

El propio Walsh dirige sus primeras crónicas a aquellos poderosos a quienes ataca. Tras darse cuenta de la inoperancia de esta estrategia, en ediciones posteriores de *Operación Masacre*, se dirigirá a los obreros, en concreto a los dirigentes, aquellos que podrán tener acceso a su libro y contribuirán a difundir las ideas y la información de este.

Ejemplos como el de Rodolfo Walsh hay muchos. La dicotomía entre el hombre de letras y el hombre de acción ha sacudido las vocaciones de infinidad de escritores en diferentes momentos. Ignacio Corona quiere ver en el cronista una especie de

⁴⁵ Adorno insiste en la dificultad de las obras de actuar de manera inmediata: “El arte es una figura de praxis y no tiene que pedir perdón por no actuar directamente: no podría aunque quisiera; el efecto político de las obras “comprometidas” es muy incierto” (2004: 307).

conjunción de ambos aspectos (CORONA 2002a: 144) y encuentra en la crónica la manera más certera de aunar la acción política y la voluntad artística. No en vano, se trata de una actividad que obliga al escritor a salir de su círculo más íntimo, salir al sol en palabras de Juan Villoro (1995a: 9), a encontrarse con los otros. La crónica es una escritura que de alguna manera, se escribe siempre en compañía.

Si bien es cierto que en momentos precisos de la historia de la literatura una obra ha posibilitado un cambio concreto como en el caso de cierta escritura de denuncia, la mayoría de las veces la literatura ejerce sus posibilidades de maneras más oblicuas. La acción social consistiría más bien en abrir canales para la circulación de información, encontrar espacios para la reflexión sobre ciertas ideas y posibilitar la representación de sectores marginales. Ante la ocupación de medios masivos como cierta prensa, la televisión y la radio por voceros oficialistas la crónica se postula como el canal alternativo y viable para una crítica más libre.

Pero, como ya hemos mencionado, a menudo la crónica se mueve dentro de un circuito letrado del que es difícil que salga excepto en momentos excepcionales⁴⁶. Desde mi punto de vista, creo que el hecho de que normalmente la crónica circule en un ámbito letrado no invalida la posibilidad de que, desde ese espacio formado por los cronistas, los críticos y los lectores habituales de este tipo de textos, se irradie cierta atención a unos temas, se contagie una manera de pensar y contar la sociedad, ya que ni escritores, ni críticos ni lectores lo son las veinticuatro horas al cien por cien, es decir, ellos también están en contacto con otros ámbitos bien diferentes de la vida social. La

⁴⁶ Anadeli Bencomo se hace eco de las observaciones de otra estudiosa de la crónica: “Según Kuhlmann, la vertiente comprometida de cierto tipo de crónica mexicana contemporánea no logra resonar o reconvertirse en una nueva praxis social más democrática. En su lugar, lo que se produce es una especie de retorno de esta producción a las prácticas limitadas de la esfera artística: la crónica se relega de vuelta y por el acto lector al ámbito de la práctica letrada, de la limitación genérica y la autonomía literaria” (2002: 59).

cultura, como la entienden estos nuevos cronistas no es una esfera aislada de la sociedad sino que se imbrica en cada uno de los pliegues de esta.

Esos pliegues pueden ser, por ejemplo, otras disciplinas de las cuales la literatura se ha mantenido tradicionalmente alejada pero a las cuales comienza a aproximarse. La crónica apuesta por un acercamiento y, como señala Anadeli Bencomo, uno de sus logros “es el de dirigir la atención a la reflexión en torno a lo popular desde una perspectiva que ha encontrado ecos recientes en otras áreas de la producción intelectual y las ciencias sociales” (2002: 59).

Tras los combativos años sesenta y setenta el cronista mexicano parece asumir que su labor política está implícita en su labor estética. Se trata de encontrar su funcionalidad dentro del campo de influencia que corresponde esencialmente al escritor: el lenguaje. La crónica contemporánea actúa políticamente al convertirse en una prosa democrática desde sus temas a su estilo, como mantiene Blanco en “Otra prosa periodística”, que es una declaración de principios acerca del tipo de escritura por el que se apuesta.

La prosa que buscamos quiere ser, por el contrario, plurivalente y horizontal (como a través de una mesa de café o de cantina), entre un periodista que habla a su igual (en lugar de una empresa que condiciona a sus consumidores silenciosos) y con el lenguaje cotidiano (opuesto al autoritarismo tecnológico con que los mass-media abruma la mente y la sensibilidad del individuo). Esta horizontalidad de la crónica permite personalizar las crónicas, entrelinear emociones, destacar aspectos laterales, matizar y sobre todo proponer (no imponer) informaciones, ideas y comentarios. (1981: 21)⁴⁷

⁴⁷ Carlos Monsiváis también analiza en este sentido la prosa de los nuevos cronistas mexicanos en el prólogo a la antología *El fin de la nostalgia*: “Los distinguen su desenfado, su lenguaje sin trabas de censura, su recurrencia a Yo que anuncia una relación más democrática con el lector, bajo la premisa: “Soy en todo igual a ti, sólo que ahora estoy en el uso de la palabra” (1992: 24).

Una prosa que se desliza por aquellos rincones de la ciudad que aún no habían saltado a las páginas de los periódicos y menos aún de los libros. Una prosa que acoge la crítica y el humor a partes iguales y que se aleja de la oratoria presuntuosa para acercarse a la conversación casi íntima.⁴⁸ Además la tarea no se plantea como una iniciativa individual sino como un trabajo generacional de un grupo de periodistas que entienden que esa es la vanguardia que la sociedad requiere.

Pero Blanco entiende esta nueva prosa no como una novedad insólita sino como la continuación de una tradición de “escritura democrática” dentro de la literatura mexicana. De este modo se siente heredero y continuador del tipo de trabajo que desarrollaron algunos liberales del siglo XIX como Guillermo Prieto y los grandes nombres de la crónica del siglo XX.⁴⁹ Roderic Camp ha estudiado la figura del intelectual mexicano y escribe:

En México, el intelectual ha sido un crítico social sólo esporádicamente. A través de la historia, los intelectuales mexicanos han fluctuado entre la participación en el gobierno y la permanencia afuera del gobierno. Cuando permanecen afuera, aumenta su papel como críticos sociales; cuando son miembros del gobierno, tal papel decrece.
(95)

Fuera o dentro del gobierno, el intelectual mexicano ve como natural su implicación política. Este estudioso subraya de nuevo el año de 1968 como el del cambio en la actitud del intelectual, que toma conciencia de su deber de crítica y de las

⁴⁸ “No me refiero, por supuesto, a lo que se da por llamar “corrección del lenguaje” (el español bien hablado, servil y mentecato de los intelectuales *high brow* y de las academias), sino a esa prosa difícil, cada vez más frecuente en los reportajes y los artículos de este periódico, que se quiere conversada, flexible, matizada y capaz de suspicacia y sentido del humor. Una prosa democrática, pues.” (BLANCO: 1981: 19)

⁴⁹ “En México hay una tradición de literatura democrática que yo considero muy importante, el tipo de cosas de Gutiérrez Nájera, de Novo o de Monsiváis, de Guillermo Prieto, de los liberales; no es que sea una literatura que esté libre de graves pretensiones o que deje de plantearse serias dificultades, pero tiene la virtud de no sitiarse a cada momento en la mayor potencia del espíritu o de la carne, sino que procura estar a la medida de las cosas, a la medida civil de uno mismo y de la gente.” (BLANCO 1982a: 21)

implicaciones que esa posición exige. *La noche de Tlatelolco* es el ejemplo más palpable pero no el único. Surgieron otras tantas obras que asumieron ese carácter de denuncia. Sin duda la figura del intelectual en México ha sufrido cambios a lo largo de su historia. La nueva configuración social a la que asistimos a partir de los setenta influye en el tipo de intelectual que tanto Blanco como Villoro encarnan. El cronista se coloca en la posición que apuntaba Foucault al escribir que

El papel del intelectual no es el de situarse “un poco en avance o un poco al margen” para decir la muda verdad de todos; es ante todo luchar contra las formas de poder allí donde éste es a la vez objeto e instrumento: en el orden del “saber”, de la “verdad”, de la “conciencia” y del “discurso”.” (FOUCAULT: 79)

Y precisamente en el orden del discurso es donde la nueva prosa periodística reivindicada por *Unomásuno* pretende hacer su labor: aunar la mirada crítica del intelectual comprometido con su realidad cotidiana, con una labor estilística que no olvida la vanguardia y la renovación.

José Joaquín Blanco aborda la cuestión del papel del intelectual en su crónica “La guerra cultural de cada día” contenida en la colección *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon y otras crónicas*. Blanco habla de la necesidad de crear estructuras de base que sobrevivan a los momentos puntuales de reivindicación que articulen el actuar político de la población y vincula al intelectual en este proceso. Subraya la soledad en la que se encuentra el intelectual que no puede hacer nada de manera independiente y no encuentra la manera de vincularse con estas estructuras de base.⁵⁰ La práctica cultural es para Blanco inseparable de una práctica política, de una

⁵⁰ “Y como ellos, el “intelectual inorgánico” (el que se rebela contra el código del poder, pero no encuentra sistemas contestatarios colectivos donde incrustarse) vive más que la sobada “creación”, “lucidez”, “inefabilidad del espíritu”, la guerra cultural de cada instante, con una actitud crítica frente al tejido de interpretaciones opresoras; pero también en la sensación de irrealidad y de inutilidad inmediatas

responsabilidad con la sociedad en la que se realiza. Evidenciando esa inquietud repite en más de una ocasión la idea de que nadie es más culto ni más inteligente que la sociedad en la que vive (BLANCO 1981: 32). Nadie se salva solo.

La labor del cronista ya no será individual ni salvadora sino que es fundamental desde el punto de vista de la colaboración. El cronista es un ciudadano más que desde su posición puede hacer, sobre todo, lo que sabe hacer: escribir. Pero tanto José Joaquín Blanco como Juan Villoro lo harán desde la humildad del que no habla por todos, del que renuncia, en palabras de Foucault a “la indignidad de hablar por los otros” (80). El autor no pretende erigirse autoridad y, de hecho, evidencia sus filiaciones y preferencias para que en ningún caso se le pueda acusar de querer ser neutral u objetivo. La subjetividad, aunque siempre conectada con el otro, es la vacuna ideal contra el síndrome de erigirse en voz del pueblo.

Los jóvenes autores rehúyen cada vez más ese moralismo que Linda Egan reconoce en algunas colecciones de Carlos Monsiváis, como *Entrada libre*. Esquivan la posición de orador de la polis, para convertirse en un ciudadano más que habla de tú a tú con el lector. Desde esta posición igualitaria la crónica defiende el uso de la palabra como primer paso para construir una sociedad verdaderamente democrática.

El cronista tampoco será ya el experto. Estos cronistas heredan cierta pose cercana a la de escritores como Jorge Ibarguengoitia, que desacraliza su labor de intelectual y escribe como un ciudadano común, un vecino más de Coyoacán que se queja interminablemente de las aceras.⁵¹

de su actitud, al no vislumbrar las “estructuras desde abajo”, colectivas, que permitirían transformar la crítica en opción positiva, en un sistema de respuesta encarnado en gente de bulto.” (BLANCO 1988a: 131)

⁵¹ Ibarguengoitia escribe en una de sus crónicas su opinión acerca del intelectual que pretende hablar por todos: “Ahora bien, ¿qué pensaríamos de un señor al que le pasan estas cosas en la calle, que llegue a su casa, y se sienta frente a la máquina creyendo que es la conciencia (¿o la voz?) de México? Que es un ridículo, ¿verdad?” (IBARGÜENGOITIA 1997a: 29). Aunque Jorge Ibarguengoitia pertenece a una generación anterior en su escritura hay dos rasgos en común con la escritura de Blanco y Villoro: el humor y la desacralización del trabajo del intelectual.

La crónica, un género en problemas

Pero a pesar de estas consideraciones la dimensión ética nunca está ausente de este tipo de escritura desde el momento en que la prosa cronística establece un pacto fiel con la verdad. Como bien apunta Aníbal González, existe en las palabras del cronista un compromiso ético con la verdad (1993: 124), que puede ser múltiple como las innumerables versiones que surgen alrededor de un hecho, relativa o perfectible, según determinadas miradas, pero que sin duda vertebra el discurso. Una crónica, no se permite mentir deliberadamente, aunque lo que exprese sea la visión peculiar del autor. La fidelidad al referente constituye un rasgo irrenunciable.

La crónica, un género en problemas

2. UNA ESCRITURA EN LA ENCRUCIJADA

2. 1. CRUCE DE CAMINOS: REALIDAD Y FICCIÓN

Si bien es conocido que toda obra literaria asume una filiación indudable con el contexto que la origina, también es cierto que esa relación no se produce siguiendo una lógica determinista sino en un sentido más bien dialógico, como mantiene Umberto Eco. Pero la crónica será, entre las diferentes formas literarias, una de las más apegadas al entorno del que surge, una de las más determinadas por la carga de realidad que porta y a la que se debe.

La “alta referencialidad” es uno de los rasgos que Susana Rotker (1992: 136) señala como fundamentales para la crónica. Así, se mantiene leal a un referente que debe ser conocido por el lector, o al menos, es necesario que exista la posibilidad de que así sea, idea recalcada por Linda Egan cuando afirma que “El propio referente ha de ser un fenómeno que pertenezca al dominio público fuera del texto” (2004: 168). En casos como las crónicas de denuncia en las que el autor saca la luz un hecho hasta entonces desconocido, el evento debe ser verificable o al menos varias de las circunstancias que lo rodean deberían ser comprobables.

¿Qué ocurre entonces con un referente que se olvida, que queda enterrado por el paso de los años y no se puede ubicar de ninguna manera? No tendríamos forma de saber si aquello que narra el texto fue verdad o se trata de una ficción que el autor inventó. La obra podría perder su categoría de crónica y convertirse en una novela o un cuento, en una narración no verificable. A pesar de que existen en el texto ciertos rasgos que nos indican que estamos ante una crónica no es menos cierto que un autor podría fingir esos rasgos textuales para referirse a un evento no real.

Estas consideraciones evidencian que nos movemos en terrenos inestables. El reconocimiento del referente es una cuestión relativamente complicada de establecer. En función del localismo de la crónica el referente puede ser conocido exclusivamente por un lector muy vinculado a determinada realidad: cercano en el tiempo o en el espacio, o en su defecto un experto o al menos alguien con especial interés y conocimiento de dicho tema.

Pero ¿de qué maneras está presente el referente en la crónica? Podemos distinguir tres posibilidades básicas: que la referencia al contexto sea interna, que tenga su ubicación en el marco o que la encontremos en el contexto extratextual.

Hablamos de ubicación interna del referente cuando dentro del texto encontramos claramente el evento al que se refiere o la fecha más o menos exacta. La realidad aparece así integrada en el tejido textual. En otras ocasiones, aunque no aparezca la fecha rigurosa a menudo podemos rastrear dentro de la crónica las claves para su ubicación temporal.

Normalmente Juan Villoro menciona la fecha del acontecimiento que narra o comenta en el texto, ya sea con la exactitud que encontramos en este ejemplo: “La difícil hazaña de matar a un héroe se volvió a presentar el 3 de mayo de 1991 en el capítulo final de *Dallas*.” (1995a: 48); o mediante un dato orientativo: “En 1995 un espectáculo de alta tecnología vuelve a la cancha de las bestias famélicas. Los Rolling Stones (o sus restos) llegan al país que se vende a mitad de precio” (1995a: 31). El año, el nombre del grupo musical y la alusión a su llegada nos permiten conocer que se trata del concierto que los Rolling Stones ofrecieron en México en 1995.

También José Joaquín Blanco ubica el acontecimiento valiéndose de fechas insertadas en una oración del discurso: “El año de 1986 –y seguramente todos los que resten del siglo– es inoportuno para semejantes ilusiones” (1990a: 35). Pero este

procedimiento es en él mucho menos frecuente. Blanco prefiere confiar en que el lector conoce los hechos a los que se refiere el texto. De este modo, menciona el evento sin situarlo temporalmente y se permite escribir cosas como “estos días del mundial” (1990a: 38) o “Cuando aparezca este artículo ya habremos acabado, por fortuna, el eterno mundial de fútbol, y habremos vuelto a las depresiones y a la hipertensión de la crisis” (40). Las crónicas de Blanco a las que pertenecen estos ejemplos están fechadas al final del texto. Se trata de textos que vieron la luz en distintas publicaciones lo cual conecta la escritura con el momento de publicación y que después fueron recogidos en el libro *Un chavo bien helado*. Gracias a la datación externa las referencias internas del texto no tienen que ser tan explícitas para que el lector comprenda a qué evento, en este caso a qué mundial, se está refiriendo el cronista.

Esta costumbre de datar la crónica colocando la fecha al principio o al final del texto forma parte del grupo de recursos externos para señalar el referente. Se trata de estrategias desarrolladas en el ámbito del marco: márgenes del texto, prólogos y epílogos fundamentalmente. El marco, según Ana María Amar Sánchez, tiene un carácter paradójico porque “acentúa y asegura la naturaleza factual de lo contenido mientras llama la atención sobre su condición narrativa” (92). Es el espacio en el que se evidencia que lo que viene a continuación es una entidad textual al mismo tiempo que la conecta con el pedazo de realidad que contiene. El marco ubica el texto, explica su génesis y su trayecto, desvela sus debilidades y agradece los compañerismos.⁵²

A menudo la crónica es fruto de una sugerencia o un encargo. Los ejemplos, sin salirnos de nuestros dos autores, son abundantes. Es Manuel Becerra Acosta, periodista

⁵² También Beth E. Jörgensen subraya este doble juego de ciertas marcas como los subtítulos, prefacios o apéndices que se apegan a la realidad al tiempo que delatan la transformación que el autor opera (2002: 75).

fundador de *Unomásuno* quien en 1981 pide a José Joaquín Blanco una serie de crónicas sobre la campaña del PSUM.

También Juan Villoro responde a peticiones y sugerencias. Aunque no suele datar sus textos, dedica parte de sus prólogos y epílogos a explicar las condiciones de escritura de las crónicas y el momento de producción de las mismas. En el prólogo de *Los once de la tribu*, que aparece fechado el 28 de febrero de 1995, (lo que nos ayuda a deducir que los textos tienen que ser forzosamente anteriores) explica el surgimiento de sendas crónicas sobre el mundial y sobre un torneo de pelota en Sinaloa: “En 1990 *El Nacional* me envió a Italia a cubrir el Mundial. Después de dos meses de conocer en detalle las dolencias de Maradona, regresé a México y me enteré de un extraño torneo de pelota prehispánica: ¿No se trataba de un deporte extinguido?” (1995a: 11).

El epílogo de *Safari accidental*, titulado “Detrás del safari ¿quién recupera las maletas” cumple una misión parecida. En él Villoro nos cuenta como escribió la crónica sobre la Habana, a petición de Julio Scherer, o de qué manera la redacción de “Las enseñanzas de Augusto Monterroso” responde a una petición por parte de Sergio Pitol en 1981.

En *Dios es redondo*, en el grupo de crónicas cobijadas bajo el apartado “V. Francia 98, último mundial del siglo XX” cada una de ellas aparece precedida por una fecha que funcionaría casi a modo de título. Este hecho se debe a que se trata de las crónicas que Villoro escribió durante ese Mundial enviado por el periódico mexicano *La Jornada*. En ese mismo libro el autor explica el origen de algunas de las crónicas que escribió desde España sobre el Mundial de Japón-Corea:

En esas circunstancias, El País pidió a diversos escritores que opinaran una vez a la semana, periodicidad estupenda para comentar un torneo del que sólo podíamos ser testigos fragmentarios. Acepté hacerme cargo de los lunes porque es el día tradicional

Una escritura en la encrucijada

del periodismo deportivo, aunque eso significara asumir el sacramento de trabajar los domingos. (2006a: 191)

Por su parte, José Joaquín Blanco no emplea los prólogos de sus colecciones para ofrecer datos sobre la génesis de los textos que leeremos a continuación sino para ubicarlos temáticamente, trazar un mapa de los asuntos, los espacios y las preocupaciones a los que dedicará sus crónicas. Mientras, en unas breves líneas que encontramos en las primerísimas páginas de cada libro, incluso antes del índice o de cualquier epígrafe, Blanco aclara la procedencia y la época de escritura de los textos recogidos.⁵³

Otros indicativos de la realidad en la crónica se encuentran en una esfera más externa que el marco. Se trata por un lado de la credibilidad del propio autor y, por otro, del “contrato extratextual”, en palabras de la estudiosa Linda Egan (1995: 156). Con esta denominación Egan se refiere a todo lo que rodea a la presentación del texto desde la portada, la editorial o el soporte en el que se publica así como el título y la intención expresa del autor. El hecho de que aparezca un libro de un cronista reconocido, en una editorial que normalmente publica crónica u otros géneros no ficcionales o que en la portada se nos advierta que estamos ante crónicas, son hechos que contribuyen a que

⁵³ En *Función de medianoche*, por ejemplo, Blanco apunta: “Los textos que se compilan en este libro aparecieron originalmente en *Unomásuno* entre 1978 y 1980; “Ojos que da pánico soñar” se publicó en *Sábado* el 17 de marzo de 1979 y luego en los *Cuadernos Magnus Hirschfeld*” (1981: 6).

En *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon* “Los ensayos largos de este libro aparecieron originalmente, entre 1979 y 198, en *La Cultura en México* (suplemento cultural de *Siempre!*); las “Escenas urbanas” y “Boarding pass”, en *Unomásuno*.” (1988a: 8).

En *Un chavo bien helado* advierte de la misma manera: “Los textos de este libro aparecieron originalmente durante los años ochenta en *Punto*, *Unomásuno*, *Nexos*, *Su otro yo*, *Diva*, *Viva*, y sobre todo en *La Jornada*” (1990a: 6).

En *Se visten novias (somos insuperables)*: “Estos ensayos y crónicas aparecieron originalmente en *La Jornada*, *El Nacional* y, a través de los servicios de la Agencia Notimex, en medio centenar de periódicos y revistas de la República” (1993a: 4).

En *Álbum de pesadillas mexicanas*: “Este libro fue elaborado, parcialmente, con los auspicios de una beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA, y sus materiales aparecieron fragmentariamente en *Nexos*, *El Universal*, *La Jornada* y *La Crónica de Hoy*, entre 1994 y 2001” (2002a: 6).

En *Postales trucadas*: “Estas crónicas se publicaron a partir de 1997 en la revista *Nexos* y en los suplementos culturales de *La Crónica de hoy* y *Reforma*” (2005: 4).

pensemos que se trata de un libro de crónicas efectivamente. Al aceptar estas señales el lector confía en la buena fe tanto del autor como de la editorial, pero de ningún modo son recursos plenamente fiables. Lo que se establece es un pacto entre lector y autor basado en ciertas convenciones del género e incluso de la industria editorial que en cualquier momento pueden ser manipuladas, pero del cual el lector espera que no sea así. Un autor podría usar muchas de estas tácticas como parte de una obra de ficción. Lo contrario también puede ocurrir. No siempre la crónica se nos presenta como tal: *Función de medianoche*, de José Joaquín Blanco, aparece con el subtítulo de “Ensayos de literatura cotidiana” a pesar de que durante la lectura podemos comprobar que el tema general no es la literatura y la clasificación de estos textos como ensayos es bastante discutible.

En lo referente al ámbito interno del texto, Egan considera dos modos a través de los cuales se establece la noción de realidad: el empleo del narrador y del punto de vista. La crónica comparte el uso de estos dos mecanismos con la ficción, como veremos más adelante, pero los rasgos comunes no se detienen ahí. Estos textos a menudo adoptan fórmulas típicas de las obras de ficción, recurren a la invención para llenar huecos o prevenir acciones. José Joaquín Blanco presenta su libro *Álbum de pesadillas mexicanas* como crónicas reales e imaginarias. Juan Villoro arma toda una crónica, “Monterroso, libretista de ópera”, sobre su invención de una posible ópera que tuviera como libreto el cuento “El dinosaurio” (1995a: 106) e incluso escribe, a petición de la revista *Soho* un texto que se lanza atrevido con este comienzo: “Tres noticias han cambiado el curso del planeta: la privatización de la Muralla China, el terremoto que aniquiló México D.F. y la muerte de Diego Armando Maradona” (2006a: 79). Lo que no ocurrió o aquello que se desconoce es el campo fértil de la crónica para cultivar ficciones.

Juan Villoro ha reflexionado en diferentes ocasiones acerca de lo inverosímil de lo real y lo creíble de muchas ficciones. El cronista no debe confiar en que un evento cierto deba ser creído, eso constituye precisamente parte de su trabajo.⁵⁴ Como el “Hay un fusilado que vive” de Rodolfo Walsh,⁵⁵ la realidad a veces es tan difícil de creer que hay que vestirla de cuento.

A tres décadas de que Tom Wolfe asaltó el cielo de las imprentas con sus quintuples signos de admiración, la mezcla de recursos del periodismo y la literatura es ya asunto canónico; a nadie le asombra la combinación de datos documentales con el punto de vista subjetivo del narrador; el criterio de veracidad, sin embargo, es un ingrediente misterioso: una de las crónicas más testimoniales (“Extraterrestres en amplitud modulada”) tiene un tono enrarecido, y la más delirante (“Monterroso, libretista de ópera”) merecería ser cierta. (VILLORO 1995a: 9)

Queda claro entonces que una de las necesidades de este uso de la ficción a la hora de narrar eventos reales tiene que ver con la exigencia de hacer creíble la realidad. La utilización de la ficción pretende profundizar en la realidad, estrategia que lo hermana, como se verá, con el nuevo periodismo norteamericano. De nuevo, las palabras de Villoro ofrecen la clave: “Al absorber recursos de la narrativa, la crónica no pretende “liberarse” de los hechos sino hacerlos verosímiles a través de un simulacro, recuperarlos como si volvieran a suceder con detallada intensidad” (2005a: 15).

⁵⁴ En “Ornitorrincos. Notas sobre la crónica” Villoro escribe: “La realidad, que ocurre sin pedir permiso, no tiene por qué parecer auténtica. Uno de los mayores retos del cronista consiste en narrar lo real como un relato cerrado (lo que ocurre está “completo” sin que eso parezca artificial” (2005a: 18).

⁵⁵ En el prólogo a *Operación Masacre* Rodolfo Walsh relata el modo en que la historia llega a él y como inicia y lleva a cabo la investigación que recogerá en su obra:

“Seis meses más tarde, una noche asfixiante de verano, frente a un vaso de cerveza, un hombre me dice:

—Hay un fusilado que vive.

No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades.

No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga” (19).

La historia de Livraga es increíble. La verdad parece menos verosímil que los cuentos policiales que Walsh escribe. A pesar de eso, él la cree en el acto y toda la obra será en cierta manera, el intento de que sea creída también por el lector.

Fruto de este mestizaje perturbador, la crónica evidencia sus relaciones a dos bandas: con la novela y el cuento por parte de la ficción y con la historia, el periodismo y el testimonio con quienes tiene en común una perenne fidelidad al referente del que parte.

Como uno de esos remolinos que se forman por el choque de corrientes opuestas, la crónica se convierte en un punto inestable que desaparece certezas como barcos. Encrucijada de aguas violentas guarda en su seno la mixtura deliciosa de realidad y ficción. El escritor Dante Medina afirma que la crónica confía por igual en la textualidad y en la realidad (47). Por su parte, un gran estudioso de la *nonfiction* norteamericana, Mas'ud Zavarzadeh la encuadra dentro de lo que él denomina *bi-referential mode*, diferenciando este tipo de escritura de la *fact novel* que sería monorreferencial. Zavarzadeh propone el término *fictual* que condensa la mezcla entre lo ficcional y lo factual o fáctico para expresar la mezcla en tensión dentro de estos textos⁵⁶. De esta manera, este tipo de textos contendrían un componente *imaginal* formado por un microlenguaje y recursos como el montaje o el punto de vista y otro *experiential* (ZAVARZADEH: 79-88).

Zavarzadeh considera varios tipos dentro de la no ficción: *exegetical* (registra eventos en los que el autor no ha estado presente), *testimonial* (registra eventos en los que el autor es testigo ya sea como actor principal o como observador) y *notational* (el autor apenas participa y la narración corre por cuenta de otras voces). Pese a las diferencias que mantienen entre ellas, estudia como relatos birreferenciales obras como *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe, *Los ejércitos de la noche* de Norman

⁵⁶ "The bi-referential mode is the narrative form through which the consciousness, engulfed in fabulous reality and overwhelmed by the naked actuality, articulates its experience of an extreme situation. This area of reality, however, where the factual and the fictional converge in a state of unsolved tension, needs a special term of identification. I shall call this puzzling merging of the fictional and the factual the *fictual*: a zone of experience where the factual is not secure or unequivocal but seems preternaturally strange and eerie, and where the fictional seems not all that fictitious, remote and alien, but bears an uncanny resemblance to daily experience." (ZAVARZADEH: 56)

Mailer, A de Warhol, *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis, *Ponche de ácido lisérgico* de Tom Wolfe y *A sangre fría* de Capote.

Podemos considerar las crónicas de Juan Villoro y José Joaquín Blanco un tipo de escritura de no ficción y sin duda es posible aplicar el rasgo de relato birrefencial a estos textos.

En algunas ocasiones el disfraz de la ficción hace tremendamente escurridizo al referente. Es el caso de textos como “El negro y la favorita” o “El dinosaurio inteligente” ambos contenidos en *Un chavo bien helado* de José Joaquín Blanco. El primer texto se hace pasar por cuento desde su inicio: “Había una vez (sea el PRI eternamente alabado) una favorita en decadencia [...]” (BLANCO 1990a: 93). La crónica habla de un “negro” y de la “favorita” de un presidente, no da nombres pero sí los describe y salpica las líneas con ciertos adjetivos que permiten pensar en el negro Durazo y en Irma Serrano. Es evidente que solamente un lector familiarizado con la escena política mexicana de los años ochenta podría averiguar a quién se refiere Blanco.⁵⁷ El hecho de nombrar de forma velada el referente demuestra, más que una intención de ocultar la identidad real de los personajes, una relación de complicidad con el lector propia de la escritura cronística y que la aleja de otros géneros como el ensayo y sobre todo el discurso histórico. La ignorancia del lector no provoca que el texto pierda su valor literario aunque parte de su crítica social se atenúa y se limita su alcance social.

⁵⁷ Arturo Durazo Moreno fue jefe del Departamento de Policía y Tránsito de la Ciudad de México durante el gobierno de José López Portillo. Irma Serrano, por su parte, es una actriz mexicana, conocida con el sobrenombre de “la Tigresa”. Para el lector que conoce perfectamente el contexto mexicano de la época las pistas son casi inconfundibles: “Pero nada enfureció más a la Favorita que el Negro, sultán policiaco, divino narco, cimitarra del Canal del Desagüe. [...] Había algo de lo cual ningún advenedizo la podía despojar, ni siquiera la cruel edad, ni la venganza de las múltiples cirugías plásticas: su personalidad selvática. [...] Era un maquillaje más de fiera que de mujer; y más que de una fiera, de todas las fieras juntas, vistas por un inepto y pintoresco escenógrafo de carpa con turbias nociones de cubismo” (BLANCO 1990a: 95).

La inclusión de elementos ficticios ya sea en la trama o en el montaje hace que muchas de estas obras puedan ser vistas como obras de ficción. Los autores han sido conscientes de esto. Es el caso de Walsh cuando exclama: “Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya” (1984: 9).

Durante mucho tiempo se ha considerado que la ficcionalidad era el rasgo que acercaba a estos textos a la literatura y que precisamente su carga referencial los alejaba de esta. Los defensores de esta postura ven en la fidelidad al referente un impedimento para el arte. Por otro lado, quienes buscan la contundencia del dato desconfían de la ficción que se cuele entre las líneas de una historia real. Hoy en día, aunque estas ideas subsisten son muchos los que mantienen que la ficcionalidad no es una marca necesaria de la literatura. Grandes estudiosas de la crónica como Linda Egan y Susana Rotker son de esta opinión y se han apoyado para sostenerla en las obras de Beardsley, Terry Eagleton, Paul Hernadi, Walter Mignolo, Robert Scholes, Robert Kellogg o John Searle.⁵⁸

La división entre literatura ficcional y empírica ha dado lugar a discursos tan diferenciados entre sí como la novela y la historia pero entre ambas la gama de posibilidades no se agota sino que se complace en complicarse y arriesgarse.

⁵⁸ Susana Rotker argumenta: “Se ha considerado lo creativo como exclusivo de un universo que vive y termina en sí y todavía es costumbre sostener que lo “literario” de un texto disminuye en relación directa al aumento de referencialidad a la realidad concreta. Este es uno de los razonamientos que han entorpecido la evolución de la crónica como literatura, y que tampoco le hace justicia al buen periodismo” (1992: 135).

Por su parte Linda Egan escribe: “Mi posición es que la ficcionalidad no es un marcador suficiente de literaturidad y que la no ficcionalidad no es en sí misma una razón para declarar que una obra no es literaria” y se apoya en *What Is Literature?* de Paul Hernadi (p. 20); en el artículo de Monroe C. Beardsley “Aesthetic Intentions and Fictive Illocutions” en la misma obra (pp. 174-175); en *Literary Theory: An Introduction*, de Terry Eagleton (1-2); en los artículos de Walter Mignolo titulados “Entre el canon y el corpus”, *Nuevo Texto crítico* 7 (1995): 14-15 y “Sobre las condiciones de la ficción literaria” en *Escritura* 6 (1981); y en el libro de Scholes y Kellogg, *The Nature of Narrative*, 248. (EGAN 2004:148).

Una escritura en la encrucijada

Esta mezcla de realidad y ficción no es novedosa en la historia literaria, pero a partir de los años cincuenta se propone como respuesta a una nueva realidad. Mas'ud Zavarzadeh opina que las convulsiones sociales, los avances científicos que trastocan la idea de un mundo estable, la escisión entre el individuo y la sociedad han desbancado a la novela totalizadora como medio predilecto para expresar el mundo.⁵⁹ Las ficciones que pretendían explicarlo de manera absoluta ya no son viables y la escritura busca otro tipo de formatos más acordes con los tiempos.

Al referirse más concretamente a la situación de los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX Mas'ud Zavarzadeh afirma:

In contemporary America, on the other hand, the formulation of any comprehensive scheme of reality has become impossible. American reality since the late 1950s has become more and more discontinuous, inconclusive, and fictionlike in its strange and original behavior. Consequently, the structure of contemporary consciousness and the forms of recent narrative literature have changed so radically that the present seems to be more a mutation than a continuation of the past. (9)

Si Zavarzadeh ve la no ficción como la narrativa propia de una época de desconfianza,⁶⁰ de manera semejante Rossana Reguillo entiende el género como una narración de la crisis: “Si el melodrama se instaura como forma de relato en el momento de crisis del proceso modernizador, la crónica lo hace en el momento en que se incrementan las señales de fracaso de ese proceso modernizador” (2007: 47).

Fragmentos de escritura para un mundo que ya no permite un acercamiento global; prosa transfronteriza que se arriesga en el mestizaje de su forma, que transita por

⁵⁹ “The increasing advancement of technology, in other words, displaces man as the core of the social process and overturns the old humanistic distinction between “ends” and “means” connected by a preconceived table of human values.” (ZAVARZADEH: 19)

⁶⁰ “The nonfiction novel is the most immediate narrative manifestation of the epistemological crisis of our “age of suspicion”.” (ZAVARZADEH: 41)

territorios poco seguros y se atreve en lo inestable. Una realidad diferente requiere formas nuevas de expresarla. La novela de no ficción aceptará este cometido dentro del contexto anglosajón, del mismo modo que la crónica lo hará en el ámbito de habla hispana. Lo interesante es que más que influencias o copias, lo que se dan son procesos semejantes en diferentes lugares. Truman Capote se autoproclama inventor del género en *A sangre fría* (1966) pero el término ya había sido utilizado anteriormente, y nueve años antes, en 1957, el argentino Rodolfo Walsh había escrito *Operación Masacre* donde pone en juego una técnica bastante semejante. Walsh escribe esta obra y las siguientes, *¿Quién mató a Rosendo?* y *Caso Satanowsky*, movido por unas nuevas necesidades que vinculan íntimamente literatura y política. Ante la imposición de una realidad urgente, los escritores buscaron otros modos de contar las historias que las circunstancias les ponían en bandeja.

La crónica se conectará con la realidad sin adherirse a la noción de “reflejo”.⁶¹ Se trataba de producir textos que mantuvieran una clara autonomía que, a pesar de su necesaria fidelidad al referente se rigieran por los códigos del lenguaje que se perfila como “otra realidad e impone sus leyes: de algún modo recorta, organiza y ficcionaliza” (AMAR 19).

El texto es, en definitiva, otra sustancia que actuaría como una metáfora epistemológica que no pretende ser un medio para conocer el mundo sino un complemento que se adhiere a él y lo amplía, en palabras de Umberto Eco (88). O podríamos pensar en un rizoma, si preferimos el conocido término de Deleuze y Guattari:

⁶¹ Según Amar Sánchez la experimentación literaria de los años sesenta tiene dos caminos que se enfrentan a la noción luckasiana de reflejo: la literatura antirrealista por un lado (pone como ejemplo a Julio Cortázar) y literatura fáctica (del tipo de Brecht, Benjamin, Tretiakov, Maiakovski... (24).

el libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay una evolución paralela del libro y del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo (si puede y es capaz). El mimetismo es un mal concepto, producto de una lógica binaria, para explicar fenómenos que tienen otra naturaleza. (DELEUZE, GUATTARI: 26)

No establece entonces una relación con el contexto tan estricta que convierta las crónicas en reflejos de un aspecto de la sociedad de la que surgen. El texto es permeable a la subjetividad del cronista y a su voluntad de estilo a la hora de trabajar el material documental. Pero hay un límite con el que se topa: la verdad de los hechos: “Comprometida con los hechos, lo está con la verdad. Si el periodismo apuesta a contar “lo que ocurrió”, la ficción prefiere imaginarlo. Esto en modo alguno representa una oposición entre verdad y mentira” (VILLORO 2005a: 14).⁶²

La fidelidad al dato no resta importancia a la parte ficcional y considerando la crónica como literatura habrá que juzgarla según pautas literarias. La verdad literaria no puede ser la histórica, el arte se guía más bien según criterios de verosimilitud. No quiere decir que una obra literaria no cuente verdades, sino que su mayor fidelidad a la verdad no se traduce en una mayor grandeza artística. Los hechos narrados en las crónicas de las que nos ocupamos serán, más que hechos verdaderos, eventos verificables.⁶³

En “Cosas que escuché en La Habana” Juan Villoro se pregunta “¿Cómo saber lo que es cierto, cómo distinguir el dato de la leyenda, cómo reconocer lo que aún no se

⁶² Como ya se apuntó al final del primer capítulo, Aníbal González insiste en que las narrativas documentales poseen una dimensión ética puesto que sus historias están construidas sobre un imperativo moral: no se miente (1993: 124).

⁶³ “Lessing invierte la relación: si los hechos históricos pueden, eventualmente, servir a la ficción, no es sino en la medida en que ellos se conforman según ciertas exigencias, precisamente las del arte (y aquí Lessing cita, aprobándolo, a Aristóteles, para quien no es lo verdadero sino lo verosímil aquello que conviene a la poesía).” (TODOROV 1991: 29)

comprueba pero será verdad?” (2005a: 143). A lo largo del viaje que es el texto, el cronista busca la verdad, pero esta no aparece de golpe sino que se va construyendo gracias a las diferentes voces que Villoro escucha y recoge en su recorrido por la ciudad. Además de por las impresiones del cronista, el texto se integra de las diferentes versiones que escucha: versiones que se oponen, se contestan, se amplían o se rectifican sin llegar a una síntesis sino a una verdad precaria y compleja, llena de matices y posibilidades de cambio. Él mismo lo afirma en el prólogo de ese libro: “En sentido estricto, la “verdad” es la falta de datos en contra. Una categoría irrenunciable y perfectible” (15).

La verdad se convierte así en el resultado del devenir del discurso cronístico. No es un enigma que descubrir tras los hechos, sino una categoría que se construye con las palabras y que, por lo mismo, puede verse modificada por ellas. Incluso en obras como las mencionadas de Rodolfo Walsh en las que la escritura corre paralela a una investigación real a menudo la verdad surge de las palabras y muy frecuentemente de las que enuncia el culpable que sin quererlo, se delata.⁶⁴ La palabra entonces traiciona el destino con el que fue pronunciada y la excusa deviene en confesión. Mientras que la verdad en la investigación histórica puede ser descubierta o rastreada gracias a las pistas, en el discurso cronístico debe ser construida.

⁶⁴ En *Operación Masacre* la defensa de Fernández Sánchez, jefe de policía, es la prueba de su crimen. Del mismo modo en *¿Quién mató a Rosendo?* el culpable se delata al afirmar que el balazo le entró por la espalda a Rosendo que estaba de frente al grupo de Blajaquis, con lo que la bala salió de su grupo que estaba a sus espaldas. La afirmación accidental revela una verdad que se pretendía oculta: la víctima fue asesinada por sus propios compañeros.

2.2. LA CRÓNICA Y LO REAL: FIDELIDAD AL REFERENTE Y VINCULACIÓN CON EL TESTIMONIO, LA HISTORIA Y EL PERIODISMO.

2.2.1. Los ojos del testigo: cuestiones sobre la subjetividad y relación de la crónica con la literatura testimonial.

La dependencia que la ata al referente convierte a la crónica en familiar cercano de la historia y del periodismo, con quien comparte espacios de publicación. Pero hay una diferencia insalvable. Ambos, periodismo e historia, se apoyan en una supuesta objetividad que deja fuera, en principio, las opiniones del autor. Por el contrario, el cronista tiñe el texto con una subjetividad de la que se enorgullece. Esta marca será un rasgo esencial de la crónica y la distingue de otros géneros periodísticos, como el reportaje o la nota, de la misma manera que la aleja del discurso histórico.

El discurso cronístico se arma sobre la perspectiva de “un sujeto que observa y escucha la realidad que le rodea; es fundamentalmente un testigo del acontecer diario que decide registrar ciertos eventos y personajes contemporáneos” (BENCOMO 2003: 146). La crónica es, por ello, “un modo subjetivo de representación” y en función de las diferentes subjetividades se podrá clasificar el tipo de crónica resultante. La mirada personal del autor se proyecta sobre la realidad modificándola. El hecho relatado será uno u otro en función de quién lo narre: la subjetividad se manifiesta en el enfoque con que se proyecta el tema.

Juan Villoro insiste en mirar la realidad desde el asombro.⁶⁵ En un texto ya comentado, “Cosas que escuché en La Habana”, Villoro considera la perplejidad como el punto de partida necesario para el cronista de viajes que afronta una experiencia novedosa, un nuevo país, una cultura diferente.⁶⁶ Pero esta actitud también puede descubrirse en varios de sus textos sobre realidades más cercanas. La crónica invita, en palabras de Dante Medina (49), a volver a mirar lo ya visto, de manera que cualquier asunto asume un carácter excepcional incluso aquellos que pertenecen al entorno cotidiano. El interés por el día a día es tarea predilecta del discurso cronístico que puede recrearse una vez más en las criadas que gastan su domingo en Chapultepec, en las “taquimecas” en peligro de extinción, en las calles del centro que sabemos de memoria como en algunos textos de José Joaquín Blanco o en los goles de un partido que todo aficionado recuerda, como recrea Villoro en algunas crónicas dedicadas a este deporte. Lo importante en esos casos no es tanto la novedad de la información transmitida sino la particularidad de la mirada con la que se enfoca un asunto habitual.

Juan Villoro mantiene a lo largo de los años y las crónicas una capacidad de sorpresa que le permite convertir situaciones acostumbradas en puntos de partida para un texto que siempre nos dice algo más que aquello que anuncia. De hecho, el texto se enriquece con las dudas y las extrañezas de un autor que no vacila en confesar su ignorancia o su confusión.

⁶⁵ La lección la comparte con un colega: Jon Lee Anderson. En su prólogo a *El dictador, los demonios y otras crónicas*, escribe: “En el seminario de periodismo que impartió en Huesca, en 2005, Anderson pronunció este aforismo sobre su oficio: “Si algo se vuelve cotidiano, nos olvidamos de los detalles.” El cronista depende de su capacidad de asombro; su peor adversario es la rutina, lo que se da por sentado” (VILLORO 2009h: 9).

⁶⁶ “A diferencia del corresponsal extranjero, que entiende o trata de entender lo que sucede, el cronista de viajes escribe desde la perplejidad, con la mirada forzosamente distinta del desinformado: en la sombra, mira lo que sale a la luz.” (VILLORO 2005a: 143-144)

Una escritura en la encrucijada

La vida depara misterios insondables: el aguacate ya rebanado que entra con todo y hueso al refrigerador dura más. Algo parecido ocurre con la ética del cronista. Cuando pretende ofrecer los hechos con incontrovertible pureza, es decir, sin el hueso incomible que suele acompañarlos (las sospechas, las vacilaciones, los informes contradictorios), es menos convincente que cuando explicita las limitaciones de su punto de vista narrativo. (VILLORO 2005a: 17)

El cronista puede escribir desde la incompreensión, compartiendo su desconcierto con el lector, sin tratar de explicarse de manera categórica o mejor, utilizando el propio texto como un viaje epistemológico en el que desentrañar las dudas y multiplicar los interrogantes. La crónica responde así a la vocación ya mencionada de construir una verdad en tentativas, a partir de fragmentos y versiones, y que el resultado sea siempre revisable y huya del dogma.

Por su parte, Blanco, se acerca a lo cotidiano no tanto desde el asombro como desde un punto de vista desacralizador de la realidad. Desde sus primeros textos hasta los últimos puede rastrearse una mirada crítica que pretende desolemnizar aquellas mayúsculas que pueblan la sociedad mexicana. Blanco se burla de todo aquello que la cultura de la clase media asume como medular de su educación: los héroes patrios convertidos en estatuas vigilantes o mitos como el progreso industrial o el amor limpio y marital. La burla tira por tierra los pedestales hasta llegar a extremos escatológicos:

Los ideales y la publicidad del amor vuelven caricaturescas sus realizaciones meramente humanas. Dejad que las canciones entierren a las canciones, mientras que aquí, en la mera intemperie de la insalubridad y las garnachas de la esquina, ya tan caras, son más habitables la pinta obscena, el escupitajo entre los dientes y el amarillento requiebro lateral para quien pase presumiendo de señorita. Amor: mis huevos. Y la chirriante risa de la desesperación con cerveza en los baldíos, y aquí me detengo para echar una firma (). (BLANCO 1990a: 169)

Una escritura en la encrucijada

Esta actitud amarga del cronista esconde en sus primeros libros como *Función de medianoche* o *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon*, un cierto optimismo que el mismo autor reconoce en una reflexión tardía sobre su escritura contenida en *Postales trucadas*. La burla y la actitud antisolemne tienen que ver con el deseo de rebeldía que busca desmontar reglas y usos impuestos tradicionalmente en favor de una mayor libertad y honestidad. En aquellas primeras obras subyace una esperanza en el cambio y el avance que se verá desbaratada durante los duros años ochenta.

Como en la cita anterior, en ocasiones el enfoque o la subjetividad se concretiza en opiniones evidentes que aparecen directamente en boca del propio cronista sin ningún pudor: “Nada más con decirlo despacito: ¡qué semejantes cabrones hayan aprovechado la guerra mundial, la unidad nacional y la defensa de las democracias, para de un plumazo suprimir lo que la revolución dejó en materia obrera!” (BLANCO 1988a: 109).

Blanco no se ahorra la grosería ni la actitud escandalizada. Frente al tema que trata el cronista no se pretende neutral porque sabe que semejante demanda es una falacia. La objetividad se concibe como un imposible y quien se pretenda su adalid incurre necesariamente en un engaño. La estrategia será entonces evidenciar los odios y los amores para que el lector juzgue con todos los datos; hacer evidente que todos tenemos una opinión que marca radicalmente de qué temas nos ocupamos y desde dónde lo hacemos.

Otra manera en que la carga subjetiva se hace presente en el texto es a través de los datos autobiográficos que el cronista mezcla con el tema de la crónica. Ya se habló de esto en el apartado que trata sobre la relación de la crónica con otras escrituras y en concreto con la autobiografía.

Una escritura en la encrucijada

Juan Villoro suele apelar al recuerdo autobiográfico con frecuencia para explicar sus pasiones y sus rechazos y ciertos motivos que atraviesan toda su obra y tienen su origen en algún pliegue de su biografía. De esta manera, podemos encontrarnos con esta explicación de su pasión futbolística, a la que dedicará un libro completo, y de su relación con el lenguaje y los idiomas español y alemán.

Sólo en el patio hablábamos español. Patear una pelota y gritar en mi idioma eran actos idénticos. Durante nueve años contados segundo a segundo, miré por la ventana del salón el patio donde los suéteres marcaban las porterías. Ese rectángulo era la libertad y era mi idioma. Si algo aprendí en la ardua pedagogía del Colegio Alemán es que nada me gusta tanto como el español. Como las pasiones son caprichosas, asocié para siempre el gusto por gritar en la lengua proscrita con la pelota que le daba sentido al recreo. (VILLORO 2006a: 19)

A menudo la biografía determina la motivación del texto como en el caso de las crónicas que se componen por encargo. En otros casos los sentimientos se mezclan con el origen y el tono del texto, como por ejemplo, en “El automóvil como consolador” donde Blanco arremete contra los coches usados como signos de poder y del triunfo del consumismo y critica la arrogancia de los conductores. Y después de todo esto, el autor confiesa el origen de su enfado contra los automovilistas de esta manera:

Y todo esto porque me pasé la tarde buscando taxi, y como no lo encontraba me sentí tan humano, tan pobrecito Jaime Olsen frente a tantos supermanes motorizados dueños del tiempo, de las calles, de la buena opinión de sí mismos, de la agresividad, de la cabalística sabiduría del clutch y el acelerador, de la prepotencia civil y de las Lois Lane. (BLANCO 1981: 78)

La experiencia personal empapa cada una de las líneas del texto. La trinchera subjetiva aparece como el único lugar seguro para no hablar de generalidades o desde el púlpito autoritario. El cronista cuenta lo que le pasó, cómo lo vivió, lo que le parece...

La mirada personal es la única que se reconoce válida para hablar de la historia, de la sociedad o de la política. Por muy general que pueda ser el tema tratado siempre se aborda desde la perspectiva subjetiva. El recurso al dato autobiográfico señala una indisoluble relación entre la historia personal del cronista y el destino de la sociedad. Podemos encontrar varios textos que ejemplifican esta vinculación.

José Joaquín Blanco analiza la contracultura de los años 70 en México y los cambios ocurridos en la década siguiente en un texto titulado “¿Nos fuimos con los setenta?” contenido en *Un chavo bien helado*. Desde el comienzo de esta crónica el yo se implica en cada respiración de la historia mexicana y el fracaso o el éxito de ciertas ideologías involucra de manera biográfica al cronista⁶⁷. Ya en el título, Blanco utiliza la primera persona del plural convirtiendo su voz en aquella que habla como parte de una generación y se sitúa como diana para recibir las críticas que él mismo argumenta. El análisis histórico se mezcla de esta manera con la meditación personal. El autor asume la desilusión generacional como suya y confiesa que: “[...] quienes creímos y participamos en la contracultura nos quedamos colgados de la brocha” (183). Todo el texto se configura como una reflexión entre histórica y personal que parte de la pregunta que se formula en el título.

Esta relación entre lo íntimo y lo general característica de la crónica también podemos encontrarla en Juan Villoro. El autor establece una vinculación personal con el desarrollo de la Revolución cubana al final de la crónica “Cosas que escuché en la Habana”. El acontecimiento que marcó la juventud de muchos envejece al ritmo de uno mismo. Villoro constata: “La Habana produce una sensación de tiempo detenido aún

⁶⁷ “Dentro de los proliferantes problemas de hoy casi a nadie le importa qué pasó con los setenta, qué se hizo de tanto rollo, de tanta dama y de tanto galán; de tantos grupos, propuestas, polémicas y exaltaciones. Sin embargo, para aquellos que todavía somos bastante de lo que fuimos, que ni podemos ni queremos quitarnos ese estado de ánimo y, sobre todo para quienes creamos o quisimos crear tonos y expectativas en un público, no se vale dejar que la contracultura muera en silencio o inadvertida, como si nunca la hubiéramos conocido. ¿Nosotros, los de entonces, seguimos pensando lo mismo? ¿Hemos cambiado? ¿En qué forma? Muchas preguntas que sería útil y honesto ventilar, aunque seguramente el pismo el miedo ante la imprevista caída, nos impidan aún plantear claramente.” (BLANCO 1990a: 188)

más radical para quienes nacimos con la Revolución cubana. Imposible caminar por esas calles sin sentir que ese deterioro es el tuyo” (2005a: 168). Comprometido con lo que escribe, el autor pone su propia carne en el asador. El riesgo es grande porque hablar de cualquier cosa se convierte en hablar de uno mismo, y al contrario. La crónica muestra así la vinculación de cada individuo con la sociedad en que se mueve y la participación de cada persona en la historia colectiva.

A los periodistas estadounidenses cuyos trabajos formaban parte del *new journalism* se les criticó en parte por romper con la objetividad esencial del periodismo. Pero más bien habría que entender su defensa de la subjetividad como una propuesta para la cobertura más amplia de una realidad que se había vuelto más compleja. Se trataría entonces de una ampliación del concepto de realismo. La subjetividad no tiene por qué significar un obstáculo para la transmisión de un mensaje verdadero, al contrario, se revela como la única forma honesta de hacerlo. El cronista habla desde su punto de vista sin tratar de esconderlo o maquillarlo sino, al contrario, evidenciándolo en una estrategia sincera que tira por tierra el espejismo periodístico e histórico de que los hechos hablan por sí mismos. Esta evidencia que el cronista comparte con el lector es el pacto de objetividad al que se refiere Juan Villoro en “Ornitorrincos”.⁶⁸

Además, la defensa de la objetividad por parte del periodismo tradicional no es tan antigua como se piensa normalmente. Susana Rotker al estudiar el contexto periodístico de finales del siglo XIX y principios del XX, explica que la objetividad fue en realidad un invento de las agencias de información que necesitaban dar una

⁶⁸ “Definir la distancia que se guarda respecto al objetivo autoriza a contar como *insider*, *outsider*, curioso de ocasión. A este pacto entre el cronista y su lector podemos llamarle “objetividad”.” (VILLORO 2005a: 17)

redacción “neutral” a sus noticias para poder venderlas a periódicos de distintas tendencias.⁶⁹

Los cronistas modernistas acentuaron el carácter subjetivo de sus crónicas como sello de identidad para protegerse del ataque del periodismo contra la noción de autor. La defensa del estilo en el territorio hostil de las redacciones será una obsesión de estos escritores y la reivindicación del yo del autor, el sello personal que distinguirá el trabajo del escritor. El estilo del cronista es su mirada hecha prosa y esa prosa se convierte en el legado de un testigo.

Un testigo que, sentado en la terminal del Norte del Distrito Federal, se entretiene observando a los que llegan y a los que se marchan. Así ocurre en el texto de Blanco “Terminal del norte” en *Se visten novias (somos insuperables)*. En esa puerta a la capital que es la central de autobuses, convierte su crónica en el retrato de la ciudad y de sus gentes.⁷⁰ Como testigo, el cronista cuenta lo que ve pero siempre se implica en mayor o menor medida. Ya sea desde una posición marginal, apenas como quien observa por la rendija de la puerta, o desde un lugar más visible casi protagónico, el cronista es el testigo de la vida que día tras día narra en sus textos.

Porque vio o porque sabe de un tema el testigo habla desde un punto no céntrico, nunca es el protagonista absoluto del asunto. Se mueve en la periferia del hecho y participa de él a la vez que necesita cierto alejamiento para narrarlo. Precisa una

⁶⁹ “Si bien el mejor periodismo norteamericano no destacó –como las crónicas modernistas– la marca del sujeto literario, durante el siglo XX la “objetividad” no fue una reivindicación de la especificidad de su discurso. El periodismo debía tomar partido, no ser neutral ni siquiera en la elección de las noticias: lo que primaba era el interés de los lectores locales.

El tema de la “objetividad” fue esgrimido más tarde por la Agencia Associated Press que, como quería vender noticias a lo largo del país, trataba de elaborarlas del modo más “objetivo” (distante) para interesar a un público más vasto. Recién hacia fines del siglo *The New York Times* comenzó a tener éxito al imponer un modelo más “informativo” que el que se usaba hasta entonces.” (ROTKER 1992: 132-133)

⁷⁰ “Sentado en el comedor ves pasar a todos los apresurados de la ciudad. Los que van y los que llegan.” (BLANCO 1993a: 31)

cercanía que le permita ver y un distanciamiento que le posibilite hablar.⁷¹ Delicada posición la del cronista. Sus palabras son tentativas, aproximaciones a esa historia que se narra entre la vivencia exterior y el escritorio, consciente de la distancia que lo separa de la primera persona. Entre la posibilidad de hablar y la imposibilidad de la total certeza, el cronista establece su pacto con el lector: situación precaria a la que se refiere Juan Villoro con ayuda de algunas de las ideas que desarrolla Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*:

De acuerdo con Agamben, el testimonio que asume estas contradicciones depende de la noción de “resto”. La crónica se arriesga a ocupar una frontera, un interregno: “los testigos no son ni los muertos ni los supervivientes, ni los hundidos ni los salvados, sino lo que queda entre ellos.” El relator se sitúa en el espacio de nadie, donde no puede otorgar la voz que se ha perdido pero puede hacer un precario y perdurable hallazgo. (VILLORO 2005a: 16)⁷²

Juan Villoro traza una clara equivalencia entre el cronista y el testigo, personaje clave dentro su novelística, tanto como para regalarle el título de una de sus novelas. En *El testigo* el padre del protagonista dedica toda su vida a indagar sobre esta figura dentro del ámbito del derecho. Pero, ya fuera de su sentido jurídico, la novela está plagada de personas que observan a otras, en un juego de miradas descaradas o

⁷¹ Es la misma actitud que Villoro reivindica para ocuparse del fútbol sin caer en la estupidez: “Un traspaso dudoso amerita una mesa redonda con juristas y una pedrada, un coloquio de geólogos. Esta exagerada aproximación al tema es tan inútil como ver un partido tirado de panza sobre el césped. [...] El cronista necesita distancia, algo ignorado en los interminables simposios de los medios.” (2006a: 93).

⁷² El intento más radical de Villoro en este sentido es el de incluir en su crónica 8.8. *El miedo en el espejo*, la historia relatada por un amigo de una mujer en coma a cuya conciencia no hay manera de acceder, como la manera de “acercarse lo más posible a lo que no puede ser dicho” (2010a: 24). El texto prescinde de signos de puntuación, se derrama como “un fluir de la conciencia” (84) y resume una sensación que el cronista identifica con la provocada por el temblor que vivió en Chile: “fue capaz de decir adiós sin saber a dónde iba” (89). La anécdota dramática actúa como testimonio inconsciente, a su pesar.

escondidas,⁷³ que se cruzan constantemente y se descubren en sus momentos más privados y en los trances más determinantes: sus caídas. La referencia es literal en el caso del personaje que ve morir a Juan Ruiz cuando cae por la ventana,⁷⁴ pero también puede entenderse así el episodio en el que Florinda pierde la virginidad con el preso ateo que acogen en la casa. El perro que lo presencia, que ladra y delata, se convierte así en una presencia incómoda. Florinda lo mata y lo disea. De esta manera le recordará la culpa eternamente y en silencio.

El testigo, pues, como invitado incómodo. Siempre hay una culpa que lo sustenta: que lo anima a callar el secreto o bien a confesarlo para poder liberarse. Esta idea de la culpa respira a lo largo del último libro de relatos de Villoro, *Los culpables*. En esta obra, el autor ahonda en la noción de responsabilidad que genera cada palabra, en la falta y el remordimiento como germen de la historia: “nos faltaba sentirnos culpables. Éramos demasiado indiferentes. Teníamos que jodernos para merecer la historia” (2007a: 48).

Cada una de las historias se estructura a manera de confesión en una primera persona a través de cuya voz el secreto sale a la luz. A diferencia de la confesión religiosa, en la que mediante la palabra nos liberamos de la culpa, la confesión de la escritura no es un acto liberador. Cada palabra pronunciada nos convierte en sus esclavos, una responsabilidad nos vincula a nuestras sentencias, nos liga incluso a lo que omitimos, a lo que pretendemos ocultar. Arma de doble filo, la palabra tiene al

⁷³ Los ejemplos son múltiples. El padre del protagonista, ya casado, vivirá cerca de la que fue su gran amor y pasará el resto de su vida “como testigo próximo de su mayor frustración de juventud” (VILLORO 2004: 253). En otra ocasión se narra como el protagonista espía a Nieves, la prima de la que está enamorado: “Él la vio sin ser visto, al otro lado de la ventana. Impasible, con la impunidad que otorga la torpeza, ser un niño extraviado entre las patas de las sillas” (333).

⁷⁴ Cuando el protagonista de la novela se entrevista con el comandante Amílcar Rayas, este le cuenta: “—Juan Ruiz cayó al vacío ante un testigo.
—Ogarrio me dijo que no creía en un suicidio.
—En las actas la verdad es una sola: Juan Ruiz cae al verme. Se lleva un susto del carajo y se desploma. Muerte por imaginación. Le dieron algo para acelerarle el corazón. En todo caso no hubo autopsia, no fue necesaria. Yo estaba ahí para testificar.” (VILLORO 2004a: 377)

mismo tiempo sus libertades y sus cadenas. Nos lo han señalado hasta la saciedad las películas norteamericanas donde todo lo que uno diga podrá ser utilizado en su contra. De modo que hablar implica un riesgo radical, que el testigo asume, entre los ecos de su etimología griega: no en vano la palabra griega *martir* quiere decir testigo.⁷⁵

Sin duda, la presencia de testimonios es muy antigua y abarca contextos como el judicial o el religioso, pero el género literario como tal se ha configurado más recientemente. Ante la dificultad de acotarlo, los nombres que ha recibido han sido varios: el cubano Miguel Barnet llamará a su trabajo novela-testimonio mientras que Elzbieta Sklodowska se referirá al mismo como “discurso autobiográfico mediatizado” (2002: 801). Otros críticos como Martin Lienhard dedicarán sus estudios a una concepción amplia del testimonio, entendido más como un tipo de discurso que atraviesa distintas obras y épocas que como un género literario.

En 1970 se instaura el Premio Testimonio de Casa de las Américas en Cuba que impulsa la consideración del testimonio a nivel institucional. Pero mucho antes, en 1948, se había publicado *Juan Pérez Jolote* del mexicano Ricardo Pozas y en 1966 ve la luz *Biografía de un cimarrón* del cubano Miguel Barnet. Ambos se publicaron en un principio como relatos etnográficos aunque después se les reconociera por su calidad artística.

La presencia de la etnografía es uno de los factores que John Beverley cita como causas del auge del género testimonio en la segunda mitad del siglo veinte. Clave en este punto es la obra del estadounidense Oscar Lewis. En el prólogo a *Los hijos de Sánchez*, Lewis señala que la labor de la antropología será llenar el hueco que ha dejado

⁷⁵ Podemos entender la noción de testigo en la triple acepción que señala Giorgio Agambem, que evidencia las ricas connotaciones de la palabra: “Si *testis* hace referencia al testigo en cuanto interviene como tercero en un litigio entre dos sujetos, y *superstes* es el que ha vivido hasta el final una experiencia y, en tanto que ha sobrevivido, puede pues referírsela a los otros, *auctor* indica al testigo en cuanto su testimonio presupone siempre algo –hecho, cosa o palabra– que le preexiste y cuya fuerza y realidad deben ser confirmadas y certificadas” (155).

la literatura a la hora de retratar los cambios urbanos, una labor que sí cumplió en el siglo XIX la literatura realista y naturalista pero de la que no se estaban ocupando los escritores del siglo XX. Lewis insiste en la necesidad de “desarrollar una literatura propia” de la que parece quedar desterrado el autor pues, aunque su nombre aparece en el libro, lo subtitula *Autobiografía de una familia mexicana*, como si las vidas allí narradas no estuvieran intervenidas por su presencia. El antropólogo presenta este método de trabajo, posible gracias a la grabadora, como novedoso dentro de su disciplina y como la manera ideal para evitar el influjo del autor en las palabras de los hablantes.

Por su parte, Mas'ud Zavarzadeh no habla de testimonio sino que considera el trabajo de Oscar Lewis como un tipo de novela de no ficción llamada *notational* (a la que ya hemos hecho referencia) y reconoce la influencia de las obras de Lewis en escritores como Norman Mailer, Truman Capote y Tom Wolfe entre otros (ZAVARZADEH: 209).

Otro de los factores que, según Beverley, influyen en el auge del género testimonio sería la tradición latinoamericana de textos de difícil clasificación. Renato Prada Oropeza entiende los primeros textos latinoamericanos, las crónicas de conquista, como los primeros ejemplos de literatura testimonial en el continente (7).

Así mismo, Beverley relaciona el auge del testimonio con la contracultura de los años sesenta y los grupos de liberación personal donde lo íntimo se hace público y narrar la propia historia puede tener una vinculación con la historia de un pueblo o de una colectividad.

Por último, este crítico marca la relación que existe entre este tipo de género y la lucha armada evidente en la publicación de testimonios de excombatientes. El primer premio de testimonio de Casa de las Américas fue otorgado en 1970 a María Esther

Gilio por *La guerrilla tupamara*, marcando desde un comienzo la relación del género con el ambiente guerrillero. John Beverley insiste en el carácter político y de urgencia que impulsan este tipo de textos.

La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha. En la frase de René Jara, el testimonio es una “narración de urgencia” que nace de esos espacios donde las estructuras de normalidad social comienzan a desmoronarse por una razón u otra. Su punto de vista es desde abajo. A veces su producción obedece a fines políticos muy precisos. Pero aun cuando no tiene una intención política explícita, siempre implica un reto al statu quo de una sociedad dada. (1987: 157)

Este rasgo explica sobre todo obras como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, publicada en 1983, sobre la que Beverley ha trabajado extensamente, pero también otras como *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia* de 1977 o *Huillca: habla un campesino peruano*. Cabría aplicar a los tres casos la idea de René Jara sobre el este género como “una forma de lucha” (1) puesto que los tres se presentan como testimonios de personas con formación política y activas dentro de una lucha en la cual el testimonio podría formularse como una estrategia política. Elizabeth Burgos, en su prólogo a *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* subraya la idea de que el testimonio de Rigoberta es ejemplar porque no se pronuncia en un afán individualista sino en la necesidad de vincularse con la historia de su comunidad y más aún, con el destino de muchos indígenas latinoamericanos. Burgos entiende esta toma de palabra como un arma política a la que ella, como intelectual comprometida, contribuye (MENCHÚ: 9).

Este carácter ejemplar también es subrayado por otros críticos como Hugo Achugar que considera el género típicamente moderno en el sentido en que se inscribe

en el proyecto de mejora del hombre que se pone en marcha desde la Ilustración. En sus propias palabras “la burguesa modernidad racionalista, competitiva, tecnológica y jugada al progreso es desmontada desde la modernidad culturalmente crítica y autocrítica que apuesta a desmitificar el autoritarismo de la otra modernidad” (1992: 52). Esta desmitificación se logra a través de una historia alternativa que se apoya en documentos y hechos censurados, acallados por el discurso hegemónico. El testimonio se transforma de esta manera en un discurso del silencio que pretende contar la historia desde el Otro, narrar lo silenciado.

Ese Otro al que se asoma el género no se presenta ante el lector de manera directa sino que sus palabras son recogidas por un mediador, compilador o gestor si usamos el término de Barnet (1983: 27). El autor desaparece dando lugar a una voz mezclada que resulta del trabajo común entre el informante y el compilador. La relación entre ambos no escapa a la complejidad. Miguel Barnet la entiende, de una manera un tanto ingenua, como un proceso de supresión del yo por parte del intelectual, una “despersonalización” en la que el escritor suprime su ego y llega a fundirse con la personalidad del informante. También Elizabeth Burgos mantiene que durante la redacción de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* acabó convirtiéndose en una especie de “doble” de Rigoberta, “en el instrumento que operaría el peso de lo oral a lo escrito” (17).

Por su parte, John Beverley entiende que hay un choque entre la cultura del opresor y la del oprimido pero encuentra en el testimonio el fruto de una colaboración si bien conflictiva, también necesaria entre ambos. Tanto informante como intermediario se buscan pues se necesitan para sus intereses respectivos.

Elzbieta Sklodowska, más escéptica en cuanto a esta supuesta armonía, discrepa de la opinión de Barnet y sigue las tesis de Gayatri Spivak que “insisten en la inexorable

traición y manipulación del subalterno por parte del agente europeo y en la subsiguiente “colaboración” del nativo en la formación de su imagen en cuanto “el otro” y privado de la palabra” (SKŁODOWSKA 1993: 803).

Parecería que subyace bajo las líneas del testimonio una tensión que lleva al lector a cuestionarse cada una de las palabras que lee y, sobre todo, la “verdad” política de la obra. Resulta curioso cómo un escritor que pretende disminuir su presencia no duda en aparecer en la portada del libro, en el lugar reservado al autor. Se trata, a mi modo de ver, de un género que se autocuestiona desde su propia naturaleza y problematiza en su estructura las relaciones entre intelectual y pueblo, entre colonizador y colonizado.

John Beverley considera que obras como *Operación Masacre* del argentino Rodolfo Walsh o *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska se encontrarían en un punto intermedio entre el testimonio puro y la novela. Prefiero considerar estas dos obras como crónica, sin obviar sus cercanías a otros géneros. La confusión que generan viene originada por la subjetividad característica del discurso cronístico que parece acercarlas a la novela.⁷⁶

Primos hermanos, la crónica y el testimonio comparten ciertos rasgos. En algunas obras, como las anteriormente mencionadas, la convivencia entre ambos géneros es íntima, lo que implica contagios y rechazos entre ambos. Una de las características comunes sería la presencia de un yo que impregna el discurso con rasgos de oralidad que contribuyen a crear una sensación de franqueza, una atmósfera de sinceridad a través de la cual se transmite la historia vivida que busca anclarse en un lector “cómplice”, como lo llama Hugo Achugar. La oralidad aparece en el testimonio

⁷⁶ En el caso de *Operación Masacre* su configuración debe mucho a la narrativa policial debido a que la estructura de la trama sigue el ritmo de una investigación. Este hecho provoca su cercanía con la novela a pesar de que los hechos relatados son verídicos y comprobables, puesto que se aportan las pruebas necesarias para ello.

gracias a las palabras del hablante pero, a pesar del imperativo de fidelidad que supone el género, el respeto riguroso a lo pronunciado constituye una de las grietas por donde el factor artístico pretende colarse en el testimonio.

[...] lo fundamental del lenguaje en la novela-testimonio es que se apoye en la lengua hablada. Sólo así posee vida. Pero una lengua hablada decantada como ya hemos dicho. Yo jamás escribiría un libro reproduciendo fidedignamente lo que la grabadora me dice. De la grabadora tomaría el tono del lenguaje y la anécdota; lo demás, el estilo y los matices, serían siempre mi contribución. (BARNET 1983: 29)

Hay otros casos, como el de Elizabeth Burgos que adopta diferentes posiciones en cuanto a las rectificaciones añadidas incluso dentro de una misma obra. Si bien argumenta que no ha corregido los tiempos verbales y las preposiciones usados de manera incorrecta porque pretende “respetar la ingenuidad con la que se expresa todo el que acaba de aprender un idioma que no es el suyo” (MENCHÚ: 7) sí interviene los errores de género “ya que hubiera sido artificial conservarlos y, además hubiese resultado folclórico en perjuicio de Rigoberta, lo que yo no deseaba en absoluto” (18). La decisión ante cómo trasladar la oralidad al texto es ambivalente, signo, entre otras cosas, de la dificultad que presenta el asunto. La manipulación, al margen de las intenciones explícitas, existe aunque se pretenda minimizarla o relegarla a un plano superficial.

Este hecho que supone un problema de credibilidad dentro del testimonio se acepta como licencia artística en el ámbito de la crónica donde el material testimonial puede tratarse con mayor o menor libertad en función de las intenciones del autor. De hecho la atmósfera de oralidad que muchas veces define este tipo de discurso puede ser

recreada por el autor remedando el lenguaje coloquial.⁷⁷ La oralidad puede dejarse ver en las palabras atribuidas a otras voces o como matiz en la propia voz del narrador sin necesidad de ser copiada fielmente de algún hablante.

Este carácter oral de la crónica contribuye a su polifonía por un lado así como a su personalidad desolemnizadora. A menudo, tanto en Juan Villoro como en José Joaquín Blanco, el cronista más que escribir parece charlar con el lector. El texto surge de esta manera en un ambiente conversacional, alimentado en parte por las alusiones al oyente que están presentes en el testimonio (donde el informante se dirige a un mediador o gestor). En la crónica ese oyente será el mismo lector al cual el cronista apela constantemente para regañarle, pedirle disculpas o advertirle amablemente: “Lector (a): tú también sé fiel a tu carcajeante espejo diario, y como dijera (no tan literalmente) Mencken, perdona los errores del cronista, y hazle un guiño a un(a) chico(a) de tu barrio” (BLANCO 1990b: 172).

⁷⁷ Este rasgo de oralidad que encontramos en la crónica entronca con la reivindicación que se propone de la lengua coloquial, del lenguaje cotidiano frente al solemne y elitista. “Y si esa gran pureza mexicana, el comodín de la baraja, el dese o la desa, nos descarga de vocablos incómodos como picaporte y alféizar, tanto mejor: la pureza del idioma está en decir:

—Dale la vuelta al dese.

—Pasa la desa.” (BLANCO 1990a: 29).

José Joaquín Blanco resume esta idea en ese mismo texto: “Siempre una clara leperada (para quien la sabe decir, que no cualquier compadre baila el mambo), un refrán redondo o un sabroso tropo de conversación serán mejor español que una ponencia empresarial, una carta episcopal o un boletín oficial de prensa. De modo que se podría señalar que no hay otra pureza verbal que expresarse honesta, sabrosa y verídicamente –de hecho, tampoco hay otra teoría literaria-, aunque la gramática y las rutinas léxicas y mentales de las cúpulas salgan perdiendo” (28).

Una escritura en la encrucijada

2.2.2. Configuración narrativa de la historia. Relación entre la crónica y el discurso historiográfico.

La historia respira con un ritmo extraño que pocas veces nos permite asomarnos a su abismo. Podemos ver cada detalle del día a día pero requerimos la distancia para entender los grandes movimientos históricos. Como si superaran la medida humana para la que estamos preparados, las glaciaciones de la historia solo se nos hacen comprensibles a través de la piel, con cada minuto de frío.

Después de varios años de haber residido en Berlín Oriental, Juan Villoro escribe en “Berlín: un mapa para perderse”:

Algo cambiaba en la vieja Alemania, pero yo no me daba cuenta. Vivida como presente, la historia es un amasijo que rara vez cobra sentido. Se necesitan años, a veces décadas, para que los fragmentos, las basuras del tiempo, se expongan como una instalación de Beuys y cobren insólito sentido. (2005a: 124)

Lugar idóneo para el análisis, la crónica se convierte en el espacio de esa instalación que dibuja misteriosamente un significado que el mismo autor no prevé. En la escritura de este texto Villoro regresa a la ciudad que habitó, camina por sus calles, cruza sus fronteras, explora los museos y en su camino recoge palabras y detalles que parecen diseñar una historia que se cuenta con los recuerdos que van apareciendo. El autor recorre de nuevo los caminos de su biografía y constata los cambios en busca de las señales que no advirtió en su momento pero que ahora se presentan con un nuevo sentido como anticipo visionario de un futuro que parecía impensable: los fuegos de artificio que en la noche de fin de año unían el cielo de la ciudad dividida, el desfile que

esconde una reunión más política que dedicada a la moda, los conejos habitantes de la tierra de nadie y sus descendientes, una exposición de Beuys.

La historia transita a través de la escritura en un retorno que nunca es idéntico sino que recibe nuevos matices, inusitadas miradas. Anota Villoro: “En pocas ciudades la historia vuelve sobre sí misma con tan convulsa insistencia como en Berlín”(121). Del mismo modo, el autor regresa sobre sus pasos con cada palabra, recorre con la grafía esa ciudad que es un mapa que es la crónica.

El texto reconfigura un pedazo de la historia de Alemania que a través de la escritura adquiere para el cronista una significación que no había percibido cuando estaba inmerso en los acontecimientos. Como si los episodios vividos precisaran de un ensamblaje narrativo para cobrar sentido. Contar la historia, más que vivirla, se convierte en el único modo de entenderla.

Según Paul Ricoeur, la relación entre historia y narratividad es un trato necesario desde el momento en que nuestra manera de convertir el tiempo en una categoría humana es su configuración en modo narrativo. De hecho, el filósofo francés habla de una “estructura pre-narrativa de la experiencia” (RICOEUR 1995a: 144). La manera que tenemos de entender cada uno de los acontecimientos de nuestra vida se asienta en la narratividad. Del mismo modo, la forma en que el ser humano puede comprender el devenir histórico será siempre a través de la trama puesto que es en la narración donde se manifiesta la comprensión humana del tiempo. Y como narración vendrá dominada y determinada por el punto de vista, que es solo válido para el historiador, como diría Collingwood, pero del que no puede prescindir porque se trata del único modo de conocimiento posible.⁷⁸

⁷⁸ “1) El historiador (y para el caso, el filósofo) no es Dios, para contemplar el mundo desde lo alto y fuera de él. Es un hombre, y un hombre de su propio tiempo y lugar. Mira al pasado desde el punto de vista del presente: mira a otros países y civilizaciones desde el punto de vista de los propios. Este punto de vista sólo es válido para él y para la gente situada como él; ahora bien, para él *es* válido. Tiene que

Las tesis narrativistas tienen su origen en la crítica a la idea de la historia como ciencia. La historia no obedece a una relación causal ni determinista necesariamente, ni establece, según Paul Veyne, leyes generales como pretenden hacerlo otras ciencias. Para Veyne, la historia pertenece al ámbito de lo sublunar, noción que el francés toma de Aristóteles, que es el lugar de lo probable, “en el que reinan juntos libertad, azar, causas y fines, en oposición al mundo de la ciencia, que sólo conoce leyes.” (VEYNE: 69).⁷⁹ Puesto que la historia no puede deducir leyes generales a partir de los acontecimientos ni prever según estas leyes el devenir del futuro la única explicación posible que ofrece “no es más que la forma en que se organiza el relato en una trama comprensible” (67). La comprensión histórica será para Veyne una comprensión de tramas: “Los hechos no existen aisladamente en el sentido de que el tejido de la historia es lo que llamaremos una trama, una mezcla muy humana y muy poco “científica” de azar, de causas materiales y de fines” (34).⁸⁰

Dentro de lo que Gabriela Reyes reconoce como un proceso de revalorización de lo literario en lo no literario (11), el lenguaje es el punto central de las teorías narrativistas de la historia, que giran en torno a la noción de discurso y la organización de este. Esto explica que Hayden White hable más de una “poética” que de una

mantenerse firme en él porque es el único accesible para él, y a menos que tenga un punto de vista no podrá ver absolutamente nada.” (COLLINGWOOD: 112)

⁷⁹ Veyne apunta: “Los conceptos sublunares son perpetuamente falsos porque son imprecisos, y son imprecisos porque su propio objeto se modifica sin cesar” (95).

⁸⁰ Es sugerente la relación que Paul Veyne establece entre el historiador y el novelista puesto que entre ambos podríamos colocar a la figura del cronista, paso intermedio entre el discurso de la historia y de la novela que, para el francés no parecen estar muy distanciados: “La explicación histórica no es más que la claridad que emana de un relato suficientemente documentado. Surge espontáneamente a lo largo de la narración y no es una operación distinta de ésta, como tampoco lo es para un novelista. Todo lo que se relata es comprensible, ya que se puede contar” (69). Tanto en la novela como en la historia, la narración es la explicación posible y el modo en que se comprenden los hechos.

Por otro lado, conviene resaltar la importancia que Veyne concede a aquello que pudo suceder y no ocurrió como tema que también incumbe a la historia. “En realidad, –dirá– la historia está llena de posibilidades abortadas, de acontecimientos que no han tenido lugar. No puede considerarse historiador a quien no perciba, en torno a la historia que ha ocurrido realmente, un tropel indefinido de historias simultáneamente posibles, de “cosas que podían ser de otra manera”.” (79).

“filosofía de la historia” puesto que basa su análisis en una teoría de los tropos extraída de los análisis del discurso que toma como base la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía.

A pesar de las diferencias entre ambos, tanto Hayden White como Paul Ricoeur coinciden en distinguir la narratividad de la ficción y en considerar como dos formas de narración a la historiografía y a la literatura. La diferencia entre ambas estaría para Ricoeur, en la pretensión de verdad que requiere cada una, y para White en la naturaleza de los hechos de los que se ocupan. El relativismo que tanto se le ha criticado a White surge de su arriesgada postura acerca de esa naturaleza: para el estadounidense la distinción entre los hechos ficticios y los históricos no es radical.⁸¹ White habla del hecho histórico como de un hecho inventado sobre datos o evidencias previas. A partir de documentos, testimonios, restos arqueológicos..., aquello que Veyne llama “vestigios”, el historiador extrae los hilos que le permiten tejer una interpretación. No es novedosa esta idea, ya la encontramos en Collingwood:

En la ciencia, pues, los hechos son hechos empíricos, hechos percibidos tal como ocurren.

En la historia, la palabra “hecho” tiene un sentido muy distinto. [...] Se llega a él inferencialmente, mediante un proceso de interpretación de los datos de acuerdo con un complicado sistema de reglas y supuestos. (COLLINGWOOD: 135)

Así pues, el historiador actuaría como un detective, según el filósofo e historiador inglés, que logra sacar a la luz los hechos descifrando los datos con los que cuenta. A partir del rastreo de las pistas históricas el historiador arma una narración que

⁸¹ De todos modos, como apunta Beth E. Jörgensen, Hayden White complica pero no borra las fronteras entre realidad y ficción: “[...] White acknowledges that a historical event is not the same as a fictional event, even if their respective narrativization may take nearly identical forms. Second, even if we view history as a translation of facts into fiction, it remains a translation of *facts*, after all” (2002: 76).

Una escritura en la encrucijada

constituye su versión, a la que debe dotar de coherencia. Este proceso lo relaciona con el novelista, comparación de la cual se sirve Collingwood para explicar el uso de lo que denomina imaginación a priori. La imaginación a priori sería el instrumento con el que se rellenan los huecos, las lagunas de la visión histórica que el experto trata de exponer. Paul Ricoeur añade algunas precisiones a esta idea:

La construcción de la trama sólo puede describirse como un acto del juicio y de la imaginación creadora en cuanto que este acto es obra conjunta del texto y de su lector, igual que Aristóteles decía que la sensación es obra común de lo sentido y del que siente. (RICOEUR 1995a: 147)

Todos los supuestos que implican estas teorías, suponen que existe por lo tanto una intervención por parte del historiador en el material con el que trabaja. La pretendida objetividad de cierta historia que aspira a presentar de manera aséptica una serie de hechos que hablan y se explican por sí mismos ya no se sostiene. El historiador que se escondía tras las líneas de la historia nunca dejó de estar ahí, aunque permaneciera callado. Su subjetividad participa de lleno en la configuración del discurso historiográfico porque es inevitable que mire los acontecimientos pasados desde el momento y el lugar que le ha tocado vivir y reinterprete el hecho histórico a la luz del pensamiento y el bagaje de la época. No hay una historia objetiva, como no existe la verdad histórica que se explique de una vez y para siempre. Hayden White insiste en esta idea al referirse a la obra de Jacob Burckhardt:

La única “verdad” reconocida por Burckhardt era la aprendida en Schopenhauer: todo intento de darle forma al mundo, toda información humana, está irremisiblemente condenada al fracaso, pero la afirmación individual vale por sí misma en tanto impone una forma temporal al caos del mundo. (WHITE 1982: 31)

Esa afirmación individual está presente desde la forma misma que ya impone una significación determinada. La estructura formula juicios de valor. La narrativa da una coherencia y una imagen de la vida que solo puede ser imaginada.

Proponiendo una historia distinta a la oficial, a la sostenida por los políticos, los medios de comunicación, las estatuas y los libros de texto, la crónica acomete su trabajo. La subjetividad, piedra angular de este género, será la llave para entrar a los acontecimientos históricos por la puerta humilde que conduce al escenario. La convivencia entre la historia personal del cronista y la Historia con mayúsculas será un rasgo vertebral del discurso cronístico.

Cuando Norman Mailer relata la gran marcha contra el Pentágono en *Los ejércitos de la noche*, inicia la andadura metido en sus zapatos. De hecho, el escritor norteamericano juega intencionadamente con la confusión entre ficción e historia desde el mismo subtítulo del libro: *La historia como novela. La novela como historia*. La primera parte, que parece novela, tiene toda la verdad subjetiva, que es la única posible sobre los acontecimientos por eso Mailer dice que en realidad se trata de “historia”. La segunda parte, que se desarrolla mediante el discurso histórico, participa de esa imaginación a priori de la que hablaba Collingwood y que permite al autor reconstruir mediante documentos y testimonios todo el desarrollo de una trama en la que no estuvo presente. Esa parte sería para Mailer la novela puesto que recoge toda una construcción a partir de datos indirectos que prescinde de la presencia inmediata del narrador. De todos modos, durante toda la obra las páginas respiran al ritmo de su autor, se tiñen con su mirada y sus opiniones y la visión que se ofrece de la historia norteamericana, es, sin complejos, la visión de Norman Mailer.

Tanto Blanco como Villoro se acercan desde su mirada particular a la historia nacional enhebrando acontecimientos públicos y momentos íntimos. Ya hemos visto

algunos ejemplos en apartados anteriores al referirnos al uso de los datos autobiográficos en la crónica. En “El libro negro” el trágico año de 1968 aparece en la prosa de Juan Villoro bajo la mirada del niño que espía cada movimiento de su padre. La crónica comienza con una referencia personal: “Durante muchos años mi familia pudo celebrar su sólida condición nacionalista: mi padre tenía prohibida la entrada a Estados Unidos.” (2005a: 23). Durante la primera mitad del texto el cronista recrea momentos de su infancia que se disponen en cierta manera configurando un retrato de su padre. En ese retrato, surge, desde el ámbito familiar, el año de 1968, determinante en la historia de México. Aparecen entonces referencias al movimiento estudiantil y a las Olimpiadas, siempre a través de la figura de Luis Villoro recordada por el joven cronista, en un juego de claroscuros que ilumina algunos recuerdos y deja otras zonas de la historia en la penumbra.

Por su parte, las fiestas patrias siguen siendo, para un José Joaquín Blanco adulto, el recuerdo de las insufribles tablas gimnásticas de su niñez.⁸² El acontecimiento colectivo que se repite año tras año encuentra una resonancia en la intimidad del cronista al mismo tiempo que la historia personal del autor se inserta en la memoria colectiva de muchos mexicanos. Otro ejemplo lo encontramos en su último libro de crónicas, *Postales trucadas*, donde Blanco recoge los textos que escribió por encargo de Manuel Becerra Acosta a propósito de la campaña del PSUM. El evento histórico se reseña desde la mirada del cronista inexperto, perdido entre reporteros durante semanas. Desde la mirada infantil o desde la posición del novato, la estrategia parece reivindicar un modo de narrar la historia que peca de parcial y subjetiva, que depende de la memoria personal, que mezcla la biografía con la vivencia colectiva. En definitiva, se

⁸² Encontramos en “Rumbo al desfile” la reflexión sobre el nacionalismo oficial que se exalta anualmente en el mes de septiembre parte y se desarrolla en torno a los recuerdos de infancia: “Durante toda la primaria quise que lloviera torrencialmente el 16 de septiembre y así escapar de la joda física y del tedio de la larga mañana cívica.” (BLANCO 1981: 34)

trata de un modo de narrar una historia contemporánea humanizada, contada desde la experiencia.

Desde esta misma posición personal se acerca Blanco a la historia de México. En todos sus libros de crónicas encontramos textos sobre épocas pasadas del país. A menudo, la mirada hacia el pasado se justifica gracias a una vinculación del tema en cuestión con el momento presente. La intención de propiciar un análisis profundo y abarcador de determinadas cuestiones impone la necesidad de ubicar la noticia en un contexto amplio que permita apuntar las verdaderas causas o al menos la dimensión del asunto.

En un intento por ampliar el ángulo de estudio Blanco saca a la luz algunos asuntos del sexenio del presidente Luis Echeverría para entender mejor cómo la criminalización de la política afecta y se extiende por la sociedad bajo el gobierno de Carlos Salinas de Gortari en la crónica “Todos somos detectives”; o compara al gobernador Rubén Figueroa Alcocer con su padre, también político, en “El retorno del dinosaurio”. Ambas crónicas se encuentran en *Álbum de pesadillas mexicanas* y en los dos casos se trata de un pasado no muy lejano que puede ser recordado por el lector contemporáneo.

Esta misma vinculación del momento presente con un pasado reciente podemos verla en “El teatro de Donceles”, “La UNAM en la política” o “La obra educativa de Díaz Ordaz”, crónicas de *Función de medianoche*. Este último texto está fechado once días después de la muerte del expresidente Gustavo Díaz Ordaz el 15 de julio de 1979, y en él analiza la relación entre el mandatario y la comunidad estudiantil. Obviamente las reflexiones se ubican entre los años de 1964 y 1970 que comprendieron el mandato del político poblano y giran en torno a la demonización de la clase estudiantil y al ataque a

la cultura en general y a la universidad en concreto que se dieron durante el mencionado sexenio.

En *Cuando todas la chamacas se pusieron medias nylon* se incluye un texto extenso titulado “La Ciudad de México: aspectos de una modernización”. En un recorrido por la arquitectura, el arte, los espacios de la ciudad, el autor analiza la evolución de una sociedad que llega a la modernidad de los años ochenta con algunas conquistas y numerosas pérdidas. José Joaquín Blanco acoge en su páginas a los personajes que encarnan en su figura el espíritu de una época determinada en esa ciudad: el trabajador, el chófer, el pistolero, la prostituta y dibuja su evolución, los cambios sufridos hasta llegar al momento de escritura de la crónica en julio de 1982. Además de este ejemplo, apenas hay en esta colección textos dedicados al pasado exceptuando algunas referencias a la historia de los Estados Unidos en el último apartado, “Boarding pass”, y algunas menciones a episodios históricos en textos como “Los mexicanos que nomás no” y en la crónica que da título a la colección, donde hace un recorrido por la evolución de algunos de los objetos femeninos de belleza, el creciente consumismo de las clases desfavorecidas y su relación con la moda.

En otros momentos la pluma de Blanco viaja más lejos, como cuando, a propósito del aniversario de la inauguración del palacio de Bellas Artes, recorre la vida del edificio y a través de su construcción, la historia de México. En “En una ciudad tan punk, ¿por qué asombrarse de Bellas Artes?” Blanco se acerca a ese gran teatro para la aristocracia que soñó don Porfirio, sorteando el parón de la Revolución y los intentos de los gobiernos posteriores de continuar las obras, hasta llegar a la inauguración bajo la presidencia de Abelardo L. Rodríguez, y concluye con un pequeño resumen de la vida “laboral” del edificio que se convirtió en templo de la cultura nacional. La crónica de Blanco aparece fechada el 8 de octubre de 1984, pocos días después de que se

cumplieran los 50 años de la inauguración del palacio con la obra de Ruiz Alarcón *La verdad sospechosa* el 29 de septiembre de 1934. De esta manera, la referencia al pasado nacional se reactualiza y se explica al aparecer vinculada a una noticia del momento presente.

Pero en otras ocasiones la vinculación con el presente o no existe o no permite el ser rastreada tan fácilmente ya que puede que la crónica en cuestión aparezca sin fecha o no se dé en su interior ningún dato que permita ubicarla. En *Álbum de pesadillas mexicanas* José Joaquín Blanco nos ofrece textos sobre el pasado sin datar y cuya mezcla genérica con la ficción es mucho mayor que en otras colecciones. Títulos como “El soldado Botello y las artes adivinatorias en la conquista de México”, “El oro de los trasgos”, “Más razones da el pulque”, “Fray Cipriano en la hoguera”, “Las increíbles aventuras de la China Poblana”, “El pipián del arzobispo”, “El *affaire* Mier y Terán” y el resto de los textos contenidos en el último apartado de la colección, “Emblemas irrisorios”, nos trasladan a una época colonial documentada en unas ocasiones e inventada en otras. Muchos de estos textos son ficticios y otros, aunque mayormente verdaderos no podrían considerarse crónicas por razones que iremos atendiendo más adelante, pero todos sin excepción toman la apariencia de una fotografía o de una postal traída de un tiempo remoto y que ha venido a parar a este “álbum” literario que es el libro de Blanco.

La referencia a la colonia había estado ausente en obras como *Función de medianoche*, *Se visten novias (somos insuperables)*, *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon* y *Un chavo bien helado*, pero en *Álbum de pesadillas mexicanas* Blanco le dedica un amplio espacio.⁸³

⁸³ Dentro de su obra crítica el interés por la época colonial se había manifestado mucho antes. Un ejemplo de esto es *La literatura en la Nueva España* (1989), obra dividida en dos tomos *Conquista y Nuevo Mundo* y *Esplendores y miserias de los criollos* o la antología *El lector novohispano* publicada en 1996 que recoge algunos de los textos que Blanco empleó en la redacción de los dos primeros libros.

Mucho menos visitará la época colonial Juan Villoro. A pesar de que sus crónicas pocas veces aparecen fechadas, se percibe en ellas una fuerte vinculación con el presente que se hace evidente en algunas menciones o incluso en algún texto dedicado a un pasado cercano como el ya mencionado “Berlín, un mapa para perderse”. El recurso al pasado suele aparecer como parte de la mirada autobiográfica que recuerda, como un ancla lanzada para arrancar de la memoria alguna anécdota.

Más que la historia, la memoria será una noción importante en la escritura cronística de Villoro. Ya hemos visto la abundancia de anécdotas personales, recuerdos íntimos, apelaciones a la propia experiencia que salpican sus crónicas. El hilo conductor que trae todo ese material a escena es la memoria con sus contaminaciones, sus distorsiones y sus abandonos. Porque el olvido, como mantiene Todorov, es parte del proceso que sufren los recuerdos; el olvido trabaja mano a mano con la memoria en esa labor evocativa, pues siempre se recuerda seleccionando.

La memoria, siempre personal y a menudo intransferible, reminiscencia que resuena en nuestros huesos, plantea un reto al escritor: ¿cómo contarla? ¿cómo transmitirla? Pero también desafía al historiador: ¿de qué modo podemos aprender algo del pasado si la experiencia es tan singular que no puede compararse con otra? Según Todorov deberá producirse un proceso por el cual, sin restar singularidad a nuestra experiencia, podamos extraer aquello que la conecta con una categoría general.⁸⁴ Este proceso podría tener en la crónica su escenario.

Precisamente, según Rossana Reguillo (2002: 55) en la crónica la historia pierde singularidad y logra transformarse en memoria colectiva. El cronista habla de sí mismo, o transcribe la vivencia personal de alguien, pero a través de esa historia mínima se

⁸⁴ “...sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como de un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes.” (TODOROV 2000: 31)

Una escritura en la encrucijada

adentra en el acontecimiento universal. Se trataría de buscar pequeños senderos que dibujaran entre todos el mapa de aquel territorio, el de la memoria, que, de esta manera, parece conquistable.

2.2.3. La realidad en las redacciones. La crónica y el Nuevo Periodismo norteamericano.

Además del testimonio y del discurso historiográfico, otro tipo de escritura con el que la crónica tiene en común una cierta fidelidad al referente es el periodismo. Pero las coincidencias no se reducen a su apego al dato real, al contrario, la prensa es el terreno habitual de la crónica y los contagios son inevitables.

Para empezar, la crónica nace en las redacciones. Si bien este trabajo está dedicado a aquellos textos que han pasado a la vida prestigiosa del libro, no podemos olvidar que es en el periódico o en la revista donde estas obras suelen ver la luz. A menudo el cronista señala, en un epílogo como Villoro o en un párrafo al inicio del libro como Blanco, las publicaciones en las que se presentaron por primera vez los textos contenidos en un reconocimiento a la vida de la crónica, que a veces, es más larga que lo que prevé su consagración al día a día que implica el periódico.

Gracias a las precisiones de José Joaquín Blanco podemos saber algunas de las publicaciones con las que colaboró en diversas épocas. Entre 1972 y 1983 (con distinta intensidad según qué periodos) en *La Cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre!*⁸⁵; desde 1978 y durante los años ochenta publica en *Unomásuno*; a partir de los años ochenta publicará en *Nexos* y *La crónica de hoy*; durante los años ochenta publica también en *Su otro yo*, *Diva*, *Viva*; a partir de 1997 en el periódico *Reforma* y entre 1994 y 2001 en *El Universal*; y por último, a partir de los años ochenta y hasta el 2001 colaborará en *La Jornada*.

⁸⁵ Antes publicaría, desde 1970, en *Revista de América*, bajo la dirección de Gregorio Ortega, y también en *Letras potosinas* y *Punto de partida*. Para estas publicaciones no escribiría crónica por lo que sus textos no están recogidos en las colecciones sobre las que trabajamos.

Juan Villoro incluye estas referencias a los espacios en los que publica sus crónicas en los prólogos y epílogos de sus colecciones. En 1979 comienza a escribir para *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*. En 1990 escribe sobre el Mundial de Italia para *El Nacional*. En “Detrás del safari ¿quién recupera las maletas?” menciona a los “anfitriones de los textos” contenidos en *Safari accidental*: periódicos como *La Jornada* y *Unomásuno* y suplementos de diarios como *El País Semanal*, semanarios como *Proceso*, revistas literarias como *Auto de fe* y *Granta*, culturales o de variedades con amplio espacio dedicado a la crónica como *Etiqueta negra*, *Soho*, *Gatopardo*, *Lateral* o revistas de carácter más político como *Nexos*.

Encontrar un espacio de acogida es fundamental para el cronista. Ya hemos mencionado que su trabajo no suele surgir en la intimidad del escritorio, sino que a menudo nace de una invitación externa, como la que Humberto Batis y Fernando Benítez le hacen a Juan Villoro en 1979.⁸⁶ La crónica hereda del periodismo las circunstancias en las que nace: la urgencia y el encargo. Blanco reconoce la importancia de publicaciones como *Unomásuno* que ofrecieron en su momento el lugar idóneo para hacer un tipo de periodismo diferente.

A partir de los años setenta, época en la que tanto Blanco como Villoro inician su andadura de cronistas, los espacios se fueron haciendo más abundantes y variados como se muestra más arriba al hacer referencia a los lugares de publicación de ambos autores. El espacio dedicado a la crónica en distintas publicaciones aumentó considerablemente en los últimos años.⁸⁷ Raúl Trejo Delarbre señala que en los años

⁸⁶ “En 1979 era guionista del programa de radio *El lado oscuro de la luna* y fui invitado por Humberto Batis y Fernando Benítez a escribir crítica de rock en el suplemento *Sábado*, de *Unomásuno*. Con célebre indulgencia, Batis y Benítez fingieron no advertir que su presunto crítico se apartaba del tema y, en muchas ocasiones, de la realidad.” (VILLORO 1995a: 9)

⁸⁷ Estos apuntes se refieren específicamente a la segunda mitad del siglo XX y al ámbito mexicano pero no se puede olvidar el momento clave en el que periodismo y literatura se vinculan de manera determinante en Hispanoamérica: el Modernismo. Será una etapa especialmente importante para la escritura latinoamericana y para la crónica en particular. Escritores como José Martí, Rubén Darío, Manuel

setenta la prensa mexicana se abre al debate político aunque aún conserve ciertas limitaciones en cuanto a la difusión (TREJO: 210). Anadeli Bencomo también subraya la importancia de algunas publicaciones: “Destacan en este apoyo al nuevo periodismo, durante los últimos años, publicaciones como *Proceso*, *Unomásuno*, *Nexos* o *La Jornada*, espacios defensores de la crónica contemporánea y órganos permanentes de su difusión cotidiana” (2002: 49).

De las cuatro publicaciones citadas, las tres primeras vieron la luz en esos años setenta: en 1976 apareció *Proceso* y en 1978, *Unomásuno* y *Nexos*. Las dos primeras, *Proceso* y *Unomásuno*, surgirían a partir del golpe que el gobierno del presidente Luis Echeverría propinó a la cúpula directiva del *Excélsior* de Julio Scherer García en 1976. *Unomásuno* será fundado y dirigido por Manuel Becerra Acosta, subdirector de *Excélsior* bajo la dirección de Scherer. En esta publicación comenzarían a aparecer las primeras crónicas de autores como José Joaquín Blanco o Jaime Avilés. *Nexos* aparece relacionado con el Departamento de Investigaciones Históricas de la UNAM. *La Jornada* no surgirá hasta 1984, como el proyecto de un grupo de periodistas salidos de *Unomásuno* (Héctor Aguilar Camín, Carmen Lira, Miguel Ángel Granados Chapa, José Carreño) dirigidos por Carlos Payán. Más recientemente han visto la luz periódicos como *Reforma*, en 1993, con Alejandro Junco y Ramón Alberto Garza en su dirección.

Podríamos añadir a las publicaciones ya citadas el suplemento cultural de *Siempre!*, *La Cultura en México*, que estuvo primero bajo la dirección de Fernando Benítez y, a partir de 1972, de Carlos Monsiváis. En “Los viernes del Chico”, en *Postales trucadas*, José Joaquín Blanco relata su experiencia en esta publicación. Si bien es cierto que las críticas que vierte contra Monsiváis son muy duras, los reconocimientos al trabajo de sus compañeros subrayan la importancia que aquel

Gutiérrez Nájera y Enrique González Carrillo, por mencionar solamente algunos nombres, vivieron los rigores del periodismo, colaboraron con distintos periódicos como corresponsales o recogieron sus crónicas en libros, a lo largo de su vida.

momento tuvo para el aprendizaje del cronista mexicano: “Al menos en el ensayo y la crónica desarrollamos una forma nueva, amena, libre, equidistante del parnaso y de la academia, con ideales de cotidianeidad y pasión crítica, que ha sido bienvenida por muchas otras publicaciones” (2005: 102).

El periodismo ha acompañado la obra de muchos escritores. Para algunos no ha sido solo un sustento, sino la dedicación principal de sus vidas. Pero esta relación no ha vivido siempre una luna de miel. Las críticas al periodismo por parte de los literatos han sido muchas: las prisas que acosan al autor, la mercantilización del trabajo artístico... El periodismo aparece relacionado, según Susana Rotker (1992: 119), con la idea de la “pérdida del aura” de la que habla Walter Benjamin en el conocidísimo ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. El cronista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, que dedicó sus horas al periodismo profesional, escribía en un artículo titulado “Los literatos y los periodistas”:

En la prensa, los más literatos son los peores. Porque el literato trata a la Musa como si fuera su esposa legítima, y el periodista, si quiere ser celebrado, debe tratarla como se trata a una querida. No importa que produzca cosas buenas, sino que produzca muchas cosas. El literato es una pistola de duelo; el periodista es un revolver.

Me atrevería a decir que casi es incompatible la literatura con la prensa. Literato era Flaubert, que empleaba en la conquista de una frase el mismo tiempo que se tarda en la conquista de una mujer honrada. El periodista no conquista: busca las frases prostitutas que andan en la calle, y las recoge. (252)

Como se evidencia en estas líneas, el periodismo fue visto por algunos escritores modernistas como un ataque contra el estilo personal. Según Aníbal González, el texto periodístico no basa su fuerza en la autoridad del autor sino en la naturaleza verídica de los hechos (1993: 88). De este modo, el autor pasa a un segundo plano desplazado por la información que trasmite. En reacción a esto los modernistas subrayarán la

subjetividad de la crónica frente al avance del nuevo reportaje cultivado en los Estados Unidos; harán hincapié en conservar un estilo personal. En la búsqueda y ejercicio de ese estilo, la crónica acabará por convertirse en un laboratorio de la prosa, el lugar donde primero y con más astucia se arriesgaron las innovaciones. En medio de las dificultades que imponía el periodismo Rubén Darío podía apreciar una “gracia del estilo” (220); la condición de escritura de masas, la entendió Martí como un primer paso para la “democratización de la escritura”, en palabras de Susana Rotker (1992: 120): una prosa que llega a más gente a la vez que abarca temas que hasta entonces habían sido desdeñados.

Muchos años después y cada vez más lejos de estas confrontaciones, nuestros cronistas dividen su pluma sin tanto conflicto. José Joaquín Blanco, por ejemplo, reconoce la felicidad que le proporciona el periodismo, una “escritura acompañada”, que se desarrolla siempre más cerca del lector y lo conecta con el mundo en el que vive⁸⁸ (1982a: 28).

La prensa marca algunas de las características fundamentales del género, algunos de los rasgos que conservará como constitutivos: su brevedad, su vinculación con el momento presente e incluso la rapidez que suele definir su gestación y lectura.

Como un disparo, breve, certero, el género convierte su corta extensión en un reto y una ventaja. Una vez más José Joaquín Blanco confiesa “Hago crónicas como enchiladas: en una hora, hora y media, ya está una crónica de tres o cuatro cuartillas” (2005: 170).

La rapidez es norma en el periodismo y se contagia a la crónica la mayoría de las veces. Esto, que ha sido visto por algunos como razón suficiente para negarle el estatus

⁸⁸ En una entrevista poco después de que Era publicara *Función de medianoche* José Joaquín Blanco declaraba: “[...] toda la primera mitad del 78 me dediqué a ser “creador”. Nunca la he pesado tan mal, tan deprimido, tan improductivo, hasta que en agosto de ese año dije “a la chingada” y me metí al periódico. Volvía a ser un escritor feliz” (BLANCO 1982a: 22).

literario, le ha merecido el sobrenombre de “literatura bajo presión” por parte de Juan Villoro. Sin tiempo para correcciones que pueden durar años, la crónica se la juega al momento: “Lo único mejor que escribir es corregir, pero los despachos del Mundial serían instantáneos o no serían. Matamos las horas de traslado arreglando mentalmente frases que ya estaban al otro lado del mar” (VILLORO 2006a: 187).

En el siglo de Twitter, la poesía en mensajes instantáneos y el microrrelato, la rapidez de la crónica va en consonancia con los tiempos que corren. Juan Villoro se hace eco de la propuesta de Italo Calvino acerca literatura hiperbreve que, sin embargo, respeta la sentencia *festina lente*.⁸⁹ La concentración de la crónica puede producir un alcohol de altísima graduación: la mínima dosis potencia el efecto. De todos modos, esta prosa condensada, en ocasiones, le debe más a la poesía que al periodismo.

En el caso particular de Juan Villoro encontramos una relación con una forma periodística en especial: la entrevista. Relatadas a menudo como la crónica de un encuentro, las entrevistas de Villoro comparten los rasgos de sus otros textos cronísticos. La realización de una entrevista periodística supone, en realidad, dos etapas: la conversación en sí y su reelaboración. En esa reelaboración el autor se sirve tanto de la narración como del diálogo. Villoro no suele entregarnos una lista de preguntas y respuestas, sino que, a menudo, relata las circunstancias que posibilitaron la entrevista, los incidentes que la rodearon y salpica la redacción con datos biográficos sobre el entrevistado o referencias a sus gestos y reacciones.

Además de la rapidez o la urgencia, la otra característica que la crónica hereda del periodismo es su fijación con la actualidad. Si bien no se trata de un rasgo esencial,

⁸⁹ “¿Qué tiene que ver la rapidez con la ópera, la más dilatada de las artes? Un argumento basta para abrir boca: la noción calviniana de rapidez es tan peculiar que incluye la lentitud: “Ya desde mi juventud elegí como lema la antigua máxima latina *Festina lente*, apresúrate despacio.” Una idea de velocidad cercana a la física cuántica: máximo efecto en menor espacio. En un buen cuento breve se logra una condensación de tal naturaleza que las exiguas palabras ocupan durante mucho rato la mente del lector.” (VILLORO 1995a: 104)

ya que encontramos ejemplos de crónicas que dedican su mirada al pasado, como ya se ha apuntado, muchos de los textos que nos ocupan nacen al calor de la noticia. En una ampliación de la vocación histórica de la crónica, el género toma del periodismo el gusto por reflejar la historia del presente.

La referencia a la actualidad puede darse en el texto de una manera más o menos explícita. Ya nos referimos a ello en el espacio dedicado al referente. Si bien es cierto que Blanco fecha la mayoría de sus textos excepto los contenidos en sus últimas obras *Álbum de pesadillas mexicanas* y *Postales trucadas*, Juan Villoro prefiere que las únicas menciones a la época descansen en las líneas del texto. De uno u otro modo, es posible rastrear en ambos casos la cercanía que el tema o referente mantiene con el momento de la escritura.

Según Ana Atorresi, en su clasificación de los diferentes modos periodísticos, la crónica surge esencialmente justo después del evento, distinguiéndose así de la noticia, que lo precede, o del reportaje de investigación que tiene una “temporalidad durativa” (66).

El carácter inmediato de la crónica también puede resaltarse con el uso del presente como cuando Villoro reflexiona, en el aniversario de la independencia, sobre algunos aspectos de México y los mexicanos: “Hoy, 16 de septiembre de 2001, el país hispanohablante más poblado celebra su día nacional y se acerca a la cifra mágica de 100 millones” (2005a: 37).

Dominado por esa pasión suya que es el fútbol, Juan Villoro encuentra en el locutor mexicano Ángel Fernández un modelo de escritura: “Años después, cuando empecé a escribir, me pregunté si habría manera de narrar al modo de los locutores, en tiempo presente” (2006a: 129). Dicho y hecho, Villoro se lanza en varios textos a la escritura trepidante que supone el verbo en presente. Suele usarlo, más que para el texto

completo, en sus comienzos, como un modo de plantar al lector, sin darle tiempo para respirar, en el aquí y el ahora que pretende la crónica: “Es noche de sábado en el barrio de Chamartín y hay partido en el Santiago Bernabéu” (2006a: 98).

La narración en presente favorece el desarrollo del relato escena por escena. Este es uno de los recursos que puso en boga el Nuevo periodismo norteamericano con el que tanto se ha relacionado a la crónica latinoamericana contemporánea.

A partir de los años cincuenta, aparecen en los Estados Unidos algunas manifestaciones de este estilo de periodismo al que poco a poco se unen escritores como Norman Mailer y Truman Capote. Tom Wolfe, uno de los gurús de esta nueva tendencia sitúa los comienzos del nuevo periodismo en los años en que él mismo comenzaba su trabajo en las redacciones. Cuando, en 1962, Wolfe lee un artículo de Gay Talese titulado “Joe Louis: el rey hecho hombre de edad madura” percibe, entusiasmado, la novedad que se anuncia entre líneas. Más cercano al relato literario que al periodismo convencional, el artículo de Talese deja entrever una especial preocupación formal en su redacción, rasgo que había estado ausente de la escritura periodística hasta el momento.⁹⁰ Esta “dimensión estética” del reportaje inquieta a Wolfe, que seguirá de cerca el trabajo que otro pionero, Jimmy Breslin, comienza a realizar a partir de esas fechas, en su columna del *Herald Tribune*.

Movido por estos ejemplos Wolfe decide probar ciertos recursos artísticos extraídos de la escritura de ficción y aplicarlos al reportaje, como lo hacían Breslin y Talese. El resultado fue “Ahí viene (¡Vruum! ¡Vruum!) ese embellecido cochecito aerodinámico (¡Rahghhh!) Fluorescente (Thphhhhhh!) doblando la curva (Brummmmmmmmmmm)...” de 1963, del que dirá:

⁹⁰ Ante este descubrimiento Wolfe escribirá. “La resolución elegante de un reportaje era algo que nadie sabía cómo tomar, ya que nadie estaba habituado a considerar que el reportaje tuviera una dimensión estética” (1992: 21).

Una escritura en la encrucijada

Me descubrió la posibilidad de que había algo “nuevo” en periodismo. Lo que me interesó no fue sólo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento. Era eso... y más. Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialogismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve... para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva. (WOLFE 1992: 26)

Se desprenden varias cuestiones de estas palabras. La consideración del lector como un agente activo, al que es necesario provocar, interesar, está en la base de la renovación que proponen estos nuevos periodistas. Además Wolfe considera el texto como un lugar de encuentro entre distintos géneros, subrayando así el carácter híbrido que será reconocido por críticos posteriores.

En *El nuevo periodismo* Wolfe enumera y explica algunos de los recursos artísticos que pasaron a formar parte del oficio periodístico. Uno de ellos sería la narración escena por escena, que se relaciona con la técnica ya mencionada anteriormente de la narración en presente. Otro de los recursos se refiere al tratamiento del diálogo que tendrá que ser captado de manera total, es decir, el periodista recogería el lenguaje en toda su amplitud: los giros propios del hablante así como el ritmo de la conversación.

Pero no solo se acercan al lenguaje del hablante sino, más aún, a su mirada. Responde a esta intención el recurso del “punto de vista de tercera persona” que consiste en describir o narrar una escena desde la perspectiva de uno de los personajes. El resultado es un acercamiento de la perspectiva de ese personaje al lector. Con frecuencia esta técnica se acompaña de cambios constantes en el punto de vista entre los personajes y el propio autor. Es frecuente el uso del monólogo interior, configurado

gracias a la gran cantidad de datos que extraen de las largas entrevistas que mantienen con sus protagonistas o directamente de la convivencia con estos.

Por último, Wolfe habla de la presencia de los “detalles simbólicos”: “gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir [...]”. Estos detalles actúan como señales que traducen una información que va más allá de la narrada y que se refiere al “status de vida de las personas” (1992: 51).

Por lo tanto, el nuevo periodismo implica además un cambio en el proceso de recopilación de la información por parte del periodista. Wolfe cita como ejemplo el caso de John Sack, que entró como reportero en el ejército, y convivió con los soldados norteamericanos incluso durante la guerra de Vietnam, para escribir su obra *M*. Sin necesidad de llegar a este extremo, estos periodistas:

Fomentaron la costumbre de pasarse días enteros con la gente sobre la que estaban escribiendo, semanas en algunos casos. Tenían que reunir todo el material que un periodista persigue... y luego ir más allá todavía. Parecía primordial estar allí cuando tenían lugar las escenas dramáticas, para captar el diálogo, los gestos, las expresiones faciales, los detalles del ambiente”. (WOLFE 1992: 35)

El uso de estos recursos literarios contribuía a conformar un estilo personal, que diferenciara un periodista de otro, que dejara entrever la mirada de un autor que ya no se pretendía objetivo. El nuevo periodismo permite verter la confesión personal sobre el relato fundamentalmente documental de la prensa. La figura del autor cobra una importancia que había desaparecido en determinados géneros dentro del periodismo. El autor se proyecta en un narrador que juega diferentes roles en función del tema o del propio autor. Las diferencias entre escritores como Capote, Wolfe y Mailer pueden ser un ejemplo. Mientras el primero se disminuye hasta desaparecer en una obra como *A sangre fría*, Wolfe y Mailer no renuncian a aparecer en las páginas de sus obras aunque

lo harán de distinta manera. Aquél se presenta como el testigo-investigador que convive con Ken Kesey y los *Pranksters*, y John Hollowell no duda en relacionarlo con la figura del *histor* de la que hablan Robert Scholes y Robert Kellogs⁹¹ (HOLLOWELL: 178). Por su parte, Mailer llena sus páginas de carga autobiográfica refiriéndose a sí mismo en tercera persona.

Según Hollowell, el nuevo periodismo, al que él se refiere como historia social novelizada, puede encargarse de mejor manera que la novela tradicional de retratar eventos colectivos (27). La novela se había ocupado tradicionalmente del destino individual y en los años sesenta se dan en Estados Unidos una serie de eventos que no se ven reflejados en la novelística, y de los cuales sí logra hacerse cargo el nuevo tipo de periodismo. Se trataría, por ejemplo, de grandes acontecimientos, a menudo violentos como disturbios y protestas masivas, o de temas relacionados con la subcultura juvenil. Del mismo modo, los nuevos periodistas también realizaron reportajes de contenido social o político (campañas presidenciales, reivindicación de derechos de algunas minorías...). Estos, sin olvidar el tema de las celebridades, serían los asuntos que Hollowell considera como característicos del Nuevo periodismo (57).

Según Tom Wolfe la etiqueta de Nuevo periodismo nace en torno a 1965 y 1966⁹², pero el término no ficción aparece documentado ya desde la década de los

⁹¹ “The *histor* is the narrator as inquirer, constructing a narrative on the basis of such evidence as he has been able to accumulate. The *histor* is not a character in narrative, but he is not exactly the author himself, either. He is a persona, a projection of the author’s empirical virtues. Since Herodotus and Thucydides the *histor* has been concerned to establish himself with the reader as a repository of fact, a tireless investigator and sorter, a sober and impartial judge—a man, in short, of authority, who is entitled not only to present the facts as he has established them but to comment on them, to draw parallels, to moralize, to generalize, to tell the reader what to think and even to suggest what he should do.” (SCHOLES, KELLOGG : 265-266).

⁹² En 1966, en un artículo de Dan Wakefield publicado en *Atlantic*, “La voz personal y el ojo impersonal”, se estaba empezando a hablar de la no ficción como forma literaria seria, refiriéndose, no ya a ensayos y prosa discursiva, sino a novelas como *A sangre fría* (WOLFE 1992: 42).

cincuenta como nota el crítico Mas'ud Zavarzadeh a pesar de que a menudo se ha atribuido la invención de la expresión al propio Truman Capote.⁹³

En la actualidad los términos de no ficción y Nuevo periodismo suelen utilizarse indistintamente. Según señala Ana María Amar Sánchez, la denominación de Nuevo Periodismo se aplica normalmente a la práctica en sí, y la de no ficción a los relatos surgidos de esa práctica (14).

Los textos de estos nuevos periodistas transmitían al lector una información más completa. Se ha insistido en que la nota periodística busca responder a las preguntas ¿qué? ¿cuándo? ¿dónde? mientras que la crónica apunta más bien al cómo, esto es, al desarrollo de los acontecimientos. Los nuevos periodistas al igual que los cronistas latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX, no se limitan a narrar la noticia sino que incorporan, como parte de ésta, las motivaciones, las ideas y los sentimientos de sus protagonistas, permitiendo una comprensión más profunda. El nuevo periodismo se interesa, en definitiva, por la historia que se esconde detrás de la noticia (JOHNSON: 80). Esta es precisamente la idea que parece sostener la escritura cronística de un autor como Juan Villoro cuando se refiere a que la crónica trata de descubrir las motivaciones como las del explorador inglés que caminó hasta llegar al Polo Norte.⁹⁴

⁹³ Zavarzadeh hace una suerte de historia de este término: “In the 1950s and 1960s the term was used, almost always with a disapproving tone, by such critics and commentators as Jacques Barzun, Geoffrey Wagner, and Brock Brower. In a review article published in *The Griffith*, Barzun laments what might be called the “failure of imagination” of the contemporary novelist” (73). Más adelante añade: “In an article published a year before *The New Yorker*’s serialization of *In Cold Blood*, Brock Brower used the term “nonfiction novel”, with more neutral aesthetic overtones than either Barzun or Wagner, in reference to the contemporary interest in factual literature” (74).

⁹⁴ “Hace unos meses leí la historia de un explorador inglés que logró caminar sobre los hielos árticos hasta llegar al Polo Norte. ¿Qué lleva a alguien a asumir tamaños riesgos y fatigas? La crónica evidente de los hechos en clave National Geographic, permite conocer los detalles externos de la epopeya: ¿qué comía el explorador, cuáles eran sus desafíos físicos, qué rutas alternas tenía en mente, cómo fue su trato con los vientos? Sin embargo, la crónica que aspira a perdurar como literatura depende de otros resortes: ¿qué se le perdió a ese hombre para buscar a pie el Ártico?, ¿qué extravío de la infancia lo hizo seguir la brújula a modo del Capitán Hatteras, que incluso en el manicomio avanzaba al norte? Tal vez se trate de una pregunta inútil. La rica vida exterior de un hombre de acción rara vez pasa por las cavernas emocionales que le atribuimos los sedentarios: los exploradores suelen ser inexplotables. Con todo, el

Una escritura en la encrucijada

La relación de Juan Villoro y José Joaquín Blanco con el nuevo periodismo norteamericano ha sido confirmada por ellos mismos. Cuentan entre sus lecturas los libros de Wolfe, Capote o Hunter S. Thompson... Pero más que herederos o continuadores de esta corriente, los cronistas mexicanos se sitúan a continuación de toda una tradición en lengua española que no les es ajena y se remonta hasta los albores del siglo XIX. De nuevo recurro a las palabras de Blanco que en esta ocasión enumera los nombres propios de la tradición de la que se siente discípulo:

Gran parte de la cultura y del lenguaje mexicanos se ha hecho en el periodismo. Nombres que significan épocas y representan a lectores solidarios: Lizardi, Fray Servando, Bustamante, Alamán, Ramírez Zarco, Payno, Altamirano, Prieto, Gutiérrez Nájera, Micrós, Tablada, Posada, Flores Magón, López Velarde, Reyes, Vasconcelos, Guzmán, Caso, Novo, Cuesta, Cosío Villegas, Leduc, Alvarado, Revueltas, Sotomayor, Martínez de la Vega... Hay una hermosa tradición dispuesta a ser proseguida. (1981: 21)

El periodismo de José Joaquín Fernández de Lizardi resulta fundacional para la prosa mexicana. De hecho, la llamada primera novela, *El periquillo sarniento*, es cuestionada por algún crítico como Aníbal González que la considera más bien periodismo vertido dentro del molde picaresco con la intención de burlar posibles censuras y persecuciones (GONZÁLEZ, A. 1993: 38). Al margen de consideraciones respecto al género de la obra es indudable la deuda que esta mantiene con la trayectoria periodística del Pensador Mexicano. A Lizardi le dedica su tocayo varias páginas en obras como *Veinte aventuras de la literatura mexicana*.

Guillermo Prieto, aparece como otro de los nombres fundamentales de esta tradición de literatura civil, de periodismo democrático que Blanco reivindica.

cronista no puede dejar de ensayar ese vínculo de sentido, buscar el talismán que una la precariedad íntima como la manera épica de compensar. (VILLORO 2005a: 18)

Una escritura en la encrucijada

Antecesor de la crónica modernista, el cuadro de costumbres fue cultivado por él con esmero guiado por la intención de contribuir a crear una literatura nacional que definiese la nueva sociedad mexicana y contribuyese a formarla y moralizarla. Se trata de un costumbrismo a la manera de Larra, que defiende los valores nacionales combatiendo a la vez el chovinismo. Pero Prieto no solo escribió cuadros de costumbres. Blanco se confiesa deudor de las crónicas políticas y de viajes del autor liberal (2005: 110).

También se fija Blanco en Manuel Gutiérrez Nájera que importa de París modas, sueños y la *chronique* a la manera francesa: temas ligeros y variados. Gutiérrez Nájera no solo cultiva la crónica sino que crea espacios para las nuevas letras modernistas, como la *Revista Azul* fundada en 1894 y que tuvo una duración de tres años. La sucedió la *Revista Moderna*, cuya vida se extiende desde 1898 hasta 1903.

Como ya se mencionó en el apartado titulado “Ética y estética: breve recorrido por la dimensión social de la crónica mexicana”, en la primera mitad del siglo XX la prensa mexicana se homogeneiza y el reportaje se ocupará de los grandes temas políticos. La crónica parece entonces relegada a la cotidianidad de los asuntos de sociales o culturales. Las posteriores censuras contribuyen a desterrar la función crítica del género que solo a partir de 1968 recuperará su vigor.

Durante tres décadas, el periodismo mexicano admite una descripción homogénea: discurso de extrema derecha, campañas de odio contra la disidencia política y/o moral, reinado de toreros y cantantes y estrellas de cine, gula por los temas de Interés Humano [...], regocijo causado por las páginas sociales (la bitácora de júbilo de la oligarquía), sumisión ante Dios, César y los representantes terrenales de ambos. No hay, no puede haber libertad de prensa, si por ésta se entiende el examen del

Una escritura en la encrucijada

funcionamiento real de los poderes y la defensa de los derechos de las mayorías y las minorías. (MONSIVÁIS 2006: 90)⁹⁵

La excepción es *Siempre!* de José Pagés Llergo fundado en 1953 y algunas publicaciones de izquierda con difusión marginal. Después de 1968 esta tradición es proseguida por Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska entre otros, y más tarde por cronistas más jóvenes entre los que se encuentran José Joaquín Blanco y Juan Villoro. Carlos Monsiváis en su antología *A ustedes les consta* traza una línea de continuidad desde Manuel Payno a Fabrizio Mejía Madrid haciendo hincapié de este modo en la continuación de una tradición bien arraigada en las letras mexicanas. Juan Villoro, en un ensayo contenido en el libro *Literatura mexicana hoy. Los fin de siglo* editado por Karl Kohut, declara la filiación de toda una generación de cronistas con el trabajo de Monsiváis.

Obviamente, renunciar a lo típico no implica renunciar a nuestra tradición. En gran medida, la apropiación no exotista de lo mexicano se debe a Carlos Monsiváis (1938), quien ejerció una influencia decisiva en mi generación. En su ensayo “Alabemos ahora a los hombres famosos”, Monsiváis dio a conocer en México el nuevo periodismo norteamericano y al mismo tiempo estableció el código para desarrollarlo con medio propios. Las miles de crónicas que ha escrito en las últimas décadas –y que lo convierten en una especie de agencia de prensa de un solo hombre– combinan el carácter testimonial del periodismo con el rigor estilístico y la mirada subjetiva de la literatura. (VILLORO 1993: 45)

⁹⁵ Tanto la crónica mexicana de la segunda mitad del siglo como el nuevo periodismo norteamericano establecen una nueva relación el con lector al que dejan de considerar un mero destinatario y pasan a tratar como un cómplice. Mientras, los medios de comunicación de masas (gran parte de la prensa, radio y televisión) elaboran una visión del espectador en función de intereses políticos y empresariales y a partir de ahí configuran el mensaje. El espectador se convierte en un asistente pasivo que no participa en la imagen que los medios transmiten de él mismo. El periodismo literario de Blanco y Villoro apuesta por un lector activo que busca la crítica y espera la lectura como un desafío.

Negar la influencia que las lecturas de los nuevos periodistas estadounidenses ejercieron en los jóvenes cronistas resulta entonces tan gratuito como tratar de explicar el resurgimiento de este tipo de escritura únicamente gracias al influjo extranjero. Si las novedades norteamericanas pudieron dar un fruto fecundo en el suelo mexicano se debe a que este tipo de escritura no era extraña a la literatura mexicana. Si bien es cierto que algunos recursos eran novedosos, y que es verdad que el resurgimiento de este tipo de periodismo literario se da al unísono a ambas orillas del río Bravo creo que la razón debe indagarse en el cambio cultural y de circunstancias sociales que acompaña la modernización de la segunda mitad del siglo XX dentro de la cultura occidental.⁹⁶

⁹⁶ Tampoco el Nuevo periodismo es un movimiento original dentro de la historia literaria en lengua inglesa. Algunos críticos se han encargado de rastrear sus antecedentes. De hecho, podrían recuperarse algunos precedentes en lengua inglesa de este nuevo periodismo: “En los años treinta y cuarenta St. Clair McKelway, Joseph Mitchell, Lillian Ross y A.J. Liebling virtualmente fueron los pioneros de una nueva forma de periodismo para revista en los “Profiles” del *New Yorker*. Estos escritores combinaron la investigación metódica, las escenas novelizadas y el diálogo extensivo para darle un nuevo nivel de sofisticación al fragmento de personalidad” (HOLLOWELL: 52). Pero incluso, Hollowell aún se remonta más atrás: “El periodismo de Addison y Steel del siglo dieciocho –particularmente su Sir Roger de Coverley Papers- se apoya en muchas de las técnicas empleadas por los nuevos periodistas de la actualidad. En el siglo diecinueve, los ensayos de Carlyle, De Quincey, Ruskin y otros, muestran cierta afinidad con la forma de reportaje de hoy en día. El ejemplo más nuevamente citado del nuevo periodismo “antiguo” es el ensayo de William Hazlitt de 1822, titulado “The Fight”, el cual se ocupa de la clásica pelea de los boxeadores Bill Neate y el Gas-Man. Hazlitt proporciona la “atmósfera subjetiva” que rodea el evento y la proximidad usted-está-ahí por la que luchan Wolfe y Mailer” (49).

2. 3. LA CRÓNICA Y LA FICCIÓN

2. 3.1. Relación con el cuento y la novela. Estrategias mediante las que la ficción se cuela en la crónica.

Aunque las librerías se empeñen en establecer el orden, la ubicación de cada ejemplar suele ser más caprichosa que estricta. Y la causa no es la dejadez de los empleados sino la resistencia que ciertas obras oponen a la clasificación. Más que andar poniendo etiquetas o metiendo en cubículos, este trabajo pretende indagar en las complicaciones que replantea la crónica al borrar aquellas fronteras que suponíamos definidas.

Además de las relaciones ya estudiadas que la crónica mantiene con el periodismo, el género testimonial y el discurso histórico por su vinculación con lo real, otros amores la delatan. Su carga genética ficcional la emparenta con la familia del cuento y la novela. Aunque este trabajo se dedica a la obra cronística de José Joaquín Blanco y Juan Villoro, estos autores están lejos de consagrar sus esfuerzos a un solo género. Blanco publicará crítica (*Crónica de la poesía mexicana*⁹⁷ y *Se llamaba Vasconcelos*, ambas en 1977) y una novela (*La vida es larga y además no importa*, 1979) antes de que sus primeras crónicas vieran la luz en forma de libro en 1981 bajo el título *Función de medianoche. Ensayos de literatura cotidiana*.

Juan Villoro, por su parte, se inicia en las letras con varios libros de cuentos (*El mariscal de campo*, *La noche navegable*, *El cielo inferior*, *Albercas*), escribe literatura infantil (*Las golosinas secretas*⁹⁸) y ensaya unas “crónicas imaginarias” que recoge en

⁹⁷ Las referencias a esta obra se harán a través de la edición de 1983 como se recoge en la sección de bibliografía.

⁹⁸ Primera edición en 1985.

Tiempo transcurrido antes de lanzarse a la crónica de viajes con *Palmeras de la brisa rápida: un viaje a Yucatán*, publicado en 1989.⁹⁹

La llegada a la crónica no significa para ninguno de los dos autores el abandono de los otros géneros, sino que, al contrario, aún escribirán cuentos, novelas, ensayos y probarán con el guión teatral o cinematográfico. José Joaquín Blanco ha publicado otras novelas como *Las púberes canéforas* (1983), *Calles como incendios* (1985); *El castigador* (1995) y *Mátame y verás* (1994) y también ha incursionado en el género cuentístico con un libro, *Las rosas eran de otro modo* (2001), y cinco relatos introducidos en el mismo volumen de *El castigador*. Juan Villoro seguirá publicando cuentos como *La alcoba dormida*, *Baterista numeroso*, *La casa pierde* (1999) y *Los culpables* (2007) y cosechará éxitos con novelas como *El disparo de argón* (1991), *Materia dispuesta* (1997), *El testigo* (2004), la novela breve *Llamadas de Ámsterdam* (2009).¹⁰⁰

La conexión entre la producción cronística y la ficcional es evidente en ambos autores: ciertos temas y motivos recurrentes atraviesan sus cuentos, crónicas y novelas, en una escritura que en ambos casos, conforma un universo personal que se vierte en distintos moldes. Encontramos en ella el predominio de un tipo de personaje masculino de clase media, normalmente intelectual que atraviesa los distintos géneros que cultivan tanto Villoro como Blanco. Prevalece en general la ubicación de las historias en la Ciudad de México, con algunas excepciones notables como la de *El testigo*, en la finca Los Cominos o la escapada a San Isidro de *Mátame y verás*.

⁹⁹ Antes, en 1981, había escrito, por petición de Sergio Pitol, la crónica “Las enseñanzas de Augusto Monterroso” que después de publicarse en *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, se recogerá en *Safari accidental*.

¹⁰⁰ A principios del 2012 vio la luz su novela *Arrecife*.

Algunos temas también encuentran eco en diferentes formatos. La religiosidad popular tratada por Blanco en varias crónicas es también el tema de la novela *Calles como incendios* escrita por un embaucador religioso desde la cárcel; o ideas como la atracción sexual por las clases bajas que se menciona en *Las púberes canéforas* y en crónicas como “Los apetecibles cuerpos de la miseria” en *Función de medianoche*;¹⁰¹ la temática gay; la presencia del humor, de la ironía; la introducción de fragmentos de poemas en sus textos en prosa, ya sea en *Las púberes canéforas*, donde acoge versos de Quevedo y Sor Juana, ya sea en varias de sus crónicas.

En la prosa de Juan Villoro podemos encontrar líneas temáticas que atraviesan los diferentes géneros como el recuerdo de la infancia o de la adolescencia desde la edad adulta, presente en varios de sus cuentos (“Yambalón y sus siete perros”, “El verano y sus mosquitos”, “Pegaso de neón”), en su novela *El testigo* y en muchas de sus crónicas; temas como el fútbol al que dedica el libro completo de *Dios es redondo*, algunas crónicas de *Los once de la tribu* y que aparece en el cuento “El extremo fantasma”; la música rock, el jazz o la música clásica; el humor, a menudo dirigido contra sí mismo; el protagonismo de la clase media mexicana. Incluso algunas anécdotas se transmiten en las crónicas y se ficcionalizan en los cuentos, como la del pintor geometrista mexicano para el que tuvo que inventar toda una simbología prehispánica¹⁰² o las sucedidas alrededor del taller de cuento situado en el décimo piso de la torre de Rectoría de la UNAM.

¹⁰¹ En *Las púberes canéforas*, uno de los personajes, La Gorda, le explica al protagonista su atracción por los indios: “Algo así me imaginaba yo; y no debo ser el único, porque hay el titipuchal de películas y telenovelas y radionovelas y fotonovelas que cuentan lo mismo; así, el gañán morenazo, animal y divino” (BLANCO 1988b: 58). Más adelante, en el apartado “3.3. La crítica desengañadora de José Joaquín Blanco” del tercer capítulo, se profundizará en esta imagen del “galán proletario”.

¹⁰² “Exponía uno de nuestros mayores geometristas, un genuino seguidor de Josef Albers. Preparé un discurso para fingir que se trataba de un revival de las grecas mexicas y el arco triangular maya; las líneas rectas de un latinoamericano sólo interesan si provienen de un pasado remoto, de preferencia mágico.”(VILLORO 1995a: 46)

Además de los citados, existe un rasgo presente tanto en los cuentos como en las crónicas de Juan Villoro que determina el tipo de relato resultante. Se trata del gusto por la travesía íntima del personaje más que por la anécdota en sí. A menudo, sus relatos son en realidad una historia interior sin que eso signifique que falte una anécdota que los vertebre. El autor mismo confiesa algo parecido en el epílogo de *Safari accidental* respecto a su labor de cronista: “Hay diversos tipos de cronistas y no tengo muy claro a cuál pertenezco. Me interesan los sucesos, pero tal vez me interesa más su repercusión en la mente de los testigos, el sistema de representaciones que desata” (255).

La conexión entre ficción y crónica así como el prestigio de la primera en la idea tradicional de literatura ha contribuido a que con frecuencia se apliquen términos propios del campo de la ficción a la literatura de no ficción. Este mecanismo es denunciado por el crítico Mas’ud Zavarzadeh, quien insiste en evitar conceptos como argumento o personajes que impliquen una construcción inexistente por parte del autor ya que tanto el argumento como los personajes vienen dados por una realidad que se impone.¹⁰³

Observando esta cuestión desde otro punto de vista, podríamos argumentar que sí existe ciertamente una construcción a pesar de que los hechos y las personas sean reales. La utilización narrativa que el autor hace de ellos dentro de la crónica los transforma convirtiéndolos así en argumento y personajes que además de existencia real adquieren un funcionamiento literario y hasta ficticio. Se produce en la crónica una ficcionalización de elementos tomados del referente, incluyendo al propio cronista que,

¹⁰³ En contra del uso del concepto de argumento aplicado a la crónica, argumentará Zavarzadeh: “There is no “plot” in this sense in the nonfiction novel, rather, the “plot” of the nonfiction novel is one with the author’s donee: he cannot change or modify it in order to convey a private vision through it. [...] Therefore, I shall use the term “actemes” –the result of the configuration of experiential events –instead of “plot” to describe the open pattern of situations in the nonfiction novel” (80).

Más adelante, respecto al uso del término “personaje” dirá: “In the nonfiction, on the other hand, as Oscar Lewis explains, those involved in the events “are not constructed types but are real people.” (83).

se ficcionaliza a sí mismo al tiempo que realiza esa operación con el resto de objetos tomados de la realidad.

A menudo, textos publicados como crónicas fueron leídos al cabo del tiempo como relatos. Como ya hemos advertido, las fronteras entre ambos géneros no son precisas, en ocasiones se difuminan con la naturalidad con la que se olvida el referente. Nuestros autores lo saben y se divierten saltando la línea o tirando piedras al otro lado.

De acuerdo con esto, José Joaquín Blanco confiesa en *Postales trucadas* que con frecuencia introduce textos ficticios en los libros de crónicas para facilitar la publicación. Al margen de las intenciones el resultado es que encontramos muchos ejemplos de este procedimiento. Es el caso de “El pipián del arzobispo”, “Fray Cipriano en la hoguera” y “Aspectos siniestros del *Nican Mopohua*” incluidos en *Álbum de pesadillas mexicanas* junto con otros textos como “La sonrisa del vaquero”, en *Postales trucadas*, que comienza delatando sin pudor su naturaleza imaginaria de este modo: “Imagino las memorias de un chamaco que pudo ser mi compañero de clase, Martín Rentería” (59).

Cuentos y crónicas conviven en una misma casa, de manera que comienzan a contagiarse maneras y acaban dando lugar a algunos textos cuya mezcla de ficción y realidad es intrigante. Trataremos de esclarecer algunas de estas zonas ambiguas observando los modos en que la ficción se cuela en el realismo cronístico, que son múltiples. Uno de ellos será a través de los resquicios que la historia deja en el tejido narrativo, aquellos espacios que la investigación no logra explicar.

Casi al final de *Los ejércitos de la noche*, el norteamericano Norman Mailer escribe acerca de un grupo de cuáqueros de Connecticut que estaban en la cárcel y practicaron la no cooperación allí:

Una escritura en la encrucijada

Acaso rezaron, con lágrimas en los ojos, en la oscura celda, con visiones de una larga columna de vietnamitas muertos, vietnamitas caminando en una columna de llamas, con fuego en los ojos, fuego en la nariz, y las bocas hablando en llamas, acaso rezaron [...].

Las oraciones pueden ser tanto católicas como cuáqueras, nadie sabrá si fueron hechas alguna vez, porque los hombres que podrían haberlas rezado estaban tal vez demasiado hundidos en la fiebre, el estremecimiento y la sed, para recordar, y hay lugares a los que ninguna historia puede llegar. (MAILER: 335)

En estos lugares donde la historia no llega se arriesga la ficción.¹⁰⁴ Completa los huecos del relato, aquello que soñó, que quizás pensó o deseó el protagonista, las conjeturas se extienden sobre algo que en realidad se ignora. Y la ficción aparece como otro tipo de conocimiento: el conocimiento de lo posible, de lo que puede ser cierto o verdadero a otro nivel que trasciende el de las pruebas y los documentos.

Este uso del recurso ficcional lo encontramos en textos como “El panteón de aquí cerca” en el que Blanco improvisa un final que desconoce para el paseo de la familia a la que observa en el panteón: “Total: es día festivo, y ya que andan por el rumbo, es fácil prever que se pasarán a Chapultepec; la señora se acostará en la sombrita, se cubrirá las piernas con el suéter y leerá mientras en torno suyo los niños juegan” (1981: 164). Allá donde los ojos del testigo no llegan la imaginación del cronista tantea lo probable y dibuja lo no visto.

Otro de los recursos de la prosa de ficción que se trasmite a la crónica es la invención de personajes. José Joaquín Blanco recurre con frecuencia a la creación de personajes ficcionales que introduce en las crónicas como estereotipos, normalmente pertenecientes a la clase media. De este modo, pasean por sus páginas Gladys y Paco

¹⁰⁴ El propio Mailer reconoce en otro momento que hay aspectos imposibles de documentar históricamente: “La novela tiene que reemplazar a la historia precisamente en aquel punto en que la experiencia es suficientemente emocional, espiritual, psíquica, moral, existencial o sobrenatural para que el historiador al perseguirla, tuviera que abandonar los límites claramente marcados de la investigación histórica” (MAILER: 299).

que aparecen en su primer libro de crónicas, *Función de medianoche* (“Sociología de ayes y bes sobre Paco y Gladys”) como ejemplo de las innumerables posibilidades de fracaso de una relación amorosa. También aparecen en “Frío del viernes por la madrugada” reencontrándose en un Vip’s tras una pelea en una fiesta. En *Un chavo bien helado* nos encontramos a una Gladys separada de Paco y que vive con Pocholo, ambos como muestra de dos adultos de clase media que dejaron atrás su pasado contestatario de los años setenta.

En “La última mata” intercala los versos de la versión monsvivaiana de *Howl* de Allen Ginsberg con las reflexiones de Gladys y Pocholo acerca de la evolución que han sufrido, del cambio experimentado desde los revolucionarios setenta hasta la década de los ochenta.¹⁰⁵ La inclusión del poema evidencia la influencia de cierta cultura estadounidense en la contracultura mexicana de los setenta. Por otra parte, Blanco se apropia así del sarcasmo que impregna la versión que Monsiváis hace del poema de Ginsberg. Se configura de este modo un análisis social y cultural que, en lugar de emitirse por boca del cronista, acercándose de esa manera al ensayo, llega al lector a través de dos personajes que se permiten teñir el discurso con sus datos “personales” y su propio carácter ficticio.¹⁰⁶ La crónica apuesta por mostrar en lugar de decir. A través de Gladys y Pocholo, Blanco analiza las derrotas y las mudanzas de toda una generación que es en realidad la del propio autor.

¹⁰⁵ En *Días de guardar* Carlos Monsiváis introduce un “Informe confidencial sobre la posibilidad de un mínimo equivalente mexicano del poema *Howl* (El aullido) de Allen Ginsberg” protagonizado por la clase media que aspiró a ascender en una sociedad que, para lograrlo impone el sometimiento de los ideales, la conformidad en lugar de la rebeldía; de una generación que tuvo sus años estudiantiles en la década de los cincuenta y que tiempo después se encuentra formando parte de la clase política que gobierna el país. La versión de Monsiváis se coloca así en las antípodas de la temática de la de Ginsberg: “He visto las mejores mentes de mi generación destruidas por la falta de locura” (290).

¹⁰⁶ Los personajes no funcionan como meras marionetas de boca de las cuales brotan las tesis y opiniones del autor sino que el discurso se carga de la biografía ficticia que llevan consigo: “Entonces Pocholo sale de sí y le grita gordinflona y puta, y que vuelva con aquél; que si lo que quiere es eso, mejor sobres, pero ya, en vez de pasarse la vida maldiciendo el momento que dejó al Paco por el Pocholo” (BLANCO 1990a: 228).

Una escritura en la encrucijada

En la misma colección, *Un chavo bien helado*, nos topamos con un Paco que descubre a los cuarenta el fracaso de su vida en “Corte de pelo”. Además de la introducción de este personaje, todo el texto conserva un carácter ficcional desde el comienzo, que nos remite a una anécdota inventada más que recordada o vista, lejos por tanto de la crónica: “Digamos que una tarde Paco, el licenciado, de mediana edad, se sincera consigo mismo y dice: “Ni modo, valgo madre”. ¿Qué es lo que sigue?” (BLANCO 1990a: 280).

En *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon* Gladys reaparece sola (“Los vecinos de abajo”) o con su amiga Nora (“Nora y Gladys con *old fashions*”) conversando ambas, mujeres independientes, trabajadoras y divorciadas. Gladys se presenta así como un estereotipo de la mujer de clase media y su evolución durante los años setenta, ochenta y noventa que Blanco retrata de manera desenfadada, sin olvidar el humor pero sin dejar de desenmascarar con la ironía esos triunfos que quizá no lo son tanto (o no lo son de una manera absoluta), las carencias y las pérdidas de la mujer moderna.

Además de estos, hay otros personajes que aparecen en las crónicas de Blanco como Aaron Burr en “Aaron Burr en el Bellinghausen” contenido en *Función de medianoche*, texto escrito desde el punto de vista de un personaje que toma como referencia la novela de Gore Vidal, *Burr*, sobre este político estadounidense. Aunque no hay nada en el texto que refiera al contexto histórico del personaje, Blanco utiliza a Burr como prototipo del traidor, del corrupto. En la misma colección, “Un mesías en Iztacalco” se narra a través de la voz de un embaucador religioso. En “Muerte en cerámica maya” Blanco vuelve a tomar como referencia la obra de su admirado Gore Vidal para usar como primera persona del relato a un personaje creado por el autor norteamericano, bajo el pseudónimo de Edgar Box: Peter Cutler Sargeant II, detective

en Nueva York. El manejo del punto de vista, que se estudiará en el punto siguiente, será determinante en el empleo de esta variedad de personajes que convierten las crónicas de Blanco en artefactos muy cercanos al relato.

Todavía más cercanos al estereotipo, personificación más de ideas que de vidas, otros personajes perdidos en las páginas de *Función de medianoche* serán Fausto y Mefistófeles. Blanco los pone en escena de manera literal en “Un Fausto en Lindavista”, describe su espacio y guía sus reacciones desde las acotaciones en cursiva, como un director de escena. Los dos personajes encarnan los sueños de mejora por un lado y la mediocridad a la que parece empujarnos la sociedad clasemediera por otro. Fausto incluso se revela, con un gesto unamuniano, contra el autor que le necesita para exponer sus argumentos:

FAUSTO: Pues no, pues nada. Como que se siente raro, ¿no? ¿Qué tanto me ve? ¿Por qué no mejor se inventa usted solito su artículo, que para eso le pagan, en vez de estar entrevistando personajes imaginarios que echen el rollo coloquialista? (1981: 167).

Por último, cabe mencionar otros ejemplos contenidos en *Álbum de pesadillas mexicanas* como la conversación a la que asistimos en “La tremenda corte” entre el Gallego, Tres Patines, Nananina, el locutor y el juez acerca de la circulación de rumores y el funcionamiento de la justicia en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari. El asunto de fondo (la injusticia, los asesinatos de Luis Donaldo Colosio y José Francisco Ruiz Massieu, la crítica a las políticas de Salinas de Gortari) es conocido suficientemente por el lector contemporáneo al texto que vive la situación de la que se habla, y puesto en boca de personajes imaginarios que se responden unos a otros y se reparten entre ellos la labor de argumentación y crítica.

Una estrategia parecida desarrolla Blanco en “El 7 por ciento de la PEA” donde las ideas del cronista se ordenan conforme a las preguntas o comentarios que va

realizando la tía de Chinchomón. Chinchomón puede ser cualquier ciudadano y la tía será una figura que siempre tiene en Blanco connotaciones conservadoras, burguesas y hasta represivas.¹⁰⁷ El diálogo entre estos dos entes ficticios comenta el asunto de la crónica: el uso y la manipulación por parte del gobierno de Zedillo de estadísticas y cantidades engañosas como, por ejemplo, el índice de Población Económicamente Activa.

En “Un sueño en Palacio Nacional”, en la misma colección, Blanco entra de la mano de Genaro T. Cifuentes al Palacio donde se produce una regresión a los días de gobierno de Luis Echeverría, exactamente al 20 de julio de 1975. De modo que, a una parte ensayística que hace recuento de las distintas ocupaciones del edificio le sigue otra parte puramente ficcional que se ubica dentro del Palacio Nacional y toma una consistencia onírica que lo regresa a la época en que el PRI gobernaba en México y que disuelve la progresión histórica en una especie de eterno retorno.

Otro de los recursos de la obra ficcional que pueden aplicarse a la crónica es la estructura misma del relato. Frecuentemente nos encontramos crónicas vestidas con el disfraz de la ficción. En ciertas ocasiones, José Joaquín Blanco utiliza la estructura y las fórmulas típicas del cuento tradicional al narrativizar acontecimientos y anécdotas reales. Ejemplos de este uso los encontraríamos en *Un chavo bien helado* donde se ubican textos como “El dinosaurio inteligente” y “El negro y la favorita”. El primer texto se refiere a un político del PRI y a la manera de hacer política que se había instituido en México durante los años de gobierno de ese partido. La crónica comienza con el consabido

¹⁰⁷ En “Cuidado con las tías” Blanco escribe: “La tía es la profesional de la familia. Es al mismo tiempo la Secretaría de Gobernación y el Servicio de Espionaje de la Familia, el Comité de Buenas Costumbres y la vigilante y procuradora general de la vida doméstica. No es necesario que sea soltera ni viuda, no necesita carecer de hijos, ni siquiera necesita ser mujer --hay tías de todos los sexos y todas las edades--, simplemente necesita ser eso: una tía, una fanática del orden y la tranquilidad del hogar, una convencida de sus propias ideas y costumbres, una intransigente en cuestión de tradiciones y formas de vivir cotidianas” (1993a: 56).

Una escritura en la encrucijada

Había una vez un gobernador pragmático y pintoresco, uno de esos emblemáticos dinosaurios del sistema político mexicano, cuya inminente extinción los politólogos progresistas pronostican desde hace tiempo, pero a quienes la realidad política mexicana parece haber conferido una especial capacidad de preservación y hasta de multiplicación proliferante. (BLANCO 1990a: 90)

Aunque el referente se diluye y la anécdota real resulta complicada de detectar el texto tiene una clara vinculación con la situación política mexicana: reproduce el tipo de discurso de los llamados “dinosaurios” del PRI y refleja la manipulación y la teatralización de la política del país. En una colección posterior, *Álbum de pesadillas mexicanas*, Blanco incluye una crónica llamada “El retoño del dinosaurio” en el que se refiere al gobernador del estado de Hidalgo, Rubén Figueroa Alcocer, hijo de Rubén Figueroa Figueroa, también gobernador, al que precisamente podría estarse refiriendo este texto.

En “El negro y la favorita” las semejanzas con la estructura del cuento tradicional son varias. La primera sería el comienzo: “Había una vez (sea el PRI eternamente alabado) una favorita en decadencia que no se resignaba a quedar como anticuada anécdota lasciva en el museo de la historia privada del poder” (1990a: 93). La fórmula de la cuentística tradicional se ve acentuada por la locución que se repite (“sea el PRI eternamente alabado”) tomando la cadencia de una oración o un rezo. La denominación de los personajes con epítetos generales como la Favorita, el Negro, el Innombrable para referirse al gobernante, puede ser utilizada por el autor para narrar una anécdota en la que participan personajes de sobra conocidos por sus lectores mexicanos de 1983, año de escritura de la crónica. El Negro será, como ya se mencionó al comienzo del capítulo, Arturo Durazo Moreno, apodado el Negro, jefe del Departamento de Policía y Tránsito de la ciudad de México durante el gobierno de

López Portillo, al que se conoce por su abuso de poder y su gestión represora y corrupta.

Pero nada enfureció más a la Favorita que el Negro, sultán policiaco, divino narco, cimitarra del Canal del Desagüe. Nadie como él, afirmaba como si súbitamente le hubiera surgido algún espíritu ético o patriótico, se había enriquecido tanto, tan rápido y por tan humildes servicios como azuzar aun más a los policías contra la gente, y exigirles cuota mínima de mordidas diarias; (BLANCO 1990a: 95)

La Favorita será entonces Irma Serrano, la Tigresa, conocida actriz que mantuvo una relación sentimental con Gustavo Díaz Ordaz, presidente de México desde 1964 hasta 1970, a quien, a su vez, Blanco se refiere con el sobrenombre del Innombrable. La historia reciente de México aparece de esta manera disfrazada bajo el traje de un cuento tradicional, pero perfectamente legible para aquellos que comparten y conocen el contexto histórico de aquellos años.

La crónica que sigue a esta, en la misma colección, se titula “As de números rojos” y, aunque no se estructura siguiendo el orden de un género de ficción, vuelve a echar mano de ciertos tópicos al final, tras una reflexión acerca de la relación entre economía y moralismo:

Y va la fábula: Érase un visir que acabó con tal desorden instantáneamente:

--¡De hoy en adelante, todos los súbditos del reino dejarán de percibir jornales, que para trabajar gratis han nacido! A veces se les proveerá (el PRI es grande sobre los cielos) de alguna limosna, de alguna dádiva, de cierta propina... (1990a: 99).

En esta misma colección, *Un chavo bien helado*, hay otros textos que parecen acercarse peligrosamente al territorio del cuento como “Madrazos en la Escandón”, “Corte de pelo”, “La muchacha sobria” o “La dama del perrote”. Pero la colección de crónicas de José Joaquín Blanco donde encontramos una mayor convivencia con la

ficción será *Álbum de pesadillas mexicanas*. No en vano, un subtítulo evidente le hace las presentaciones: “Crónicas reales e imaginarias”. Ya mencionamos algunos de los textos que podrían considerarse como cuentos sin vacilación. Otros, sin embargo, exhiben una naturaleza doble. Se hallan en el último apartado de la obra: “Emblemas irrisorios” y solían aparecer en la columna “La Historia por vecina” en *La Crónica dominical* que dirigía Rafael Pérez Gay (BLANCO 2005: 175). Se trata de textos donde el autor respeta los hechos históricos pero introduce un personaje inventado al que toma como protagonista de la historia. En lugar de elegir a un personaje histórico, Blanco se acerca desde la marginalidad de la ficción a la historia mexicana. Un ejemplo de este procedimiento sería “Un tipógrafo de Lucas Alamán” donde se aproxima al ilustre guanajuatense gracias a la figura inventada del tipógrafo Marcelino Pomar que lo odia y combate sus opiniones en cuadernos secretos que nunca verán la luz.

Del mismo modo Don Felipe de Beaumont será el personaje ficcional que Blanco introduce para acercarse a la figura controvertida de la China poblana en “Las increíbles aventuras de la China poblana”. Blanco incluye supuestos fragmentos de las cartas e informes redactados por Beaumont respecto al intento de canonización de Catarina de San Juan impulsado por los jesuitas.

En “El oro de los trasgos” un soldado de ochenta años, don Baltasar de Jáuregui, será el que nos guíe por los primeros tiempos de la Colonia, cuando los conquistadores viejos aún persistían en recibir alguna recompensa por sus méritos durante la conquista. A través de su memoria se narran ciertos acontecimientos de los primeros años de presencia española en el continente. Y en “Informe reservado sobre Carlos María de Bustamante” de nuevo escuchamos la voz de un personaje ficticio, esta vez el agente Dominó, espía al servicio de la corona que escribe sobre Carlos María de Bustamante. El acercamiento a personajes ilustres del pasado mexicano se efectúa en todos estos

casos de manera tangencial, a través de la voz y la mirada de un testigo secundario y oportuno que permuta el apunte libresco por el testimonio. Se trata de una estrategia ficticia pero que sigue el modelo de la posición frecuente del narrador en la crónica, como veremos más adelante.

Por su parte, en “Detrás del safari ¿quién recupera las maletas?” Juan Villoro confiesa una de sus deudas con la ficción. Su primera crónica, escrita en 1981, está dedicada a Augusto Monterroso y trata acerca de sus inicios como cuentista. Desde este comienzo la ficción y la crónica aparecen indisolublemente unidas en la prosa de Villoro. La crónica comparte con el cuento la sana gimnasia en la celda: el espacio reducido requiere un ejercicio magistral para conservar la salud.

En *Dios es redondo* Villoro se atreve a imaginar la muerte de Maradona, como la excusa perfecta para lanzarse a trazar una semblanza del jugador argentino. Así comienza “Morir para convencer”: “Tres noticias han cambiado el curso del planeta: la privatización de la Muralla China, el terremoto que aniquiló México D. F. y la muerte de Diego Armando Maradona” (2006a: 79). La ficción se establece aquí como pretexto y vía para hablar de lo real, de la vida, las enormidades y las miserias del astro del fútbol. Por el contrario, en “Monterroso, libretista de ópera”, contenida en *Los once de la tribu*, el autor parte de una obra literaria real, el cuento “El dinosaurio” de Augusto Monterroso, para recrearse durante todo el texto en las delirantes posibilidades operísticas del relato.

A pesar de lo imaginativo del asunto la idea no parece tan descabellada. Si hay algo que comparten tanto el cuento como la crónica de Villoro es la disolución que se efectúa en su prosa de la frontera entre la realidad y la ficción. En un movimiento que forma parte de la mirada particular del autor, la ficción suele acercarse a la realidad y esta parece en más de una ocasión una invención extraviada. Se produce entre ambas un

acercamiento peligroso, ejemplo de cual son relatos como “La orilla equivocada”, “El silencio de los cristales” o “Coyote” que presenta una irrealidad inducida por el peyote. A menudo la mirada asombrada que Villoro proyecta sobre la realidad contribuye a trastornarla, es decir, más que acontecimientos sobrenaturales la impresión de rareza viene dada por una mirada extrañada.¹⁰⁸

Cuando Juan Villoro narra la historia del portero brasileño Moacyr Barbosa, que no pudo parar el gol que le dio el Mundial a Uruguay, el autor se permite el lujo de detener la imagen. Organizando los sucesos a su gusto, imponiéndoles las pausas y la velocidad que él desea, el cronista manipula la realidad con vistas a rescatar el momento cumbre de ese portero: el instante en que aún cree que ha detenido el tiro, justo antes de que la realidad le haga pasar a la historia por un fracaso:

Congelemos para siempre la estirada de Moacyr Barbosa. Un joven portero negro está en el aire, siente el contacto con la pelota y cree que ha salvado a los suyos. Es feliz. Está ahí, aislado en el silencio de lo que aún no se decide, en el instante en que merece que lo recordemos. (2006a: 69)

La conexión con Borges es inevitable: el tiempo se detiene frente al pelotón de fusilamiento para que Jladomir Hladík termine la obra de teatro que dará sentido a su vida.¹⁰⁹ De este modo, la escritura se convierte en una restitución: la grafía reintegra lo

¹⁰⁸Aunque la cita es larga merece la pena reproducirla porque evidencia cómo la manera de narrar y observar la realidad contribuye a darle un sesgo de irrealidad que además a menudo se relaciona con el humor: “Fox tachó 100 días en su calendario en los que ocurrieron cosas como estas: por unas horas el estado de Tabasco tuvo dos gobernadores, sacerdotes de Guanajuato e Hidalgo descubrieron que los Pokémones son diablos de juguetería y propusieron quemarlos en hogueras ejemplares, Amnistía Internacional informó que somos el máximo importador de instrumentos de tortura (invertimos 16 millones de dólares en los últimos tres años para parecernos a Hannibal Lecter), capos del narcotráfico salieron de las cárceles de máxima seguridad como de parques temáticos, el jefe de gobierno de la ciudad de México descubrió que no hay causa más progresista que la astronomía y decidió implantar un horario distinto en los barrios controlados por su partido (los conservadores de la calle de enfrente vivirán con una hora de retraso). ¡Bienvenidos a Foxilandia, donde la paradoja sustituye al sentido común” (VILLORO 2005a: 45).

¹⁰⁹Nos referimos al relato de Jorge Luis Borges “El milagro secreto”, contenido en *Ficciones*.

perdido, recupera las alternativas que nunca se dieron. Y a esta rehabilitación contribuyen los dispositivos ficticios de los que hace uso.

La lección más profunda que la crónica de Villoro aprende del cuento es “el sentido dramático del espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica” (VILLORO 2005a: 14). Sus crónicas parecen encontrar en la realidad las señales internas que dan coherencia a un relato hasta desembocar en un desenlace que, si bien no zanja la historia, la cierra estructuralmente. Este recurso es especialmente claro en textos como “Berlín, un mapa para perderse” donde el autor rastrea símbolos y detalles que se conectan entre sí, hasta llegar a un final que coincide con el regreso del cronista a Berlín años más tarde. El círculo parece cerrado con la imagen de los conejos comiendo yerba que se conecta con aquella escena recordada por el cronista donde estos animales eran los únicos habitantes entre las dos Alemanias divididas. De la misma manera, “Cosas que escuché en la Habana” y “Escape de Disney World” son la historia de un viaje, cuyo comienzo y final coinciden con el de la crónica.

Otros textos, como “Un mundo (muy) raro. Los zapatistas marchan”, parecen dejar el desenlace abierto ante un futuro que se dibuja dudoso pero en realidad el texto posee una estructura cerrada ya que concluye con el final de la marcha zapatista a la Ciudad de México. El final del viaje coincide con la conclusión de la crónica. Es claro, que esta disposición que camina hacia un cierre es un artificio que el cronista impone a la realidad de los acontecimientos al narrativizarlos.

Otros dos recursos asimilará la crónica de la ficción: el narrador y el punto de vista; pero por su importancia y la amplitud que requieren se tratarán en el apartado siguiente.

2.3.2. El narrador y el punto de vista

En un género que toma por bandera la subjetividad no podemos dejar de dedicar un espacio al narrador, aquel que tiñe con su mirada el discurso. La cuestión es tan determinante como simple: no hay crónica sin cronista. El artífice ha de estar presente, de una u otra manera, con fuerza o de una forma sutil, en el texto. Linda Egan considera que el manejo del narrador y del punto de vista es uno de los indicadores del status de no ficción y por lo tanto influye directamente en la consideración genérica de la crónica.¹¹⁰

Obligada como está a la autonomía interna que corresponde a una obra literaria y a la referencia fiel del exterior al que se debe, la crónica exige un cronista igual de dividido. O podríamos preferir multiplicado: una voz que implique la subjetividad de la primera persona al tiempo que se sirva de la prudente distancia de la tercera. Esta voz que participa de ambas cualidades ha sido estudiada por Egan desde las crónicas de Indias, y conectada por la crítica norteamericana con la figura del *histor*, que Scholes y Kellogg han estudiado y a la que nos hemos referido anteriormente. La mayoría de los textos de José Joaquín Blanco así como de Juan Villoro eligen un narrador de este tipo para sus historias. Normalmente el narrador de estas crónicas fluctúa entre la omnisciencia con la que expone algunos datos y la parcialidad con la que se refiere a lo que ve o a ciertas anécdotas autobiográficas.¹¹¹

¹¹⁰ “Después de los hechos documentables, el principal indicador del estatus de no-ficción de la crónica depende del manejo hábil del punto de vista y la voz. Manejada con eficacia, una postura de ficcionalización no tiene por qué dejar fuera de la vista al referente; cuando está mal llevada, el enfoque de la crónica puede hacer que falle la reivindicación de la verdad del texto.” (EGAN 2004: 177)

¹¹¹ “En conjunto, la antigua primera persona “discreta” y recabadora de hechos del *histor* y su menos discreto intérprete en tercera persona han permanecido fundidos a lo largo de la evolución de la crónica. De las dos, la tercera persona que escribe artículos de fondo y que es selectivamente omnisciente muy a menudo está a cargo manifiesto del relato, pero el testigo autobiográfico es el poder detrás del trono.” (EGAN 2004: 181)

Una escritura en la encrucijada

Sea como fuere, la preeminencia de la tercera o de la primera persona puede variar de unos textos a otros. En algunas ocasiones la primera persona aparece de manera escasa: una forma verbal escueta o un narrador escondido tras la primera persona del plural denotan la presencia débil de este. En algunos casos, el texto se desarrolla casi por completo en tercera persona y en un estilo que no permitiría en principio apreciar la “evidente subjetividad” de la crónica. Tomemos como ejemplo “Las manos sucias” de *Función de medianoche*. El texto gira en torno al uso superficial y mercantil que la clase dominante hace de la cultura. El cronista no aparece, no sabemos de dónde provienen las palabras que leemos hasta que, hacia la mitad del texto irrumpe, voz y figura:

Estoy desayunando frente a una caja que a la letra dice: “Admira La Creación de Miguel Ángel, la Gioconda de Leonardo y Otras Pinturas Famosas (son 18 diferentes y vienen al reverso de los paquetes de Corn Flakes, Rice Krispies y Donitas, recórtalas y coleccionálas)”. Esto adornado con garigoleos tipográficos. Viene luego una chafísima reproducción de “Las Meninas”, en confusos colores mal impresos, rodeada de un pintado marquito que se supone de madera con incrustaciones de oro. (BLANCO 1981: 26).

El narrador se hace visible en el texto y lo sitúa en un presente que convierte toda la crónica en una reflexión surgida de una imagen que el cronista observa en la caja de los cereales durante el desayuno. La crónica se entiende entonces como un pensamiento personal y además unido a la realidad más cotidiana.

A veces, pareciera que todo el texto está escrito en tercera persona pero podemos encontrar alguna señal que confiese un narrador más cercano de lo que parece. En “El club de los cuidacoches” Blanco nos habla acerca de este oficio desde un narrador omnisciente y, a simple vista, neutral. Hasta que nos encontramos con lo siguiente: “Habitantes de la intemperie, testigos permanentes de la calle, mendigos y caciques de

su cuadra, los innumerables miembros, je, del Club de los Cuidacoches no han de pertenecer, en las cifras oficiales, al desempleo” (2002a: 66). La interjección rompe la seriedad del texto, revela, por debajo del discurso, la presencia de un narrador irónico que lo sustenta, alguien que participa en lo que narra casi a pesar suyo.

Normalmente, pues, la narración en tercera persona suele esconder la voz de un narrador en primera que se identifica con la figura del cronista dentro del texto (no necesariamente con el cronista–autor aunque sí es lo más frecuente). En ocasiones encontramos referencias oblicuas: el narrador se refiere a sí mismo como “uno” o como “el cronista”. El uso de “uno” es común tanto en la lengua hablada como en la escrita y trata de generalizar la reflexión para hacer partícipe al posible lector, al no circunscribirla a la persona exclusiva del narrador. Sería parte de una estrategia que pretende menguar la fuerza autobiográfica del yo para trascender la referencia a la primera persona e incluir al lector en el texto.

El segundo caso parece obedecer a la intención de separar al narrador del personaje participante en el texto. Este recurso lo encontramos frecuentemente en la obra de Norman Mailer. En *Los ejércitos de la noche*, el narrador se refiere al protagonista llamado Mailer en tercera persona, aunque narra sus percepciones y sentimientos con el conocimiento que implica ser en realidad una misma persona. La obra de Mailer demuestra que este recurso no resta necesariamente carga autobiográfica al texto.

Nunca Juan Villoro se refiere a su narrador en tercera persona, mientras que Blanco lo hace en alguna ocasión aunque no suele desarrollarlo durante todo el texto, sino en determinados momentos de la crónica. El recurso posibilita la inclusión del narrador cronista en lo narrado, de modo que su figura forma parte de la escenografía que se describe. El propio narrador se observa a sí mismo en su labor de recolección de

datos pero también de participación en la multitud: entre los centenares de personas que escuchan la ceremonia del grito o entre aquellos que emplean su tarde en pasear por Plaza Universidad.¹¹² Ocurre así a una ficcionalización de la figura del cronista que puede ser analizado igual que el resto de personajes que deambulan por la crónica. El narrador se permite entonces comentarios sobre el trabajo del cronista, su visión y su ética a la vez que la coincidencia entre ese personaje y el narrador le posibilita el exteriorizar sus pensamientos o impresiones.

En “Esta es la noche del grito” José Joaquín Blanco alterna la primera persona y la tercera. Blanco utiliza esta última cuando narra el momento concreto del grito del presidente o los instantes previos y posteriores a él en el Zócalo de la Ciudad de México.

Un zócalo a reventar y un cronista encabronado: “¡Ya no hay gruesez, ya no hay mitos!”, viene exclamando para sí desde hace una hora. ¿Pues qué esperaba? Todo, menos una muchedumbre de los más decente, cívica, clasemediera y civilizada que pueda imaginarse. (1990a: 100)

Hacia la mitad del texto una especie de *flashback* nos sitúa en la Alameda Central unas horas antes del “grito” y desata algunas reflexiones acerca de la nacionalidad, el himno y los héroes patrios. Ese fragmento está narrado desde una primera persona que se extiende hasta aparecer también en el Zócalo. El cambio parece obedecer a la búsqueda de una mayor apertura de plano. Al optar por la tercera persona, el punto de vista por el que observamos el cuadro se amplía, abarca dentro de la imagen tanto al cronista como a todas las personas que esperan en el Zócalo. El resultado es un

¹¹² Otro ejemplo podríamos encontrarlo en *Los mexicanos se pintan solos*. El cronista aparece sentado en un parquecito observando: “El cronista interrumpe de pronto sus notas en una banca, sorprendido de la libertad con que se mueven y exhiben como en su casa, sin el temor (terror) y la vergüenza que imponen en los jardines de otras zonas de la ciudad, los vagos y los indigentes, los mutilados, los viejos y solitarios y sucios, sin nada qué hacer ni dónde ir” (1990b: 67).

rico juego de perspectivas en que se alterna sucesivamente el enfoque: la crónica nos ofrece observar a los demás desde uno mismo y verse a sí mismo desde una perspectiva externa.

De todos modos, las consideraciones sobre el cronista, aun las realizadas en tercera persona, tienen la marca innegable de la subjetividad y nacen del conocimiento íntimo que uno tiene de los propios sentimientos. Afirmaciones de este tipo serán: “El cronista se siente en la mitad de una kermese boba de secundaria particular.” (BLANCO 1990a: 100) o “Ya es degeneración del propio cronista el haberse sentido asqueado ante tanta buena conciencia desbordante” (104).

En otras ocasiones la tercera persona no se refiere al cronista sino a algún personaje a quién el autor toma por protagonista del texto: el abuelo en “Nada como la tele”, el abstemio en “La luna negligente”, el borracho de “Frío del martes por la madrugada”. De nuevo, se trata de un recurso del que Juan Villoro prefiere prescindir.

En “Nada como la tele”, contenida en *Álbum de pesadillas mexicanas*, Blanco traza a grandes rasgos la historia de la televisión en México y de algunos de los cambios en las costumbres que implicó el desarrollo de este aparato. Todo esto lo hace a través de las reflexiones de un anciano. En “Frío del martes por la madrugada” la narración se desarrolla en presente, como si estuviéramos en la escena. Sentado en un Vip’s, observando al borracho, hay un “periodista en busca de tema que lo mira por encima de la novela que está leyendo: *Kalki, by Gore Vidal, His Most Outrageous Bestseller*” (BLANCO 1981: 74). Durante el texto parecería que estamos ante un narrador omnisciente, pero a medida que nos acercamos al final nos gana la sensación de que la escena se narra desde la visión de un testigo que se imagina los pensamientos de los personajes (del borracho, del encargado del restaurante). Al final, aparece algo cercano a una confirmación:

Una escritura en la encrucijada

La alta madrugada fría en la ciudad de México muchas veces se trama en esos restaurantes profusa y artificialmente iluminados. A veces a uno le toca llegar como actor. En otras ocasiones uno nada más se asoma, digo, sólo a turistar destinos. (BLANCO 1981: 76).

Hay toda una serie de textos recogidos en *Función de medianoche* en los que Blanco explora las posibilidades de un trío inestimable: madrugada, Vip's y alcohol. Las combinaciones resultantes son múltiples: el abstemio que sale porque se aburría en casa y toma un café mientras piensa en el whiskey del que ha renegado; el ebrio cincuentón medio dormido (“Frío del martes por la madrugada”) o el borracho que suelta su monólogo (“Frío del sábado por la madrugada” o “Frío del lunes por la madrugada”); el grupo de amigos que pasa por el restaurante tras una fiesta, como en “Frío del viernes por la madrugada” donde aparecen de nuevo Gladys y Paco tras una pelea conyugal.

También encontramos textos en los que la tercera persona no permite atisbar ningún cronista detrás. Se trata de textos escritos de una forma impersonal y con una prosa reflexiva que resulta más cercana al género ensayístico que a la crónica. Es el caso de “La guerra cultural de cada día” o “Flaubert y los gays” de José Joaquín Blanco o de “Elogio del negro” y “El otro lado del paraíso” de Villoro que merecerían clasificarse como ensayos. En otras ocasiones encontramos un autor omnisciente más propio del relato que de la crónica puesto que desintegra la figura del cronista. Ocurre así en “La dama del perrote” donde unos jóvenes se encuentran con adolescentes travestis por las calles del centro de la ciudad, o “El soldado Botello y las artes adivinatorias en la conquista de México”, “El oro de los trasgos”, “Un tipógrafo de Lucas Alamán”, donde la veracidad de algunos datos contextuales (el protagonista suele ser ficticio) no impide que nos encontremos más bien ante un relato y no ante una crónica (ya nos hemos

referido a estos textos anteriormente en el apartado “3.1. Relación con el cuento y la novela. Estrategias mediante las que la ficción se cuela en la crónica”).

En “Nora y Gladys con *old fashions*” la escena nos presenta a dos amigas en una cafetería. Se trata en este caso de un narrador omnisciente, que conoce la vida de ambas mujeres. No en vano, Gladys es uno de los personajes que Blanco utiliza con frecuencia en sus crónicas, como ya se ha mencionado. Más que de una crónica se trata de un texto ficticio que recrea un tipo de mujer (profesional, divorciada, exitosa en el mundo laboral pero aún en busca de un compañero perfecto). A lo largo de su trabajo acerca de la clase media, Blanco ha adquirido la seguridad de poner palabras en su boca utilizando el discurso indirecto libre. Se produce de esta manera un fenómeno de “ventriloquía narrativa” en palabras de Linda Egan (2004: 183):

Y a las miradas de los gerentillos, contestan con miradas de frente, ¿qué se creen, que una se va a pasar la vida poniéndose roja y bajando los párpados? Ni madres, je; como diciéndoles, ¿qué se traen, de veras quieren? No, pos así no la hacen: a ver, atrévanse y lléguenle. (BLANCO 1988a: 78)

De un modo más sencillo que el empleado por Linda Egan que enumera y clasifica una larga lista de posibles narradores, Anadeli Bencomo divide los cronistas en dos tipos principales: protagonista y testigo. Ambos podrían contenerse en la que hemos llamado voz mixta. Dentro de ella hemos visto tanto casos en los que hay una mayor preeminencia de la tercera persona como momentos en los que la primera persona adquiere protagonismo, lo cual suele venir de la mano de una mayor carga autobiográfica. En estos últimos podríamos hablar de narrador protagonista. Me refiero a textos como “Hombre en la inicial” donde Juan Villoro narra el surgimiento de la vocación literaria con la lectura de *De perfil*; o “El libro negro” acerca de la figura de su padre y de los acontecimientos del año de 1968 en México pero conectada íntimamente

Una escritura en la encrucijada

con sus vivencias infantiles. Lo mismo ocurre en algunas crónicas incluidas en *Postales trucadas* de José Joaquín Blanco. Aunque textos como “Conchita”, “Los primeros pasos por Jesús María”, “El abuelo Joaquín”, “El joven escritorio”, “Los viernes del chico” admiten la voz en tercera persona, el yo tiene en ellos una presencia determinante y el cronista aparece como el protagonista de las historias que narra.

De todos modos la versión más frecuente del cronista es la del testigo con mayor o menor grado de participación en el evento descrito. El cronista testigo no solo transmite sus opiniones y reflexiones sino que registra aquello que ve, lo que escucha, los olores y las sensaciones que salen a su encuentro.

Una versión de ese cronista testigo es el *flâneur*. Asediado por el transporte motorizado y la extensión de las nuevas urbes, el *flâneur* se ha dado por desaparecido en varias ocasiones. Y es cierto que el paseo no representa ya el modo más cómodo de acercarse a la ciudad como lo era todavía en la época en que Salvador Novo mostraba a su amigo fuereño los encantos de la Ciudad de México en *Nueva grandeza mexicana*. Aún así, Novo y su compañero ya se sirven del autobús o del tranvía para moverse. La diferencia con tiempos más recientes es que en aquel momento el motor era percibido como un avance tecnológico positivo y moderno. En la actualidad parece más una penitencia.

La ciudad no permanece inmune al paso del tiempo. A partir de los años setenta el peatón se siente marginado dentro de su propio territorio y acosado por los coches y la violencia que estos ejercen en el espacio urbano. Un resultado de este resentimiento será la crónica de José Joaquín Blanco “El automóvil como consolador” incluida en *Función de medianoche* donde el narrador se queja amargamente del coche y de cómo su uso mengua las posibilidades de desplazamiento del paseante.

Pero a pesar de esta supuesta imposibilidad el cronista insiste en su intento de recorrer la ciudad, de labrarla paso a paso aunque sea en pequeñas parcelas, en ciertos lugares donde caminar aún es posible y las aceras son todavía espacios habitables. En “Hacia las Lomas voy, dulce retiro” Blanco se arriesga a pasear por un barrio de clase alta a pesar de las advertencias:

Y que a nadie se le ocurra quedarse hasta tarde a reportear por allá, si no trae coche: al caminar por esas calles de siete leguas, intermitentes patrullas le pedirán identificación y lo someterán a interrogatorios mucho más precisos, quizás, que los que el reportero hubiera querido hacer [...]. (1981: 101)

La extensión creciente de la ciudad impone el automóvil o en su defecto el transporte público, de tal manera que el peatón aparece como elemento sospechoso y, paradójicamente, casi invasivo. Convertido en cuestionador de la lógica imperante y en símbolo de la pérdida habitabilidad de las ciudades, el cronista insiste en acercarse a la sociedad desde la humana altura del paseante. Así recorre los mercados de la ciudad de México, busca información sobre la Dianética, pasea por la Avenida Álvaro Obregón, registra el acontecer de un día en la calle San Juan de Letrán o se sienta a observar en la plaza del metro Insurgentes. Curiosamente todas las crónicas que narran estas acciones se encuentran recogidas en *Función de medianoche*, el primer libro de Blanco.¹¹³ La progresiva disminución de las apariciones del cronista paseante se podría relacionar entonces con la creciente dificultad para ejercer ese rol a medida que avanzan los años y la ciudad se transforma al servicio del automóvil.

El narrador de Blanco no solo transita por plazas y calles, espacios acostumbrados del *flâneur* tradicional, sino que se mueve por aquellos lugares que la

¹¹³ Se trata, por orden de mención, de los textos “Mercados sobre ruedas”, “Dianética se escribe con D”, “Avenida Álvaro Obregón”, “Calle San Juan de Letrán” y “La plaza del metro”.

modernidad impone a las nuevas costumbres.¹¹⁴ El centro comercial se convierte así en un lugar para ver y ser visto, espacio de reunión de jóvenes y de disfrute de familias, todo alrededor de un impulso consumista que rige los nuevos ocios. Blanco pasea por Plaza Universidad y, de la misma manera se aventura en Plaza Satélite en una crónica que expone muchos de los rasgos de este observador.¹¹⁵

En “Plaza Satélite” el intelectual marca desde el comienzo la distancia con el objeto de su crónica. El cronista no conoce el famoso centro comercial porque se ha movido hasta el momento en ambientes más bohemios. Desde el inicio establece la distancia respecto al lugar que va a visitar y a la gente que suele frecuentar tales sitios: no disuelve sino que reivindica fuertemente su personalidad frente a ellos. En su viaje hacia el centro comercial ensaya el prejuicio que poco después se verá superado por la realidad.

Y yo pertenecía a la más modesta población que se acerca a los evaluativos veintiocho años sin conocer Plaza Satélite –por haberse felizmente demorado en rincones rancios y entrañables de esta ciudad ineficiente, pero en ellos familiar: [...].

Creía prever esta crónica: durante el trayecto casi la había redondeado mentalmente; una diatriba contra el consumo, centrada en un lugar tan obvio que no requiere el insulto: basta el registro objetivo de algunos de sus detalles –ser una cámara, a la Isherwood. (1981: 85)

La crítica comienza al tiempo que entra a este templo del consumo de la clase media-alta. El cronista se burla de sus pretensiones, del engreimiento y la pretendida

¹¹⁴ “A la experiencia del tránsito urbano moderno cuya fuerza centrípeta se asociaba con el centro de la ciudad, le sucede ahora la dispersión de las coordenadas geográficas y simbólicas del espacio cultural. Para Sarlo, el auge de los centros comerciales o *shoppings* marca un cambio.” (BENCOMO 2002: 38)

¹¹⁵ Sería interesante recordar lo que Walter Benjamin anota respecto al hecho de que, en el París del siglo XIX, el *flâneur* se resguardaría de la invasión de los carruajes precisamente en los pasajes (2005: 71): galerías comerciales que unían varios edificios. Parece entonces que la vinculación del *flâneur* con el mercado no es tan reciente como podría pensarse sino que este “explorador del capitalismo, enviado al reino del consumidor” (431) encuentra en los espacios del consumo su hábitat.

perfección del espacio y de quienes se mueven en él, hasta que a la crítica sobreviene la nube gris de la decepción. La crónica no será agresiva sino que, consciente de su debilidad, apunta al desencanto de quien corrobora que no es uno mismo quien se aleja de los otros sino que son precisamente los otros, quienes lo desplazan y lo expulsan.

Salí con la cola entre las patas, sin mi diatriba beligerante; mi lápiz Mirado mediano, mis anotaciones (caligrafía palmer) en la libretita de bolsillo, se parecían en su fatigada inutilidad a las escenas que, en el camión apretujado (sólo obreros y sirvientas me acompañaban en la ballena café) leía una trenzada chaparrita en una fotonovela donde irrealmente fotogeniaba el galán Jaime Garza. La vencida expresión después de turistar por la “opulencia” de los otros. (1981: 87)

Al ritmo de la prosa, el cronista muestra la evolución de sus sentimientos e ideas al tiempo que avanza el discurso. En este texto se puede seguir la evolución del sentir del narrador, el cambio que la visita a Plaza Satélite opera en él, convirtiéndolo así en una persona de carne y hueso que se deja modificar por aquello que ve y que hace partícipe de estas mudanzas al lector con el que comparte sus palabras.

Otra de las variantes del cronista testigo será el entrevistador. Aunque la entrevista no pertenece al género de la crónica, algunos de los textos de Juan Villoro podrían definirse más bien como la crónica de una entrevista, como ya hemos mencionado en apartados anteriores. Digamos que lo fundamental en estos textos no serían exclusivamente las preguntas y respuestas sino el contexto en el que se produce el encuentro, las sensaciones del entrevistador, el dibujo del personaje que el texto nos ofrece. Textos como “Peter Gabriel: el regreso del explorador” o “La destrucción tranquila” que narra el encuentro con Yoko Ono se mueven en esta línea. Esta última, por ejemplo, está más cerca de ser una crónica donde las palabras de la artista salpican el texto que una entrevista en el sentido más ortodoxo de la expresión. Villoro nos

cuenta el encuentro que mantuvo con la prensa, recoge diferentes datos biográficos, analiza la significación de su trabajo y de su personalidad como icono de una época convirtiendo la crónica en algo mucho más amplio que la referencia a una entrevista puntual.

El Villoro que riega sus crónicas con multitud de referencias ya sea a la cultura popular o a un ámbito más elitista, es también el Villoro entrevistador, sobre todo en aquellos encuentros con otros escritores donde demuestra su conocimiento de la obra del entrevistado así como de varios autores de su generación o contexto cultural. Se establece de esta manera una suerte de conversación de igual a igual entre dos escritores que hablan de literatura, donde el entrevistador no solo interroga también propone, lanza hipótesis, arriesga, como co-protagonista que es del encuentro.

En estos textos, el cronista aparece como un testigo privilegiado. Experto escritor, suele leer entre líneas el discurso de su interlocutor. A menudo se esfuerza en ser un testigo incómodo, como confiesa él mismo. Si Blanco afirma con contundencia, Villoro cuestiona. Sobre todo se mantiene esa actitud en aquellos textos donde el cronista se sumerge en temas o ambientes lejanos a su cotidianeidad. En “El patio del mundo” acerca del juego de pelota, Villoro recoge datos técnicos de libros especializados, pregunta, escucha las explicaciones de los jugadores, se convierte en un buscador y receptor de información.

Si hay un texto en que Villoro enfatiza la condición de testigo del cronista es en “Los convidados de agosto” donde relata su viaje a Chiapas para asistir a la Convención Nacional Democrática convocada por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Como la mayoría, esta crónica se narra desde una voz mixta, pero privilegia la primera persona. Hasta tal punto llega la carga autobiográfica del texto que conocemos las intimidades gastrointestinales del sufrido cronista. La posible sensación solemne de

participar en un evento histórico se ve apaciguada por el humor y la autocrítica. El narrador no será un aventurero ni un revolucionario, no se pretende la narración épica sino el registro cotidiano de las incomodidades del compromiso.¹¹⁶ El cronista testigo de “Los convidados de agosto” sí participa ampliamente en el evento que narra pero no es su protagonista. La Convención será referida desde la mirada de aquel que está fuera de lugar. En parte el gran triunfo de los zapatistas fue arrastrar hasta aquel rincón recóndito del sur del país a tantas personas que no acostumbraban a dormir en tienda de campaña o viajar en aquellas condiciones. El asunto queda subrayado en la crónica de Villoro al enfocarse desde el punto de vista de uno de esos “testigos incómodos”.

Otro tipo de incomodidad es la que sufre el narrador de “Escape de Disney World”, en *Safari accidental*. Las calamidades que allí soporta no son las producidas por una naturaleza imprevisible sino por la siempre predecible diversión artificial de los parques de atracciones. En un lugar así la novedad es temible: solo puede ser producto de un error.¹¹⁷ El narrador aprovecha la visita para hacer un análisis de ese mundo donde la irrealidad se convierte en algo exclusivamente material. En esa atmósfera enrarecida las perspectivas se modifican y el cronista acaba observándose a sí mismo desde afuera. Irreal como un escenario, el espacio convierte a sus huéspedes en actores.

Para ese momento mi familia ya se había convertido en el reparto de una obra teatral.

Nos habíamos representado tanto a nosotros mismos que nos veíamos en tercera

¹¹⁶ “En un local de nombre previsible, La Madre Tierra, compré algo que parecía la dieta de Mahatma Gandhi: frutas ideales para activar la digestión. Lo primero que hice en Aguascalientes fue seguir la flecha que llevaba a las letrinas. Había que pasar por un arroyo.

—Parece una escena de María Candelaria— me dijo el dramaturgo Carlos Olmos.

Cruzamos el agua, subimos una cuesta y ahí terminó el bucolismo: una escena de La lista de Schindler. El aprendizaje de la adversidad tiene una última frontera: el cuerpo. Remover el tablón en el círculo de tierra, defecar entre una nube de moscos, respirar los desechos y la cal era un uso civilizado y, sin embargo, nos exponía al *shock* de lo orgánico, la olvidada proximidad de nuestra mierda.” (VILLORO 1995a: 269)

¹¹⁷ Un ejemplo de esto es toda la escena que se desarrolla cuando el cronista encuentra en el equipaje de su familia un reloj que ninguno había puesto allí: actúa con la histeria de quien encuentra una bomba a punto de explotar y la irracionalidad de quien no tiene ningún tipo de experiencia en esos lances.

Una escritura en la encrucijada

persona. Esta es la última escena de un grupo que ya no distingue entre ser protagonista o espectador. (VILLORO 2005a: 18)

Precisamente en la era del espectáculo un tipo de cronista que adquiere importancia será el espectador, el que forma parte de un público. Juan Villoro utiliza este narrador en varias ocasiones: conciertos, peleas de boxeo, partidos de fútbol. Refiriéndose al *flâneur*, Anadeli Bencomo dirá que “el verdadero paseante-artista en el espacio de la urbe capitalista no llega realmente a una plena comunión con la masa.” (2002: 38). Del mismo modo, el cronista-espectador forma parte de la masa que vibra a la vez que se distancia de ella: a veces sutilmente, por su actitud crítica, y otras de manera evidente en el espacio físico, como en el concierto de U2 en el que los periodistas están ubicados en un palco especial y son insultados por los que ven el concierto desde abajo.

A veces este espectador parece contagiarse de la pasión del ambiente, como en la pelea de boxeo entre Julio César Chávez y Greg Haugen que Villoro narra en “La tempestad superligera” donde parece adoptar el tono del presentador entusiasta para hacer más grave la decepción: “¡Mucha atención, señoras y señores! En la esquina roja del cuadrilátero aparece un mechón de pelo cano. La impresión es tan decepcionante como encontrar a Frank Sinatra con laringitis: ¡¡¡¡el promotor Don King acaba de ir a la peluquería!!!!” (1995a: 119).

Lo que distancia a este cronista-espectador del resto es que su mirada no se dirige exclusivamente al centro del espectáculo sino que observa también al público que lo acompaña en las tribunas. El objeto de su crónica se amplía y, no solo abarca sino que se interesa más en los ecos que la pelea, el partido o el striptease tiene en quien lo mira. Él mismo confiesa en “Nada que declarar”: “El cronista está menos ávido de

senos desnudos que de *reacciones*”, prefiere leer el espectáculo en los ojos de quienes lo ven desde el patio de butacas (2005a: 135).

También José Joaquín Blanco hace uso de este tipo de narrador. Espectador de la lucha en la Arena México la voz de “No respondo chipote con sangre” nos habla en el presente de una noche de viernes entre el público que asiste a la pelea.¹¹⁸ De la misma manera que el narrador de Villoro, no solo lo que ocurre en el cuadrilátero es objeto de su mirada sino que, sobre todo, el público que asiste al evento será diseccionado por su análisis.¹¹⁹

Tanto el cronista protagonista como el cronista testigo (de cualquier tipo: espectador, paseante, entrevistador...) implican normalmente el privilegio de la primera persona dentro de la que hemos llamado voz mixta. Difícilmente encontramos una crónica en que el uso de la primera persona sea absoluto aunque se acercan a esta utilización extensa las que tienen un cronista protagonista, a las cuales ya nos hemos referido. Existen algunos ejemplos dentro de la obra de Blanco en los que el eje es una voz en primera persona que no coincide con el cronista o con el autor: el narrador adopta el disfraz de otro personaje.¹²⁰ En ningún caso se trata de una persona real cuyos pensamientos hayan sido recreados gracias a una labor de investigación o entrevistas,

¹¹⁸ “Aquí, Arena México, cualquier noche de viernes.” (BLANCO 1990a: 30)

¹¹⁹ “El público –gente pobre, cuerpos débiles y desnutridos, extenuados en la semana laboral del subempleo, sucia y astrosa– se olvida de sí; cada quien en el tumulto se adjudica por segundos la prepotencia, la gloria, el tumulto: pide la sexta cerveza y tiene una mueca irónica que dibujar sobre improvisadas facciones de campeón; o se tumba a carcajadas sobre su butaca cuando ocurre el esperado momento en que el árbitro queda noqueado. Por ahí una ama de casa se limpia de tanta decencia obligatoria en el hogar, y con boquita de fresa le grita a un coloso [...] : “¡Ándale cabrón, rómpele la madre a ese culero de Rokambole!”. Su marido, comprensivo, la celebra y la abraza.” (BLANCO 1990a: 31).

¹²⁰ Se trata de los personajes a los que ya hemos hecho referencia en este mismo apartado al hablar de los múltiples puntos de vista: el borracho del Vip’s (“Frío del sábado por la madrugada”), un embaucador religioso (“Un mesías en Iztacalco”), un compañero de escuela imaginario (“La sonrisa del Vaquero”), Peter Cutler Sargeant II (“Muerte en cerámica maya”) o Aaron Burr, (“Aaron Burr en el Bellinghausen”).

sino que responden más bien a un juego literario que da como resultado un relato ficticio, no una crónica.

Igual resultado hallamos en “Manuscrito encontrado en una botella” donde el texto simula ser escrito por alguien que lo lanza a la ciudad metido en una botella (no tanto con ánimo de comunicarse sino de herir a alguien). De nuevo nos encontramos ante un texto que no es una crónica, ya que no se reconoce un intento de crear ilusión de realidad por parte del autor: a pesar de las convenciones fingidas,¹²¹ los nombres de los protagonistas (Chinchomón Godínez y Macufleto) patentizan que se trata de una anécdota inventada. Más bien se reconoce una operación irónica que hace evidente el juego ficcional.

Además de estos tipos de narrador-testigo existen muchos casos en los que el narrador no está presente en el momento de la anécdota o ni siquiera se relata un evento concreto que pueda ser testimoniado. Aparece aquí lo que denominamos narrador-comentarista, que sería un tipo de testigo desplazado, es decir, un cronista que se refiere al contexto a partir de una lectura, de una noticia escuchada o a propósito de un tema de actualidad. Este narrador es frecuente en la obra de los dos autores a quienes nos venimos refiriendo.¹²² Es el caso del narrador de “Campeonato mundial de cascarita” escrita por Blanco en los días del Mundial de fútbol de México 86, y al que se refiere sin estar presente en ningún juego sino como ciudadano que sufre las consecuencias de los aficionados. O de “Rusos en Gigante” de Juan Villoro donde la crónica se arma a partir de unas declaraciones de William Webster, miembro de la CIA. Las diversas anécdotas y reflexiones acerca del espionaje no nacen de la presencia del narrador en un

¹²¹ Blanco introduce frases que remedan un manuscrito encontrado y transcrito: “(Algunas frases ilegibles, manchoneadas en el papel humedecido, y luego:)...”; “(Algunas obscenidades al calce del manuscrito fueron suprimidas por algún académico y medio descalabrado transcriptor)” (1981: 110-111).

¹²² También es el tipo narrador frecuente en uno de los cronistas que tanto Blanco como Villoro consideran maestros del género: Carlos Monsiváis (VILLORO 2006b: 17).

acontecimiento determinado sino que surgen para ilustrar unas declaraciones en este caso, pero también una noticia o una idea.¹²³

Hasta ahora hemos hablado de los diferentes tipos de narradores que desfilan por la crónica alternando las voces narrativas de la primera y la tercera persona. Por último, debemos referirnos a otra persona verbal de la que todavía no nos hemos ocupado: la segunda. El receptor que a veces permanece en el olvido no podría ser ignorado en un tipo de literatura que requiere para sí el adjetivo de democrática, una escritura cómplice que busca al lector constantemente, lo requiere, lo atrae e implica en sus palabras. Las referencias al lector son múltiples tanto en la obra de Villoro como en la de Blanco. Las apelaciones al destinatario pueden hacerse con diversos fines. A veces el cronista pretende contagiarle de la sensación que predomina en la crónica como cuando Blanco escribe: “pero ahora no se ponga nostálgico y ¡de prisa! No esté fuera del trabajo o de su casa más tiempo de lo necesario para trasladarse de aquél a ésta a todo vapor. Es fea, es peligrosa, es criminal, es insalubre, se está descontrolando” (1988a: 114). El peligro que según la crónica (“Pásele: aquí está su casa propia”) se ha adueñado de la ciudad invade el texto y, a través de él, pretende alcanzar y sensibilizar al lector.

En otras ocasiones se formula una advertencia como lo hace el mismo autor en “A mí, mis tenis”: “Así que cuando su chavo bien caliente o bien tibio o bien helado, *pop* o *tecno*, *ethno* o *yuppie*, *junior* o al ahí-se-va, rockero o fresa, insista en que quiere precisamente tales y no otros tenis super, uta, chidísimos, no se espante usted” (1993a: 28).

En los diferentes casos el lector es requerido como presencia activa del texto que precisa su acción para cobrar sentido. Se trata siempre de un lector contemporáneo

¹²³ “Según declaraciones recientes de William Webster, jefera de la CIA, la sede mundial del espionaje se desplazó de Viena a la ciudad de México. ¿Será cierto?, ¿o será otra de las muchas especies soltadas por los gringos para justificar que el temido embajador Negroponte afíle sus lápices en Reforma?” (VILLORO 1995a:65)

cercano al contexto al que se refiere la crónica. A menudo es un lector mexicano, que respira el mismo aire contaminado que el cronista: “Entre el libro y tu nariz, querido lector, flota un metal finísimo que entrará a tu cuerpo y hará que en la noche te sientas tan ligero como un pedestal de Reforma” (VILLORO 1995a: 83).

Pero no siempre la segunda persona en los textos se refiere a este lector previsible. A menudo se enfoca hacia uno mismo, al propio narrador. El discurso, camino de ida y vuelta, regresa a aquél a quien lo pronunció, trocando al emisor en destinatario. Con frecuencia esta segunda persona dirigida al propio cronista traduce una autocrítica que además puede enfilarse hacia otras personas en una situación semejante. Se trata entonces de una estrategia que hace más cercana al lector una sensación que inunda al cronista en determinado momento y convierte a la crónica, más que nunca, en un espacio de reflexión compartida:

Siempre has desconfiado del sentimiento: uno desconfía siempre de su flanco más débil; cada cual debe proteger su talón de Aquiles. Pero recaes, y ni la peor borrachera produce tal cruda como la cruda racional. Desde muy chamaco apostaste todas tus canicas a la inteligencia. No puedes quejarte. Has sido feliz: alguna vez conociste el paraíso, en una nocturna caminata ebria por Paseo de la Reforma. (BLANCO 1993a: 109)¹²⁴

¹²⁴ Son frecuentes los ejemplos de este procedimiento. En “Terminal del norte” Blanco proyecta en la figura del cronista el sentimiento de cualquier habitante del Distrito Federal “Sucede que te plantas, con tu charola de autoservicio: una comida, dos bolillos, el refresco de lata, en uno de los comedores de la Terminal del Norte, y piensas en el cansancio de la ciudad: el cansancio de salir de ella, de llegar a ella, de cruzarla, de pararse en una esquina a verla pasar; ¡qué cansancio esta ciudad!, te dices, y miras más gente cansada que corre al camión y se va parada, apretujada, tres o cuatro horas hasta quién sabe donde, en autobuses ruinosos y guajoloteros —ya no hay de otros, todo transporte de autobuses se ha vuelto un lumpentransporte, y a quien no le guste que se compre su *phantom*; miras más gente cansada que llega, baja a empujones, cruza a empujones la enorme terminal, y a empujones se medioarregla con los taxistas que cobran lo que les da la gana” (1993: 29).

Una escritura en la encrucijada

También Juan Villoro utiliza una segunda persona que parece referirse a una suerte de biografía común, que expresa una coincidencia generacional. Lo encontramos en una de las crónicas que dedica a los Rolling Stones, “Las piedras tienen la edad del fuego”, y sus referencias podrían ser las de millones de jóvenes de la época:

[...] Jagger *tenía* que triunfar; era dueño de 50 mil biografías, de la tarde remota en que escuchaste *The Last Time* en la calle de San Borja, de la camisa roja con motas negras con la que creíste imitar a Brian Jones, de la mujer que no quiso jugar contigo a la portada de *Sticky Fingers*, de la frenética persecución que leíste en *Se está haciendo tarde*, con *Jumping Jack Flash* en el auto de los fugitivos, de las complacencias que solicitaste al programa Rock a la Rolling. (1995a: 43-44).

Otras veces el tú es la ciudad, o un edificio como el Palacio de Bellas Artes, entidades inertes con quienes se dialoga, con quienes se mantiene esta conversación inacabable que conforma el conjunto de las crónicas de estos autores.¹²⁵

Esa segunda persona que normalmente irrumpe en el discurso para enfatizar determinada sensación o apelar al lector que lo recibe se expande a veces hasta tomar el control de todo el texto como ocurre en “La muchacha sobria”, “Se lee el tarot” y “Ciña, oh patria”, textos todos de José Joaquín Blanco. Si en los dos primeros casos la segunda persona se refiere al propio narrador que camina al tiempo que se narra a sí mismo, en el tercer ejemplo el tú es el lector, pero no cualquiera sino uno determinado: un supuesto mexicano de clase media-alta que reniega de algunos aspectos de la historia mexicana. El cronista parece hacerse cómplice de este tipo de lector pero la ironía permea todo el discurso ofreciendo justamente el sentido contrario:

¹²⁵ En “Amor como un lago de moscas” Blanco se dirige a la Ciudad de México: “Parda ciudad del desempleo y la violencia, en tus cicatrizados panoramas de smog y derrumbes, en tu verdura de desagüe y tus églogas de fábricas y comercios arruinados, ¿dónde dejaste tu cantilena amorosa?” (1990a: 168).

Una escritura en la encrucijada

No se me agüite, mi patriota-septembrino; si le molestan las matanzas y "comunismos" y paliacates y panzones perfiles mulatos del cura Morelos, no por ello debe prescindir de los festejos ni de los antojitos del 15 de septiembre: piense usted para sí, mientras ve en la tele o desde su sitio en los balcones de palacio, que a final de cuentas se trata principalmente de un homenaje a las sotanas —que puede fácilmente "ascenderse" a un Homenaje a la Sotana—, (1990a: 108)

En “La ciudad y los solos” José Joaquín Blanco salta de una persona a otra en un sugerente juego narrativo. La crónica comienza con una tercera persona que pronto se convierte en segunda y se dirige al “ciudadano prototípico” al que el cronista encuentra, por casualidad, cerca de la experiencia de la soledad: “Al principio, feliz, chiflante, te sientes seguro en tu ciudad, la calle, tu persona. Una sociedad está hecha de complicidades, y entre mayor sea el número de tus complicidades mayores serán tu aplomo, tu fuerza y tu agresividad” (1981: 175). Poco después el plantado ya no eres “tú”, sino “uno”, y en el párrafo siguiente hablará de él en tercera persona con la intención de generalizar la situación.¹²⁶ Pero los cambios no se detienen ahí. Al poco, Blanco regresa a la segunda persona, singulariza de nuevo la situación en el momento en que el plantado siente que todo el mundo le observa y cuchichea sobre él. El movimiento hacia la segunda persona aumenta la sensación opresiva y conspirativa de la atmósfera.¹²⁷

Como hemos visto, no solo la voz del narrador se escucha en la crónica. A menudo en estos textos resuenan otras voces: el discurso se amplía y abarca diferentes voces convirtiéndose en una conversación abierta. En su libro *Los estudios semióticos*.

¹²⁶ “Y el plantado cambia de táctica y de facciones: no, no lo plantaron, ¿quién iba a plantar a un cuate tan guapo, tan bien vestido, simpático, inteligente y con buen empleo? Al diablo: no necesita a los demás. Y entra solito —olé, torero— al elegante restaurante frente a cuyas puertas había hecho el papelazo.” (BLANCO 1981: 175)

¹²⁷ “ahí estás solito, queriendo deglutir cuanto antes los bocados, y además con modales excelentes porque sientes que todo el mundo te tiene puesto el ojo: ¿y a ése qué le pasa?, ¿será viudo?, ¿o poeta?, ¿andaré deprimido?, ¿será extranjero? ¡Pobrecito! Pero qué impudicia andar causando lástima.” (BLANCO 1981: 176)

El caso de la crónica periodística Ana Atorresi habla de la polifonía de la crónica y la atribuye a distintas causas: la inclusión de discurso referido, del que ya nos ocupamos al hablar de los testimonios, la ruptura de la isotopía estilística, la intertextualidad y el uso de preguntas y negaciones.

Este último recurso al que se refiere Atorresi es especialmente querido por José Joaquín Blanco. A menudo la crónica toma la forma de un diálogo no estructurado como tal sino insertado dentro del discurso. No sabemos quien pregunta o responde, la voz parece ser siempre la del narrador pero este sufre una especie de desdoblamiento en el que admite opiniones que no son las suyas. Pero también lo encontramos en Villoro cuando en “Monterroso, libretista de ópera” se pregunta: “¿no será posible una ópera? Los compositores se rascan la cabeza: “¡Es que no hay libretistas!” Verdad absoluta” (1995a: 102).

Otro momento en que el discurso se abre y acoge diferentes timbres se produce cuando el narrador parece adoptar otras voces que toman la palabra por un instante, frecuente en José Joaquín Blanco. De este modo, sin aviso previo, la voz del cronista se convierte en la de un millonario mexicano que se queja del servicio,¹²⁸ en la del mexicano que reclama a la mujer que lo abandona o en la un ejecutivo junior que habla de su trabajo. Este recurso y el anterior pueden aparecer conjuntamente como en el siguiente ejemplo:

Un pastel Sanborn's con harto merengue tricolor: ¿Por qué tricolor? ¡Por la Patria! ¿Por qué esos colores de semáforo y no azul o plateado; de dónde esos colores, y no otros? ¿Pos cuáles otros, si son la sangre, la paz y la esperanza? Ah, bueno. ¿Y por qué el águila? Pues porque se trepó al nopal, ¿pues qué preguntas son esas? ¿qué no

¹²⁸ “Afortunadamente los cocineros, los mozos y las criadas pueden reemplazarse fácilmente (el exuberante desempleo mexicano conserva vigente la institución de la servidumbre abundante y baratísima, sus sueldos mensuales no podrían pagar un solo cubierto en un restaurante de Nueva York), pero ¡el colmo!: al renunciar, exigieron ¡li-qui-da-ción! y hasta fueron a pedir apoyo a la CROC.” (BLANCO 1990a: 74)

es mexicano? ¿qué no ha oído hablar de la serpiente y de todo eso? Ah, bueno. ¿Y por qué ahora el águila de perfil, tan modesta, si antes estuvo —imperial— de frente y con las alas abiertas? ¿Y cuando estuvo coronada? ¡Ahora sí que no faltaba más: el Águila Mexicana puede cambiar de posición cuando le venga en gana, y ponerse los gorros y coronas que quiera, y adornarse con ramas de laurel, encino —y hasta epazote, gordolobo, eucalipto y mariguana, no faltaba más—, para devorar a su serpiente como quiera! ¡No faltaba más, pus éste! (BLANCO 1990a: 101)

Podemos encontrar en Blanco varios ejemplos de este tipo como en “Algo de cruz y de calvario” contenida en *Un chavo bien helado* donde Pero Grullo y Gertrude Stein conversan con el narrador en un loco diálogo que reivindica la libertad de la equis frente a la ortodoxia de la jota española. El discurso dinamita la autoridad de un narrador que monologa para encarnar en su propia textura la libertad y la independencia frente a la academia que constituyen su asunto.

Sin meterse en la piel de un personaje determinado el cronista puede modificar enormemente el tono de su discurso. Blanco finge una especie de voz apocalíptica en “Un gastroenterólogo en tu futuro” de *Función de medianoche* y escribe cosas del tipo de: “Y he aquí, pobre mortal, que tal escena no acabará nunca, pues eternas son las penas del infierno” (153) dirigiéndose durante casi toda la crónica directamente al lector.

En otros momentos una voz no identificada irrumpe en la crónica para contradecir o corregir al cronista. Podemos verlo en “Juana de Arco en la Balbuena” donde el cronista critica agriamente la figura de las amas de casa hasta que una voz interrumpe su discurso para contestar a sus críticas y llevarle la contraria.¹²⁹ El discurso de José Joaquín Blanco se convierte así en el espacio de acogida de distintas voces, el

¹²⁹ “Aquí, Balbuena. Usted acaba de decir que las “amas de casa” constituyen una institución ociosa, pero ándele, asómese: véalas atareadas, preocupadas todo el día. Harto quehacer. Qué existencia fantasma ni demás tonterías: son vidas heroicas. Cuando usted piensa en “amas de casa” se imagina empantufadas contertulias chismeando a la hora de la telenovela.” (BLANCO 1981: 139)

Una escritura en la encrucijada

cronista actúa como el ventrílocuo que vehicula la voz de un ser que sin él no tendría vida. Crónicas conversadas, así son los textos en los que Blanco discute sus ideas, rebate los prejuicios, comenta las curiosidades.

Por su parte Juan Villoro prefiere mantener una voz más o menos uniforme que atraviesa todos los textos y los relaciona entre sí. Cronista viajero, testigo o protagonista, en sus textos su voz es absolutamente reconocible e insustituible. Puede ceder la palabra a la celebridad a la que entrevista, o al intelectual citado, o al testimonio anónimo pero el punto de vista desde el que se organizan todas las piezas del rompecabezas siempre será el narrador-cronista que coincide con el autor Juan Villoro.

3. LA MIRADA DEL CRONISTA

3.1. RELACIÓN CON EL ENSAYO. LA CRÍTICA LITERARIA

En el principio, fue el lector. Si, como mantiene Juan Villoro la noción de autoría se relaciona íntimamente con la culpa, la lectura sería el pecado original del cual ningún escritor se salva. Villoro salda la deuda con sus primeras lecturas en la crónica que abre *Los once de la tribu*, “Hombre en la inicial”, donde recuerda aquel verano en que la novela de José Agustín, *De perfil*, cayó en sus manos. La pasión que hierve en los años adolescentes donde cada libro es un credo encuentra una forma no menos apasionada de pervivencia en el ejercicio de la crítica literaria. Tanto Juan Villoro como José Joaquín Blanco han hecho de la crítica una labor gustosa y el género ensayístico ha sido el territorio del viaje.

Dos libros recogen varios de los ensayos de Juan Villoro hasta el momento: *Efectos personales* y *De eso se trata*.¹³⁰ Hay que añadir el ensayo sobre Georg Christoph Lichtenberg, *La voz en el desierto*, que es en realidad la publicación exclusiva del prólogo que Villoro escribe a su traducción de los *Aforismos* del autor alemán, y los cuatro textos incluidos en *La máquina desnuda*. Podríamos agregar también el texto que Villoro escribe sobre Manuel Felguérez en el libro que reúne algunas reproducciones del pintor mexicano.¹³¹ Otros ensayos de Villoro han aparecido en diferentes publicaciones y aún no han sido recogidos en un libro como por ejemplo “Cantera de la memoria”, ensayo sobre Sergio Pitol publicado en la revista *Quimera*, u otros textos leídos como conferencias como “Elogio familiar de Antonio Skármeta”.¹³² Cabría

¹³⁰ Algunos de estos ensayos fueron publicados anteriormente en prensa o como prólogos, como es el caso de “La fisonomía del desorden: de *El pozo* a *Los adioses*” sobre Onetti o “Arco de sangre: los cuentos de D. H. Lawrence” ambos recogidos en *De eso se trata*.

¹³¹ Se trata del libro *Manuel Felguérez. El límite de una secuencia*.

¹³² Este texto fue leído por una hermana de Juan Villoro, Renata Villoro, el 20 de abril de 2009 en la mesa redonda “*Desnudo en el tejado: Los cuentos de Skármeta*” durante la *Semana de Autor* dedicada a

mencionar también algunos textos incluidos en ediciones de obras de otros autores como Jorge Ibargüengoitia y Vicente Leñero.¹³³

Por su parte, José Joaquín Blanco se vincula a la crítica literaria desde sus inicios con *Crónica de la poesía mexicana*, libro al que siguió *Se llamaba Vasconcelos*, ambas publicadas en el mismo año de 1977. A lo largo de su carrera encontraremos *Retratos con paisaje*, *Las intensidades corrosivas*, *Pastor y ninfa*, *Cuestiones quevedescas*, *La soledad de los optimistas*, *Letras al vuelo*, *La paja en el ojo*, *Sentido contrario* y otros volúmenes como *La literatura de la Nueva España: Conquista y Nuevo Mundo* y *Esplendores y miserias de los criollos* que se acercan más a la historia literaria que al ensayo aunque compartan varias de sus características; del mismo modo, los prólogos de volúmenes sobre Guillermo Prieto y Luis González Obregón o el titulado *El lector novohispano* en la editorial Cal y arena. Al igual que en el caso de Villoro, Blanco ha publicado muchos de sus ensayos en diferentes periódicos y revistas como es el caso de “Aguafuertes de narrativa mexicana: 1950-1980” o “Apuntes para una vida futura” y ha incluido otros en volúmenes como prólogos y estudios. Un ejemplo de esto último sería su texto sobre José Revueltas en un libro que recopila fragmentos de las obras de este.¹³⁴

Existe una intención detrás de este recuento de trabajos que ni siquiera es exhaustivo: mostrar la constancia con la que ambos escritores han cultivado la crítica. Se trata de una crítica que explotará al máximo las características del género en el que se vierte, el ensayo, y que comparte con él sus rasgos.

Antonio Skármeta en la Casa América de Madrid. Después fue publicado, junto con las otras intervenciones en la revista *Estudios Públicos*.

¹³³ Nos referimos al texto introductorio titulado “El diablo en el espejo”, que Villoro escribe como coordinador del volumen que reúne *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia y al prólogo que hace a *Los perdedores* de Vicente Leñero.

¹³⁴ Se trata del ensayo “José Revueltas: la soledad habitada” que inicia la antología de textos de Revueltas que publica Blanco en Terra Nova en 1985.

Tanto Villoro como Blanco apuestan por una noción del ejercicio crítico como una actividad literaria fundamentalmente. Para Blanco el crítico es “un poeta cuyo asunto son los libros; cuya responsabilidad es crear arte y cultura a propósito de sus experiencias librescas” (1990c: 10). La crítica no será entonces una labor acarreada por la literatura sino que forma parte de esta, participa de la noción de creación y contribuye a las obras que analiza tanto como esas obras posibilitan su existencia:

La crítica literaria es la conciencia que la literatura tiene de sí misma: es la reflexión, la ardua invención intelectual, el establecimiento de relaciones, la investigación de los textos y sus contextos, atmósferas y potencias.

Es el trabajo sistemático de los textos, el mantenimiento de la tradición literaria, y la posibilidad de que no todo texto sea impune o desapercibido: de que será estudiado y meditado, más allá de los primeros entusiasmos o desagradados inocentes, sentimentales o superficiales de la lectura rápida o desatendida. (BLANCO 1990c: 9)

La crítica supone además una apertura, la ampliación necesaria del gesto solitario del lector. En definitiva, se trata de un convite generoso para compartir los sabores de ese momento privado que es la lectura: “Ensayar: leer en compañía. De eso se trata” dirá Villoro (2008a: 10) y añade: “El ensayista acompaña y señala con el índice: “mira”. No hay fotografía capaz de captar la extraña consonancia entre la mano que indica un detalle y la mirada brillante de quien no lo había advertido” (8). El ensayista alumbra los rincones oscuros de un texto desde su visión personal y caprichosa.

La lectura es, pues, el punto de partida. Cuando Blanco escribe su semblanza del político y pensador mexicano José Vasconcelos lo hará desde el análisis cuidadoso de los libros de este: la crítica entendida como una lectura personal y exhaustiva de los

textos.¹³⁵ Como él mismo advierte, se trata de una lectura entre las muchas posibles, que no pretende una verdad absoluta sino solo una aproximación estratégica por uno de los flancos del asunto. Rehuyendo la posición de experto, el ensayista se acerca a un tema sin la intención de agotarlo. La escritura se dibuja en tentativa y admite en su peregrinar la inquietante compañía de la duda. Su intención no es tanto definir como seducir al lector, invitarlo a la travesía que se propone. La lectura es además un ejercicio posible al alcance de muchos. Para acercarse a un texto no siempre es necesaria la erudición previa, las credenciales de crítico reconocido, uno puede acercarse a la poesía como un simple lector de poesía no necesariamente experto.

Estamos, como hemos dicho, ante una lectura personal, pues la mirada que nos guía y la voz que nos habla son absolutamente subjetivas, mezcla de la emoción ante el tema y del punto de vista del ensayista. La subjetividad de su crítica es el motivo por el que Blanco titula a su primer libro de ensayos *Crónica de la poesía mexicana* acordándose de la inexistente objetividad de la escritura cronística. En mi opinión nos encontramos ante ensayos, aunque el autor quiera enfatizar precisamente la condición personal de la escritura.¹³⁶

¹³⁵ Desde el comienzo de la obra, Blanco confiesa su técnica crítica: “He optado por, acaso, el más discutible —es decir, el más literario— y es el de leerlo. Por supuesto, las suposiciones que aquí se hacen deberán confrontarse con las que se obtengan con estudios de otra índole y desde otros puntos de referencia. Los defectos de una evocación que parte de los libros del evocado (aunque frecuentemente tomo en consideración otras fuentes) tienen como origen principal el de admitir en principio la imagen que el propio Vasconcelos hizo de sí mismo, su versión personal, el tejido autobiográfico urdido por él. Quizá otra investigación llegue a la conclusión de que hay imágenes más correctas: las de informantes, documentos de archivo, testimonios ajenos, etcétera. Yo me propongo defender lo contrario y demostrar que dentro de las múltiples cosas en que Vasconcelos fue excepcional está la de ser su mayor detractor, su crítico más perspicaz, y que una lectura crítica de sus libros y artículos lo ubica con bastante exactitud” (BLANCO 1977: 10).

¹³⁶ “La crónica no es, no puede ser, un informe imparcial; se juega entre un ojo personal, autobiográfico, que compromete todo lo que es en su relato, y un hecho o una obra igualmente concretos y nerviosos. Es obvio que en cada cosa que el cronista percibe está empleando su parcialidad, su personalidad, su temperamento, las cosas que ha vivido y, desde luego, su subconsciente. Y a esa parcialidad se deben tanto los aciertos como los errores. De este modo, sugería Auden, tanto el cronista como el crítico literario deben explicar esta parcialidad, dar al lector una idea de cuál es su ideal, el punto mayor en el termómetro de la sensibilidad con que percibe aquello que da cuenta.” (BLANCO 1983: 172)

De acuerdo con José Luis González-Martínez esa condición personal del texto ensayístico la encontramos desde sus orígenes. A pesar de las consideraciones de estudiosos del género como Medardo Vitier que señala precedentes del ensayo en la Biblia, en Confucio o en la literatura griega y romana (49), el género tal y como lo entendemos tiene su origen a finales de la segunda mitad del siglo XVI. En 1580 aparece la primera edición de los *Essais* de Montaigne y en 1597 los primeros de Francis Bacon cuya última edición es de 1625. Las diferencias de estilo entre uno y otro son claras y, con razón, Gómez-Martínez afirma: “Con ambos escritores quedan fundamentados los pilares del nuevo género literario y se concede a éste su característica más peculiar: el ensayo es inseparable del ensayista” (23).

De igual manera, cada crónica depende en extremo del cronista. Tanto el ensayo como la crónica nacen impregnados por la personalidad del escritor hasta el punto de que ambos se convierten en ocasiones en espacio de acogida de detalles autobiográficos. Este fenómeno es frecuente en el caso de Juan Villoro que habla en sus ensayos de su infancia, de conversaciones mantenidas con colegas, de las circunstancias en las que tal o cual libro cayó en sus manos. A pesar de atender a asuntos ajenos, a menudo el ensayo convierte al propio autor en tema del discurso.

Puesto que no existe la verdad definitiva, una lectura que clausure el texto se vuelve imposible. A pesar de los intentos de razonar es difícil explicar las pasiones.¹³⁷ En alguno de los ensayos de José Joaquín Blanco podemos encontrar frases como “*Esquemas para una oda tropical* es un libro estupendo” (1983: 151) que desprecian la explicación que los motivaría. En otras ocasiones las opiniones negativas se manifiestan

¹³⁷ José Luis Gómez-Martínez resalta esta idea del ensayo como género subjetivo: “sólo lo basado en la propia experiencia tiene valor ensayístico. De ahí que en el ensayo no tenga cabida el pensamiento filosófico sistemático ni el objetivismo científico, en cuanto pretenden una comunicación bancaria” (54).

de forma casi brutal.¹³⁸ No insinúo que la crítica de Blanco no considere un estudio minucioso de los textos, sino que a pesar del análisis de las obras, a menudo los juicios, tanto los positivos como los negativos, parecen sostenerse sobre todo en la experiencia personal. Obedecen más bien al placer que se experimenta con la lectura de determinado poema, la cercanía de un autor a través de una crónica, la repulsa hacia una actitud que traduce un texto... algo más que la simple buena factura de una obra. El ensayo recoge los amores y los odios y traza así una biografía literaria del ensayista. Prescindiendo de la objetividad científica, Blanco ofrece lo mismo que pide:

Un poema no existe en el vacío: siempre es también, en gran medida, quien lo está leyendo. Y buena parte de lo que le exigimos a un ensayista es que nos ofrezca su lectura personal, lo que el texto a él –acertada o erróneamente, pero siempre con la riqueza que él en cuanto autor ya trae consigo– le ha sugerido particularmente. (1990c: 49)

Por encima de teorías, corrientes y movimientos que clasifiquen, José Joaquín Blanco insiste en trazar una historia de las lecturas: cómo fueron ignoradas las Cartas de Cortés durante la Colonia, cómo las leyeron los liberales del diecinueve y cómo nos acercamos nosotros a ellas (BLANCO 1989a: 24). Esta crítica de la recepción lo lleva a cuestionarse, por ejemplo hasta qué punto, desde nuestra experiencia personal, somos capaces de comprender los escritos de algunos autores malditos como Genet, Poe o Rimbaud.¹³⁹

¹³⁸ Acerca de Amado Nervo, Blanco sentencia de la siguiente manera: “Nunca pensó mucho ni cosas que valieran la pena, pero supo embotellar en versos pensamientos que parecían sublimes a la clase media de lengua española en las primeras décadas de este siglo.” (1983: 94)

Tampoco son más amables las palabras que dirigirá a Enrique González Martínez: “El problema es que el pensamiento de González Martínez nunca fue muy variado ni inteligente, y que su expresión poética conocía muy bien sólo unas cuantas formas y trucos retóricos” (96) ni las que vierte acerca de Torres Bodet: “Rápidamente, en seis lecciones puede usted escribir poemas tan malos como los de Torres Bodet, sólo cuide de seguir fielmente –sin mejorarlas ni empeorarlas– las instrucciones” (160).

¹³⁹ Toda comprensión implica, pues, una selección o como Wolf-Dieter Stempel admite “toda concreción, bien sea contemporánea de la producción del texto o que se produzca en una época ulterior, no sabría

¿Estamos leyendo exactamente lo que escribieron o compusieron? ¿O los estamos transformando en algo digerible, que incluso nos ayude a resistir y evadir lo que realmente dicen? Por el momento, el don final es dudoso: los viejos faustos son legibles solamente para los nuevos faustos; para los demás quién sabe. Leerlos exigiría *participar* de sus riesgos y de sus mundos abismales, que hoy siguen siendo tan enigmáticos, prohibitivos y reprobados por la sociedad, como entonces. (1979: 73-74)

Cada lectura desvirtúa la obra original al tiempo que se aproxima a ella, establece con ella una distancia en la que se mezclan el texto en sí, la época en la que se lee y sus condicionantes, así como la personalidad del ensayista. Esta no puede esconderse, muy al contrario: se complace en exhibirse. Como mantiene Villoro en el prólogo a *Efectos personales*:

Los ensayos literarios se ocupan de voces ajenas, delegan las emociones y los méritos en el trabajo de los otros; sin embargo, incluso los más renuentes a adoptar el tono autobiográfico delatan un temperamento. Como los efectos personales, entregan el retrato íntimo y accidental de sus autores. (2000a: 10)

El título de su primer libro de ensayos reivindica de esta manera la parte autobiográfica que se desprende del género ensayístico en general y de la crítica literaria en concreto. En sus páginas se traduce el modo de leer del ensayista: los temas que trata y los autores en los que se interna conformarán la hoja de ruta de este viaje literario. Más aún, el ojo solo ve lo que está preparado para observar. Tanto Villoro como Blanco descubrirán en los autores sobre los que escriben aquello que de algún modo cobra sentido para ellos mismos. Así, de Sergio Pitó, Juan Villoro rescata el protagonismo de

actualizar la totalidad de las fuentes que se supone que ofrece un texto dado. Es, pues, siempre selección en relación con el potencial semiótico del artefacto, y es, al mismo tiempo, limitación, puesto que permanece sometida al extenso sistema de los códigos colectivos [...] que definen la situación histórica del receptor” (241).

la mirada, una mirada desenfocada en ocasiones y asombrada siempre, semejante a la que descubre en Italo Calvino. De Lichtenberg le interesa el modo en que la visión y el estudio del otro revela la propia identidad en la diferencia¹⁴⁰ y la concisión que ensaya en su escritura aforística; de Alejandro Rossi, el ensayo entendido como conversación. Lo que llama la atención de Villoro es un reflejo de lo que ejercita su escritura: sus ensayos parecen rendir homenaje a aquellos escritores que han sido sus maestros o con los que comparte algún rasgo de estilo.

Sus preferencias eligen la lengua española, la inglesa y la alemana con algunas grandes excepciones como Rousseau y Chéjov. Mexicanos y argentinos configuran la mayoría de los autores de nuestro idioma sobre los que escribe. Aunque la mayoría de sus ensayos están dedicados a escritores, algunos textos versan sobre otros temas. La singularidad de la ocasión subraya su importancia. Dividido en tres partes, *Efectos personales* acoge en su apartado central dos textos: “Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso” y “El traductor”. El primero se relaciona con el tema de la identidad nacional, o mejor, las proyecciones de esa identidad, esto es, cómo se ve y cómo se ofrece. El segundo ensayo discurre sobre un tema que atraviesa fronteras sin moverse del escritorio. La labor del traductor, que tanto Villoro como Blanco desempeñan, tiene que ver con leer muy de cerca y escribir con distancia. Apremiar y estudiar cada palabra escogida, cada decisión tomada por el autor, para poder traicionarla con la lealtad necesaria. El crítico y ensayista literario es, como el traductor, un mediador: intérprete que traduce un mundo en otro dejando en cada línea un pedazo de sí mismo.

Por su parte, José Joaquín Blanco emprende el trabajo crítico acompañado de colegas como André Gide, Paul Valéry, Henry James, H. L. Mencken o Gore Vidal. En

¹⁴⁰ La certeza de que toda mirada modifica lo observado impregna las reflexiones sobre la imagen de América que se difunde en Europa, que Villoro vierte en “Itinerarios extraterritoriales” pero también en “Lichtenberg en las islas del Nuevo Mundo”, ambos ensayos de *De eso se trata*.

su obra, tan importantes como los artistas lo serán los críticos. Gide aparece como un referente tanto literario como personal: modelo de crítica que no olvida los factores extraliterarios (BLANCO 1998: 155) e inspiración de vida por su actitud.¹⁴¹ Blanco reconoce sus deudas con algunos críticos como Edmund Wilson y Van Wyck Brooks en el caso concreto de la redacción de *Se llamaba Vasconcelos*.¹⁴²

Una especial atención requiere Edmund Wilson, a quien no solo toma como modelo sino también como asunto, en un ensayo contenido en *Retratos con paisaje*. Con el norteamericano Blanco tiene en común el ejercicio de la crítica como una cuestión personal y la búsqueda de la comunicación constante con el lector a través del ejercicio del periodismo.

Los ensayos de Blanco verán la luz en publicaciones periódicas como *La Jornada*, *Nexos*, *Unomásuno* y *Páginas*, en el caso de *Las intensidades corrosivas*, o *La cultura en México*, en el caso de los contenidos en *Retratos con paisaje*, por citar solo dos ejemplos.¹⁴³ Villoro publicará en lugares como *Letras Libres*, el suplemento *Confabulario* de *El Universal*, aunque muchos de sus ensayos se gestaron como prólogos o ponencias que luego se amplían.

Queda claro que el ensayo literario de ambos comparte con la crónica el espacio periodístico en el que suele gestarse (que impone un tono y la conciencia de un

¹⁴¹ “Acaso uno de los mejores ejemplos o provocaciones o desmoralizaciones que Gide sigue ofreciendo en nuestra época sea ese: que la liberación exige un difícil ejercicio de todas nuestras capacidades de esfuerzo y de placer, y una vigilancia implacable contra uno mismo.” (BLANCO 1979: 124)

¹⁴² La cita siguiente corrobora su reconocimiento: “mi mayor gratitud se debe a dos cronistas literarios ya difuntos, Van Wyck Brooks y Edmund Wilson, en cuyos libros (*The Ordeal of Mark Twain*, *The Flowering of New England*, del primero, y prácticamente todos los del segundo) encontré los trucos, las perspectivas y el tono que intenté dar al mío” (BLANCO 1977: 11).

¹⁴³ Por su parte, los ensayos de *La paja en el ojo* fueron escritos en el Departamento de Investigaciones Históricas del INAH entre 1973 y 1980 y publicados en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, *Textos*, *Texto Crítico*, *Unomásuno* y su suplemento, y *Nexos*. Alguno se publicó como prólogo a libros (los que versan sobre Orozco y sobre Sabines) o como ponencia (“El placer de la historia”).

Por su parte, los ensayos de *Letras al vuelo*, se publicaron en *La Jornada*, *El Nacional* y *Punto*.

Los ensayos de *Pastor y ninfa* fueron publicados originalmente durante los años noventa en *Nexos*, *La iguana del ojete*, *Etcétera* y en los suplementos dominicales de *El Nacional* y *Crónica* (BLANCO 1998: 4).

determinado espacio y un público específico) y también la condición de literatura de encargo o, al menos, sugerida.¹⁴⁴ La relación entre el ensayo y el periodismo data de principios del siglo XVIII cuando los periódicos ingleses *The Spectator* y *The Tatler*, con sus editores Joseph Addison y Richard Steele se encargaron de la difusión y popularización de género.¹⁴⁵

José Joaquín Blanco no olvidó tampoco la crítica mexicana en la que distingue un fuerte autoritarismo del que él mismo no escapa, sobre todo en los años sesenta y setenta. Consciente de las profundas vinculaciones entre la vida social de un país y su esfera artística y cultural, Blanco atribuye esta condición autoritaria a la necesidad de certidumbres sólidas en una época de crisis y precariedad de valores. La crítica se resiente de la situación social y el escritor busca en la literatura la solidez que no puede ofrecerle el panorama mexicano de los años setenta.

A lo largo de los numerosos textos que dedica a la literatura mexicana y extranjera y vinculada con esta idea que liga la crítica y la búsqueda de determinados valores sociales, encontramos la atracción que Blanco sentirá por una corriente de literatura democrática, como él la denomina. Blanco se lamenta de la escasez de ese tipo de literatura dentro del ámbito mexicano a pesar de que no está completamente ausente de la tradición nacional. En *Crónica de la poesía mexicana* se queja en los siguientes términos:

¹⁴⁴ A menudo los temas sobre los que podría versar el ensayo son propuestos por un editor por las necesidades de su publicación o el conocimiento que tenga del trabajo del ensayista. Igual que suele hacer con las crónicas a la hora de recogerlas en un libro, Juan Villoro explica la génesis de cada uno de los textos en la “Noticia bibliográfica” de *De eso se trata*, su segunda colección de ensayos.

¹⁴⁵ Precisamente Aníbal González se remonta hasta estos trabajos ensayísticos de Addison en *The Spectator* al rastrear los orígenes de la crónica en su estudio sobre la crónica modernista. Descubre en estos ensayos la figura de “ese observador, ese “mirón” que postula el empirismo de Locke. No se trata, sin embargo, de un sujeto, de un “yo” (como lo será posteriormente en el costumbrismo romántico), sino de una suerte de panóptico, una mirilla [...]” que podría verse como antecedente remoto del cronista (GONZÁLEZ, A. 1983: 66).

La mirada del cronista

Lo peor de nuestra literatura es que no conversa –como el PRI, monologa; como el PRI, tiene jerarcas que desgraciadamente duran más allá de un sexenio.

Me gustaría una literatura de ciudadanos, de amantes distinguibles, de textos que no hablen solamente de los Enormísimos momentos del Enormísimo poeta con un desfalco prosístico o poético impresionante. (BLANCO 1983: 259)

Se trataría de una literatura antimonumental que, consciente de su estatura civil, establece con el lector una comunicación de igual a igual. Todos estos rasgos podrían aplicarse al tipo de prosa que Blanco despliega en sus propias crónicas y al tipo de literatura a la que aspira. El autor la reconoce y la celebra en escritores como Manuel Gutiérrez Nájera o Ramón López Velarde, del que dirá “Su lectura sabe, como la de Gutiérrez Nájera, a conversación afable, sabrosa, ingeniosa, y jamás a cátedra y a sermón. La literatura mexicana, antes de él, sabía las artes de la oratoria y del canto, pero no era muy diestra en el arte de la conversación” (BLANCO 1983: 133).

También encontrará esta literatura en Carlos Monsiváis, referente tanto para Blanco como para Villoro, en parte porque es quien mejor tradujo en su momento ciertas enseñanzas de la literatura norteamericana, nunca ajenas a la tradición nacional aunque sí algo olvidadas. En la literatura estadounidense reconoce Blanco un filón importante de este tipo de “literatura democrática”.¹⁴⁶

Así mismo, Blanco advierte la importancia radical de Xavier Villaurrutia, como poeta y como crítico: “Sin deslumbramientos ni necesidad de aplaudir, uno lee los textos de Villaurrutia con el mayor valor al que puede aspirar la literatura: *la lectura como forma de amistad íntima*” (1983: 177).

¹⁴⁶ Al referirse a Carlos Monsiváis, Blanco escribe “Es la suya una escritura democrática de un ciudadano y nada más, por excepcionalmente dotado que sea. En ese carácter tan democrático de su expresión no abundan sus antecedentes mexicanos; sí norteamericanos: Reed, Agee, Goodman, Mailer, Sontag, Kael, Capote, Vidal, Baldwin, Wolfe, etcétera” (1990c: 168).

Irremediablemente esta amistad se establece a través de espacios y tiempos distantes y, fruto de esta relación amorosa, el escritor del pasado se hace presente. El crítico desentraña con pasión lo que aún le queda por decir a Altamirano, a Gide o a Quevedo. Este rasgo de contemporaneidad no solo se refiere al modo en que el texto actualiza conocimientos y obras pasadas sino también a la relación inmediata que suele darse entre el ensayista y el lector a través del espacio periodístico. Esa misma relación con el lector originará otro trazo que el género ensayístico comparte con la crónica: el tono conversacional. Ya lo había advertido Gutiérrez Nájera cuando escribe: “Llamo ensayos a los discursos que, de inmediato, propician una relación amistosa con el lector, y lo disponen, en la amenidad de la charla, a recibir las reflexiones del poeta” (GUTIÉRREZ NÁJERA: XLVI). El tono conversacional del ensayo lo encontramos tanto en Villoro como en Blanco a pesar de que considero que las interpelaciones al lector son mucho más abundantes en la crónica así como el uso de recursos humorísticos también se da más en la escritura cronística. Podría subrayarse una mayor tendencia a lo coloquial en la crónica que da como resultado un discurso más informal que el mantenido en el ensayo, incluso por los mismos autores.

Como la crónica, inconstante en su forma, escurridizo en sus maneras, el ensayo convierte el diálogo en acicate para el proceso de pensamiento que será justamente lo que definirá su configuración. Tampoco su extensión aparece determinada a priori a pesar de que algunos críticos mantienen que tiene que poder leerse de una vez. Categoría tan científica tampoco es definitiva. La extensión del ensayo obedece a menudo a cuestiones externas como el lugar de publicación o a razones más subjetivas como la voluntad caprichosa del autor. La hibridez del género colabora con ciertas confusiones por la cercanía que el ensayo puede establecer con otras escrituras como el

artículo de costumbres,¹⁴⁷ la prosa especializada e incluso la autobiografía. De nuevo Gutiérrez Nájera se detiene sobre este punto:

En todo caso, si bien hay textos que pueden ser reconocidos como artículos o como ensayos, según las características que presenten, la gran mayoría oscila dentro de estos límites, quizá porque el ingrediente básico que los nutre es el mundo exterior con todas sus impurezas posibles. (XLVL)

Cautivado por lo móvil, el género ensayístico permite sin duda la calificación de Silvina Celeste Fazio: “Territorio de fronteras migratorias, el ensayo se dispone siempre como una discursividad viajera: estalla dentro de otros textos o permite que éstos se infiltren en él” (22). Podría aplicársele en ocasiones, como también a la crónica, la noción de Julio Ramón Ribeyro de *prosa apátrida* que Juan Villoro recoge para referirse al género del diario.

La diferencia entre el ensayo y la crónica se diluye. Esta proximidad y mixtura entre ambos es problemática y sugerente. John Skirius incluye en su antología *El ensayo hispanoamericano del siglo XX* un texto de Elena Poniatowska como “La colonia Rubén Jaramillo” que, por mi parte, no dudo en considerar crónica por su carácter narrativo y noticioso. Algunos críticos como Juan Domingo Argüelles consideran como ensayos las obras de Jorge Ibarguengoitia incluidas en *Viajes en la América ignota o Instrucciones para vivir en México* y el mismo Argüelles decide no distinguir el ensayo de la crónica dentro de la producción de Carlos Monsiváis. Es cierto que los límites entre ambos géneros son borrosos y el escritor mexicano goza disolviendo la frontera. Del mismo modo, José Ángel Escarpeta habla de *croni-ensayos* para referirse a algunos

¹⁴⁷ José Luis Gómez-Martínez establece una categoría que sería el ensayo costumbrista representada por la obra de Mariano José de Larra: “El artículo de costumbres prefiere lo particular a lo general; lo local a lo universal. El ensayo costumbrista proyecta lo primero en lo segundo. Mientras el escritor costumbrista trata de distanciarse para retratar más objetivamente la realidad externa, el ensayista proyecta ésta sólo a través de su subjetivismo personal” (121).

textos de Monsiváis, aunque los considera en general ensayos, porque poseen un rasgo que no juzga atribuible a la crónica: la crítica, el juicio. Mi posición de acuerdo con otros estudiosos, es que precisamente uno de los trazos más determinantes de la crónica es la crítica. Es justo su aspecto crítico lo que constituye la dimensión ética de la crónica contemporánea. Visto de este modo las categorías que establece Escarpeta pierden consistencia. La diferencia entre crónica y ensayo deberá obedecer a otros criterios distintos de la presencia o no de una actitud crítica ante lo narrado.

Todos los rasgos que hemos mencionado durante este apartado parecen igualar ambos géneros. Algunos escritores, como Germán Arciniegas, reclaman para los dos el mismo origen: la crónica de la colonia (SKIRIUS: 19).

Sin duda se trata de escrituras muy próximas que a menudo aparecen mezcladas, si no en un mismo texto, si en una misma colección. En *Safari accidental* encontramos ejemplos como “Elogio del negro” o “Dramáticos placeres: el chile mexicano” que serían ensayos más que crónicas ya que eluden absolutamente la anécdota.

También José Joaquín Blanco incluye ensayos entre sus crónicas. Un ejemplo claro serían los prólogos de las distintas colecciones donde normalmente despliega una prosa inclinada a la reflexión que ofrece un panorama general del momento histórico y su espíritu, panorama que las crónicas incluidas en la colección irán desgranando de manera más particular y concreta. Otros ejemplos serían “Los inteligentes tarugos” en *Función de medianoche*; “La chida pureza del dese”, “Cuentos rosas para una ciudad triste” y “As de números rojos” en *Un chavo bien helado*; “Más razones da el pulque” y “El soldado Botello y las artes adivinatorias en la conquista de México” en *Álbum de pesadillas mexicanas* por citar solo algunos textos.¹⁴⁸ El resultado es que algunos libros

¹⁴⁸ Debemos añadir los ensayos contenidos en *Se visten novias (somos insuperables)*: “El cielo de los ricos”, “El cielo de los pobres”, “Treinta y tantos”, “Los mustios también contaminan”, “Cuidado con las tías”, “La edad de los pesados”, “La mujer de Putifar”, “Flaubert y los gays”, “Qué bien se portan los muertos”, “El Dios de los incrédulos” y “El catolicismo de los noventas”. En esta colección la cantidad de

se dividen casi por igual a la hora de acoger crónicas y ensayos y es que ambos géneros pueden compartir sin problemas un espacio, un estilo y una temática común.

Las diferencias fundamentales que pueden hallarse entre ambos serían, en primer lugar, que el ensayo traduce una forma de pensar y la crónica, una forma de ver. Es evidente que una manera de pensar conlleva una mirada determinada y viceversa, pero podría detectarse en general una tendencia del ensayo hacia la prosa reflexiva, mientras que la crónica utiliza más bien un discurso narrativo.¹⁴⁹ A pesar de que siempre podrán encontrarse uno y otro mezclados, estos serían sus discursos dominantes. La otra diferencia importante sería el carácter noticioso de la crónica del cual el ensayo carece: una crónica revela, en uno u otro momento, la razón de su escritura.

Para complicar más el asunto, Mihály Des advierte que existe en la prosa ensayística de Juan Villoro una tendencia a la narratividad exhibida en cierto uso de la trama, del comienzo intrigante, etcétera. El ejemplo que ilustre tal afirmación podemos extraerlo de un texto contenido en el libro de ensayos *Efectos personales*, que es el que Villoro considera precisamente más cercano a la crónica por momentos. “Burroughs: El espíritu de Saint Louis” comienza de esta manera: “El 6 de septiembre de 1951, en la borrasca alcohólica de la que sólo salía cuando estaba drogado, William Seward Burroughs aceptó el desafío de su esposa y probó su puntería a la manera de Guillermo Tell” (161). La frase sugiere una historia de muertes y descalabros que no está lejos de la realidad pero que acaba convirtiéndose en una reflexión no tanto sobre la obra del norteamericano sino sobre su controvertida figura contracultural y su influencia. Si bien

ensayo es muy alta en contraste con libros como, por ejemplo, *Postales trucadas*. En *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon* encontramos: “Canción de otoño”, “La política del corredor de fondo”, “La más alta de las soledades”, “Don Mariano Azuela y la prostitución en México”, “La soledad de los interpretados” y el texto que de título a la colección.

¹⁴⁹ Walter Mignolo diferencia el ensayo, al que considera una escritura argumentativa-expositiva, de la crónica que tendría un estilo más descriptivo-narrativo. Según Mignolo, aunque hubiese narración en un ensayo debería estar subordinada a una intención argumentativa (1986: 102).

se aleja del estudio literario como mantiene Villoro, el texto ingresa en otro tema pero no necesariamente en otro género.

Los trasvases entre géneros afectan la escritura que nos interesa. Con frecuencia encontramos dentro del cuerpo mismo de la crónicas un espacio para el ensayo. El apartado “Algunas conclusiones. Los habitantes de Claustrópolis” y “Epílogo. Un regalo” dentro de 8.8: *El miedo en el espejo*, es un ejemplo. La prosa más reflexiva aparece como un alto en el camino, un momento para tomar aliento y analizar los hechos más detenidamente. El ensayo sería de esta manera el instante en que la crónica se detiene a respirar. En este texto sobre el terremoto de Chile, Villoro aprovecha para restablecer conexiones perdidas: las que lo conectan con el recuerdo del terremoto que en 1985 destruyó parte de la Ciudad de México, el fantasma con el que muchos mexicanos duermen desde entonces.

El ensayo insertado en la crónica ejerce un movimiento por el cual lo particular de las observaciones o de la experiencia individual del autor se vincula con conceptos más amplios, se incorpora a la historia general.¹⁵⁰ Este es justamente el papel que los momentos reflexivos suelen jugar dentro de la crónica: el lugar donde ya no se nos habla de la manifestación sino de la capacidad de indignación y solidaridad del ser humano, trasciende el partido de fútbol para escuchar al grito tribal que callamos, supera la descripción del “chavo helado” para hablarnos de la crisis que inunda cada poro de la sociedad mexicana en los ochenta y, en último término, de cómo la situación social modifica los aspectos más íntimos y privados de la vida de cada uno: la

¹⁵⁰ El movimiento es de ida y vuelta: la anécdota particular implica una comprensión determinada de los procesos históricos que a la vez contribuye a explicar y poner en contexto la anécdota de la que se parte. Lo más cercano se comprende a partir de la idea que se tiene de lo general: “La referencia a experiencia – a la que el ensayo presta tanta sustancia como la tradicional teoría de las meras categorías– es la referencia a la historia entera; la mera experiencia individual, con la que la conciencia arranca y empieza como con lo que más próximo le es, está ya mediada por la experiencia comprehensiva de la humanidad histórica; y la idea de que en vez de eso la experiencia de la humanidad histórica sea mediada, mientras que lo propio individual en cada caso sería lo inmediato, no es más que autoengaño de la sociedad y de la ideología individualistas” (ADORNO 2003: 20).

La mirada del cronista

explicación de aquellos gestos mínimos y concretos a los que la crónica disfruta acercándose.

La presencia de momentos ensayísticos dentro de la crónica se conecta entonces de manera radical con el objetivo de análisis pretendido por ésta. Siguiendo la división que establece Linda Egan allá donde el ensayo explica, la crónica muestra (EGAN 2002: 116), o al revés, la prosa reflexiva que relacionamos con el ensayo vendrá a exponer el análisis que el cronista hace a partir de aquello que nos narra.

3.2. VILORO Y EL ANÁLISIS DE LA CULTURA DE MASAS.

EL DETALLE REVELADOR

En 8.8: *El miedo en el espejo*, Juan Villoro dedica dos páginas escasas a retratar los hechos concretos del terremoto que vivió en Chile en 2010. Los datos técnicos del sismo se proporcionan con la máxima objetividad en apenas cinco párrafos. El resto del libro está dedicado a las réplicas que el temblor provocó tanto en el cronista como en otros personajes del relato. La diferencia entre el espacio dedicado responde al marcado interés de Villoro por los efectos del suceso, más que por el acontecimiento en sí.

Algo parecido ocurre respecto al fútbol, al que concede todo un libro, *Dios es redondo*, y varias crónicas. En alguna ocasión Villoro se interroga acerca del riesgo de tanta palabra en torno a un balón. La cuestión, parece responder a través de su obra, es no hablar solo del balón, sino cronificar las reacciones del espectador, desde la inmediata en el estadio hasta las más indirectas que se generan en los distintos ámbitos relacionados con el mundo del fútbol. Como ya apuntábamos al referirnos al cronista-espectador, las tribunas pesan más que los goles. Villoro subraya esta idea al referirse a los textos contenidos en una de sus colecciones: “En *Safari accidental* las opiniones propias y ajenas suelen ser mucho más ruidosas que los hechos: crónicas discutidas, realidades en entredicho” (2005a: 255).

Como ya he mencionado, la última crónica de Villoro, 8.8. *El miedo en el espejo*, es una de estas crónicas en que las repercusiones son más importantes que el suceso que las provoca. Como de los escombros que resultan de una catástrofe sísmica, el texto se arma mediante una serie de fragmentos, de pedazos biográficos a través de los cuales va construyéndose la crónica del temblor. Esta reconstrucción constituye, a la vez, un proceso de análisis, una tentativa de explicación frente a la arbitrariedad del

desastre desde las reacciones que distintas personas experimentan ante un hecho así: desde quien se encierra en el baño siguiendo las instrucciones equivocadas hasta aquellos que prefieren seguir durmiendo.

El terremoto de Chile extiende conexiones a lo largo de la crónica. El primer vínculo lo establece con el sismo ficticio que describe la novela de Heinrich von Kleist. La reflexión sobre el relato del escritor alemán a la luz de la experiencia pasada en Chile conduce a Villoro a plantearse una serie de interrogantes acerca de las implicaciones filosóficas y morales de la catástrofe: “¿Hay un designio en el azar y, de ser así, podemos anticiparlo o siquiera entenderlo? ¿En qué medida merecemos lo que nos sucede? ¿El libre albedrío conduce a nuestro propio bien o es un incierto campo de batalla? ¿Dónde está la verdad en lo que cambia siempre?” (2010a: 141). El acontecimiento físico del temblor remueve no solo la tierra, sino las certezas en las que se sostiene nuestra vida cotidiana. Es difícil vivir sobre una superficie que se tambalea, que se abre, que se hunde.

Precisamente así es el suelo en el que se asienta el Distrito Federal. Siguiendo un enlace que atraviesa de nuevo fronteras y décadas, Villoro recuerda el terremoto que asoló la Ciudad de México en 1985. 8.8 *El miedo en el espejo* se convierte en el lugar en que el cronista repasa su interés por los temblores y lo entiende como respuesta a una tragedia ante la cual no encontró una reacción liberadora.¹⁵¹ Aquel dolor íntimo solo consigue salir a la luz varios años después a través de un suceso que lo trae al presente. Villoro lo explica con claridad:

El terremoto en Chile activó otro, el que destruyó mi ciudad, y que he evocado en la escritura de varios modos, todos ellos indirectos, tal vez por pudor ante un sufrimiento demasiado próximo, tal vez por superstición de no tentar la desgracia (esa

¹⁵¹ A raíz del terremoto de 2010 en Chile, el cronista admite: “Sólo ahora advierto mi sostenido interés por los temblores y su relación con los misterios de la nocturnidad.” (VILLORO 2010a:18)

La mirada del cronista

aniquilación marcó un límite, un borde definitivo, algo que no debe traspasarse, la línea amarilla en el lugar del crimen, la zona adonde no llegan las palabras). (2010a: 174).

Hablar de la catástrofe es posible al cabo de los años y ayudado por testimonios vecinos, una obra literaria, las reflexiones de los otros... todas ellas vías indirectas para acceder a la tragedia. El título de la crónica reza: “El miedo en el espejo” y apunta de esta manera al reflejo a través del cual es posible retratar la desgracia. El terremoto de Chile se convierte en el reflejo de aquel que vivió México en el 85: se rescata la singularidad de cada evento al tiempo que las conexiones permiten trascender la anécdota. La tierra tiembla en México y en Chile y nos arranca las mismas certidumbres que vemos desaparecer en la ficción de von Kleist.

Más allá de la crónica del hecho determinado Villoro reflexiona sobre aquello de lo que el temblor nos despoja y en ese análisis recoge las palabras del filósofo chileno Fernando Viveros Collyer:

Henos aquí devueltos al viaje y a la distancia, y en el afuera del cosmos. O sea, en eso que los antiguos griegos llamaron caos, que no es la traducción moderna de “desorden”, sino, al parecer, el modo de las cosas cuando lo humano no siente la necesidad de constituirse algún centro del mundo. (2010a: 143).

Cuando el hombre pretende medir el mundo según su estatura, necesariamente lo empequeñece. Las catástrofes naturales nos devuelven nuestra pequeñez, nos despojan de la soberbia y el engreimiento que el dominio de la técnica nos regala como espejismo.

No solo las certezas morales desaparecen, ocurren desgracias más inquietantes para el ser tecnológico de hoy día: nos quedamos sin cobertura. En el apartado “Algunas conclusiones. Los habitantes de Claustópolis” Villoro reflexiona sobre lo que llama la

“globalización del desastre”, esquema fatal en el que, de manera creciente, somos víctimas de lo que ocurre en cada rincón del planeta: la conexión es tan inmediata que las repercusiones de cualquier desastre se multiplican y se extienden como pandemia hipercontagiosa. Las comunicaciones nos han acostumbrado a tal grado de vinculación que cualquier interrupción representa el máximo abandono. Así, la tecnología se convierte en una nueva forma de superstición y nuestra fe solo se cuestiona cuando el error nos deja náufragos.¹⁵² En la velocidad que Villoro siempre relaciona con la tecnología, el parón representa una tragedia, pero también el momento ideal para la reflexión.

La crónica se inserta así en un movimiento de resistencia a esa modernidad abrumadora proponiendo otro modo de repensar el mundo desde la humildad del fragmento, de la versión, de la opinión: todas nociones opuestas a lo totalitario. Entre los escombros de las distintas historias y de los recuerdos, el cronista camina tratando de reconstruir a través de la reflexión. Su análisis busca, no respuestas definitivas, pero sí al menos, una tranquilidad suficiente para poder volver a dormir. Chile como antídoto para México. La crónica como catarsis o desahogo necesario. El broche final será un regalo llegado desde el cono sur: un pijama.

La imagen del pijama podría considerarse el *leitmotiv* de 8.8: *El miedo en el espejo*. Con frecuencia, el cronista encuentra un detalle significativo que tiene la doble función de fijar la fidelidad del texto y trascenderla. La descripción del vestuario nocturno de los huéspedes del hotel en la crónica confiere una alta dosis de realidad al relato al tiempo que se conecta con el pijama como objeto simbólico, el detalle

¹⁵² El cronista constata el drama del hombre moderno: “Cuando la interrelación que damos por supuesta fracasa, lo que se anula es incommensurable: el vuelo se cancela, la pantalla se apaga, un país se aísla, el celular no tiene cobertura” (VILLORO 2010a: 159). Villoro echa mano de un pensador que ha reflexionado profundamente sobre la velocidad y las tecnologías: “Las prótesis tecnológicas pertenecen a nuestra profunda naturaleza. ¿Es esto tranquilizador? De nuevo Virilio: “Los aparatos dejan de ser inteligibles cuando su uso se vuelve necesario”, es decir, cuando los damos por sentados. No podemos prescindir de ellos, pero ellos ya prescindieron de nosotros” (160).

revelador que Villoro elige para hablar de sí mismo, de su padre, de los miedos y la noche. Al final de la crónica el pijama supone, como ya he mencionado, un retorno a la tranquilidad, al lecho como lugar protegido.

Podríamos rastrear esos detalles que Villoro dota de una gran carga simbólica y se convierten en canales mediante los que el cronista profundiza en lo que de universal tiene la anécdota concreta que narra. En “Berlín: un mapa para perderse” los conejos que comen yerba condensan simultáneamente los cambios y la continuidad de la historia. En “Los convidados de agosto” el detalle, el gesto mínimo espionado por el cronista eficaz, es la puerta que conduce al retrato profundo de la situación o del personaje. Para traspasar la máscara con que se cubre, Villoro espía cada uno de los movimientos del misterioso enmascarado que es el subcomandante Marcos:

El subcomandante Marcos repasaba su nariz con el pulgar. Era la única evidencia de que estaba en el podio, consciente de la atracción magnética que ejercía en los seis mil convencionistas. Su voz controlada expresaba dominio escénico; la mano era otra cosa. ¿Le picaba el pasamontañas de algodón, distinto de la prenda de invierno con la que inició la revuelta, o se trataba de un involuntario signo de suficiencia? El cronista no disponía de otro gesto para calcular las reacciones del líder más carismático y desconocido de nuestro fin de milenio. (1995a: 259)

La lectura atenta del traductor es la que Villoro practica en el discurso de los hechos. El detalle emula a aquella palabra que permite descubrir la decisión radical del autor y asomarse, de esta manera, a la intimidad de quien escribió el original. Buscador de estas claves definitivas, Villoro construye y desentraña signos que resumen o actúan como símbolos de las historias que narra. Al referirse al muro de la frontera que separa a los Estados Unidos de México, el cronista subraya que la función del objeto no importa tanto como el sentido que trasmite: “En efecto, las vallas que recorren la línea

fronteriza y se adentran treinta metros en el mar no sirven para detener a los ilegales sino para avisarles de que serán detenidos” (2005a: 133).

El significado es tan poderoso que en ocasiones se adueña de la forma de tal manera que la inutiliza para otros fines diferentes al sentido comercial. Por más que los músicos de U2 pretendan utilizar la botella de Coca-Cola únicamente por sus virtudes estéticas, la marca acaba imponiendo su propio mensaje publicitario a través y por encima del espectáculo del grupo irlandés:

De acuerdo, la botella de Coca-Cola es una escultura accidental y su gaseoso mensaje es inseparable de la historia del siglo, pero su triunfo mercantil es tan vasto que no puede comparecer en una obra de arte sin que eso sea una forma de publicidad. “¡Llaman a Umberto Eco: el problema no es de gusto sino de simbología!”. (VILLORO 2005a: 111).

La mirada de Villoro sobre la botella de Coca-cola en esta crónica del concierto de U2 (“Me sentí como un burócrata de Kafka”) contribuye a desentrañar las contradicciones entre la gravedad política del grupo irlandés (sobre todo de su líder) y toda la parafernalia comercial de su espectáculo. Cuando Villoro retrata a personajes como Andy Warhol, Yoko Ono o Mick Jagger no solo está trazando un perfil del artista en cuestión sino que al tiempo define al público que los encumbra o los odia. Podríamos entender a las celebridades como símbolos de la sociedad en la que logran su fama. La importancia concedida no es entonces la propia de un mitómano sino que está más cerca de la actitud de un sociólogo.

Juan Villoro dedica cuatro crónicas a los Rolling Stones: dos en *Los once de la tribu* y otras dos en *Safari accidental*. En “El diablo en la ciudad. Los Rolling Stones en México” hace un recorrido por la historia del grupo donde analiza los temas de sus canciones, registra su evolución y la del público que los aclama. Todo esto en un texto

previo al concierto que narrará en “Las piedras tienen la edad del fuego”. Por otra parte, “Supongamos que no existen los Rolling Stones” es la crónica de una entrevista que Villoro le hace a Mick Jagger en Londres, mientras que en “Los reyes viejos. Los Rolling Stones: 40 años en el camino, 1961 - 2001” investiga las razones y los pormenores del carisma que posee la banda británica.

Pero no solo de estrellas del rock vive el hombre, ni siquiera Juan Villoro. Entre otros animales, su *Safari accidental* acoge a Copito de Nieve, el gorila albino que vivió en el zoo de Barcelona y se convirtió en símbolo de la ciudad condal. La crónica de Villoro se detiene ante los ojos tristes del animal y prefiere explorar los recovecos vergonzantes de una sociedad que lo convirtió en objeto de exhibición, en una atracción de feria que solo pretende hacer dinero. Copito será lo diferente, único ejemplar de una especie que desapareció con su muerte.

La sociedad mercantil será el territorio donde Villoro despliega su capacidad analítica. Incluso regala una crónica a uno de los símbolos del pecado consumista: Apple. La manzana refleja esa estética que implica toda una ideología, casi una personalidad configurada por la marca. Estrategia típica de la sociedad de consumo en la que vivimos: el producto pretende definirnos. La personalidad se ejerce en cada compra desde el momento que la publicidad vincula las mercancías con valores intangibles.

Usando la autobiografía como punto de partida, Villoro trata de analizar las implicaciones que tal elección demuestra. La respuesta del cronista no parece ser la de prescindir de tales mercancías en un pretendido regreso a lo natural, sino desentrañar los secretos de los productos que amenazan dominarnos: “Mezclemos por un instante experimental a Marx y Asimov: nuestra vida colectiva depende de la vida secreta de las

mercancías que usamos; si no las entendemos, se rebelarán contra nosotros” (2005a: 187).

Con facilidad podríamos conectar estas reflexiones de Villoro con la idea que Néstor García Canclini desarrolla en su obra *Consumidores y ciudadanos*: ante esta realidad, el consumo podría convertirse en una nueva forma de ejercer nuestra ciudadanía.¹⁵³ Una ciudadanía transfronteriza que sobrepasa lo local y lo nacional en la medida en que las elecciones que hacemos respecto al consumo nos identifican y nos vinculan con grupos que ya no tienen tanto que ver con la nacionalidad ni con la lengua.¹⁵⁴ Hay algo de esto en esta crónica en la Villoro explica su pertenencia a un extraño grupo de elegidos que prefieren Apple a Microsoft.

Pero sin duda, uno de los lugares donde la sociedad de consumo se representa a sí misma es Disney World. “Escape de Disney World” combina la crónica de una visita al parque de atracciones estadounidense con un análisis profundo en el que el cronista se hace acompañar de intelectuales como Umberto Eco y Michael Sorkin. Espacio artificial por excelencia, aunque se asiente en territorio americano Disney World huye de toda fijación real: pretende el estatuto de ficción: un lugar donde la compra se convierte en juego y el dinero parece de mentira, aunque no lo es en absoluto. El engaño se evidencia en la siguiente imagen que nos presenta al cronista agitado en una montaña rusa:

¹⁵³ Es cierto que García Canclini resalta la necesidad de que se cumplan ciertas condiciones para que el consumo “pueda articularse con un ejercicio reflexivo de la ciudadanía [...]: a) Una oferta vasta y diversificada de bienes y mensajes representativos de la variedad internacional de los mercados, de acceso fácil y equitativo para las mayorías; b) información multidireccional y confiable acerca de la calidad de los productos, con control efectivamente ejercido por parte de los consumidores y capacidad de refutar las pretensiones y seducciones de la propaganda; c) participación democrática de los principales sectores de la sociedad civil en las decisiones del orden material, simbólico, jurídico y político donde se organizan los consumos” (1995: 44).

¹⁵⁴ Néstor García Canclini se refiere a las reflexiones de Pierre Bourdieu, Arjun Appadurai y Stuart Ewen de esta manera: “Una tercera línea de trabajos, los que estudian el consumo como lugar de diferenciación y distinción entre las clases y los grupos, ha llevado a reparar en los *aspectos simbólicos y estéticos de la racionalidad consumidora*. Existe una lógica en la construcción de los signos de status y en las maneras de comunicarlos” (1995: 44).

La mirada del cronista

Mientras apretaba los dientes en lo alto, también me apretaba el pecho para que no se me cayeran las tarjetas de crédito. La imagen revela algo más que los miedos del ciudadano capitalista ante el desplazamiento inmoderado: Disney World te sacude como muñeco de caricaturas hasta sacarte el último centavo. (VILLORO 2005a:172)

La escena condensa de manera plástica el análisis al que se ha dedicado el discurso y se convierte en el logotipo que sustituye a Mickey en la crónica del parque. En un decorado de plástico el visitante se transforma en dibujo animado. Una imagen más en un mundo que comercia con ellas y se ve dominado por lo visual.

En “Miss Universo 2002: el cuerpo uniformado” Villoro afirma: “En laboratorios fotográficos de Milán, París y Nueva York se destila la versión estándar que Él tiene de Ella” (2005a: 196). La imagen de la belleza para el mundo entero se decreta desde los centros de la moda según cánones que prescinden de los matices de las distintas realidades y se convierte en estereotipo que abomina de las diferencias: “el ataque de los clones” (197) en palabras del cronista. La globalización impone y expande también un modelo estético. En este texto, Villoro reflexiona sobre la belleza de la nueva Miss Universo que aparece vestida con el uniforme que emplea para trabajar de policía, lo que la singulariza y la aleja del prototipo de mujeres desnudas que inundan las paradas de autobús de la ciudad.

Objeto de venta y modelo de conducta, la imagen de la mujer hipersexualizada se multiplica en la ciudad y desde los altos espectaculares ejerce su tiranía. Las partes más íntimas del cuerpo se convierten en anzuelo para vender coches o cremas, en un movimiento paradójico en el que lo privado se convierte en público, mientras que lo que

debería ejercerse públicamente, como el poder político y económico, se privatiza cada vez más, y transita por canales ocultos convertido en secreto.¹⁵⁵

La imagen, como instrumento poderoso y omnipresente, no será despreciada por los políticos. En “Un mundo (muy) raro. Los zapatistas marchan” Villoro compara el uso que hace de la imagen el presidente mexicano Vicente Fox y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Mientras que “Ninguna foto de Fox es inusual: luce contento a bordo de un monociclo o de un cebú” (VILLORO 2005a: 46) el subcomandante Marcos debe mantenerse siempre igual a sí mismo pues “depende de preservar su estampa” (52). Uno abusa de la capacidad camaleónica mientras que el otro explota la imagen imperturbable. El resultado es un espectáculo que tiene lugar en la televisión y en los periódicos:

En su gira rumbo al Distrito Federal, Marcos abrió un ring mediático para medirse con Fox: el Vengador Anónimo vs. el Hombre de los Mil Rostros. “¡Hagan sus apuestas! En esta esquina... el ser que es todos y ninguno, surgido de la sombra, el eco y la máscara..., en esta otra, el camaleón que se dirige a los yuppies por teléfono celular, a los indios yaquis con señales de humo y a los políticos con humo en el celular.” (2005a: 47)

Aunque ninguna de las partes ignora el poder de la imagen hay una diferencia en las finalidades que animan este uso. Si para Fox su valor radica en su entendimiento de la política como *marketing* (la imagen como gancho para la venta), para los zapatistas el uso de la imagen forma parte de una estrategia comunicativa hasta entonces desconocida por las guerrillas. El EZLN ha sabido apoyarse no solo en su fuerza militar

¹⁵⁵ En una entrevista concedida a Dunia Grass, Villoro responde: “Algunos críticos han visto en *El disparo de argón* una metáfora de la forma en la que se ejerce el poder en México: nunca ves de dónde vienen las órdenes, sobre todo en aquella época del PRI” (GRASS 2005: 62).

Por su parte, Elías Canetti piensa el secreto como una noción intrínseca al poder, que lo fortalece, y explica así el prestigio de la dictadura como gobierno fuerte. Canetti reflexiona también sobre el secreto técnico, cada vez más importante en nuestras sociedades, donde una cantidad mínima de personas disponen de la información necesaria para el manejo de la ventaja tecnológica de la que disponen.

sino sobre todo en una capacidad de convocatoria que tiene mucho que ver con su conocimiento de los medios de comunicación disponibles en el fin del milenio. De hecho la repercusión mediática puede significar en ocasiones no solo la difusión sino una mayor protección para la causa zapatista ya que condiciona la actividad represiva contra ellos en función de la opinión pública.

Sin olvidar que la guerra fue cruel y los muertos reales, conviene apuntar que hubo una batalla paralela que se libró desde temprano en el terreno de los medios de comunicación. En palabras de Jorge Volpi, la guerra se convirtió en “un combate retórico” (26). Dentro de este contexto, en “Los convidados de agosto”, Villoro lee la acción zapatista en los siguientes términos:

La principal función de la guerrilla ha sido representarse a sí misma, poner en escena gestos, disfraces, textos políticos. En buena medida, su éxito se ha fincado en desmarcarse desde muy pronto de la violencia y proseguir la contienda en los comunicados salidos de la selva. (1995a: 262)

El EZLN se ha valido de un arsenal simbólico muy efectivo. Por ejemplo, como Jorge Volpi señala, se ha privilegiado la localización de la selva debido a su potencial simbólico, cuando en realidad, el centro del movimiento se localiza más bien en la zona de las Cañadas (42). Del mismo modo, puede encontrarse en los textos emitidos por el EZLN una reinterpretación simbólica de la historia chiapaneca que sirve para explicar ciertos rasgos del movimiento.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Según el propio Volpi uno de los primeros en relacionar el alzamiento con revueltas indígenas anteriores fue Carlos Fuentes en un artículo del 7 de enero de 1994. Recoge, por ejemplo la insurrección de 1709 o las surgidas más tarde a partir de apariciones como la de San Sebastián en San Pedro Chenalhó o la de la virgen en Cancunc (VOLPI: 78). Para subrayar estas conexiones Volpi recurre también a fragmentos del libro *Resistencia y utopía* de Antonio García de León, que aunque escrito en 1986, prefigura el contexto del levantamiento zapatista.

Carlos Montemayor también encuentra y estudia las relaciones entre el levantamiento zapatista y otras rebeliones indígenas que comenzaron con incidentes religiosos. El papel de la religión como cohesionador social y catalizador de la rebeldía ante las injusticias sociales puede rastrearse a lo largo de estos acontecimientos.

Pero la imagen más internacional del zapatismo sigue siendo la del propio subcomandante Marcos. Pipa y pasamontañas, Marcos nunca resulta sorprendente en su apariencia. El uso del pasamontañas lo iguala al resto de zapatistas, lo presenta como uno más casi indistinguible en un ejército del que Marcos es miembro, no líder. A la vez su apariencia lo singulariza respecto a la ciudadanía de la misma manera que podría hacerlo una máscara.

Según estudia Elias Canetti en *Masa y poder*, “El efecto de la máscara es principalmente hacia afuera. Crea un personaje. La máscara es intocable y establece una distancia entre el espectador y ella” (372). Su rigidez posibilita la fácil identificación, su opacidad la convierte en centinela del misterio. Pero los pasamontañas de los zapatistas dejan los ojos descubiertos: la mirada parece transmitir la sinceridad de sus propósitos. El pasamontañas se ha convertido en símbolo del movimiento y guardián de identidades amenazadas. Ante esto, la estrategia del gobierno fue la de desvelar la auténtica identidad del subcomandante con la intención de convertirlo en un criminal de carne y hueso.¹⁵⁷ Al parecer no tuvo el efecto esperado: el símbolo había ganado a la realidad. Marcos ya era más fuerte que cualquier biografía previa. Villoro reflexiona sobre este aspecto en “El guerrillero inexistente” donde analiza algunos acontecimientos desde el primero de enero del 94 a partir de los conceptos de identidad y máscara: más que una relación de oposición les une un vínculo de complementariedad.

No solo su rostro, toda la figura del subcomandante aparece teñida por un aura simbólica: desde su sobrenombre de evangelista que lo liga con la escritura a su carácter de intelectual que lo acerca a los muchos escritores, periodistas y filósofos con los que

¹⁵⁷ Villoro describe este momento de la revelación de la identidad de Marcos en la mencionada crónica “El guerrillero inexistente”: “Rafael Sebastián Guillén Vicente, nacido en Tampico en 1957. La operación del gobierno resultaba clara: normalizar al líder mítico para convertirlo en delincuente del orden común. [...] Marcos había sido un alias que encarnaba múltiples destinos. Concretar al individuo, individualizarlo, era la estrategia oficial” (1995a: 282).

ha mantenido correspondencia pública y privada, sin olvidar su manejo del lenguaje oratorio que utiliza la imaginería indígena con la tranquilidad de quien ya la ha hecho propia.

Reconociendo su obra epistolar y el valor de su oratoria, Villoro escucha y analiza los discursos zapatistas. Marcos renueva el lenguaje anquilosado de una izquierda que desgastó muchas de las palabras que consideró sagradas. El lenguaje zapatista aparece como un soplo de aire fresco dentro del panorama político mexicano, contrasta con la falsedad de la voz del gobierno y se ríe con un humor que pocas veces había encontrado lugar en las tribunas y que Jorge Volpi encuentra influido por un maestro cronista: Carlos Monsiváis (VOLPI: 29).

Mezcla de cristianismo primigenio, rebeldía pop, realismo mágico y Popol Vuh, sus discursos despiertan la expectativa de la leyenda del rock pero se reciben con el silencio reverente de un cónclave de la teología de la liberación. Con su gusto por fundar mitologías, repitió la frase con la que inició su caravana: “somos el color de la tierra”. Aunque no sea indígena, Marcos ha asumido una persona política tan eficaz que puede ser genuino al decir: “vamos adonde la tierra se crece arriba y a la que ciudad llaman”. (VILLORO 2005a: 53-54)

En los primeros años después del levantamiento zapatista, Marcos encarna una paradoja: la sobrexposición en los medios convive con el misterio de la identidad. Ante un personaje tan presente en periódicos, televisiones y páginas web, y que a la vez mantiene en el misterio gran parte de su personalidad, asediado por las leyendas y las opiniones con las que se pretende cubrir lo ignorado, Villoro trata de regresar a la imagen de Marcos desde una óptica justa.¹⁵⁸

¹⁵⁸ “Pero también hay que matizar el entusiasmo que despierta el Tucídides de la jungla. El culto a la personalidad del subcomandante pasa por la literatura. Verlo sobre todo como un escritor, secuestrarlo al terreno de la ficción significa un doble atentado: a sus objetivos políticos y a la literatura. Marcos no es un poeta lírico ni un representante del realismo mágico; su beatificación literaria sólo contribuirá a

Juan Villoro dedica páginas a la figura del subcomandante para analizarla. Esclarecer esta imagen tan reconocible y a la vez confusa significa no tanto pretender saber quién es como la manera en que funciona su carisma. En “Los convidados de agosto”, como participante de la Convención de Aguascalientes, el narrador escucha los discursos zapatistas y los incorpora a su prosa. Las frases resuenan entre las palabras del cronista que las analiza: las repite y glosa en una escritura que se convierte en proceso de entendimiento, de comprensión de la esencia del movimiento zapatista.

El fondo moral del zapatismo se finca en su renuncia al poder: “Luchen para hacernos innecesarios, para cancelarnos como alternativa.” Su más alto cometido es su propia extinción, el regreso a la noche, al mundo sin rostro de los muertos. “No es nuestro tiempo, no es la hora de las armas; nos hacemos a un lado, pero no nos vamos. Esperaremos hasta que se abra el horizonte o ya no seamos necesarios, hasta que ya no seamos posibles... Luchen sin descanso. Luchen y derroten al gobierno. Luchen y derrótennos.” No se trata de un típico discurso de izquierda porque sus postulados son mucho más genéricos: democracia, justicia social, dignidad humana. Un ideario anterior y posterior a la utopía socialista, que rescata parábolas indígenas y cristianas y las inserta en la fragmentaria realidad del fin de milenio. (VILLORO 1995a: 272)

En “Los convidados de agosto”, “El guerrillero inexistente” y “Un mundo (muy) raro. Los zapatistas marchan” Villoro aborda el tema político a través del zapatismo. Sin despreciar su carácter ético y social¹⁵⁹ del cual se hace eco, el análisis de Villoro cobra vuelo en sus reflexiones acerca del lenguaje y la simbología del movimiento. Si las crónicas de Hermann Bellinghausen desde Chiapas nos muestran cómo se vive el

alejarse de la zona en la que tiene que rendir cuentas; los muertos y la guerra son reales; no se trata de un bohemio en la niebla, que fuma su pipa en las montañas del sureste.” (VILLORO 1995a: 272)

¹⁵⁹ En “Un mundo (muy) raro. Los zapatistas marchan” Villoro se detiene en la reflexión acerca de los métodos y los fines del zapatismo. Critica con matices la sangre derramada y reconoce la oportunidad del giro pacifista del movimiento. Se hace eco incluso de voces contrarias a la ideología zapatista como la de Gerardo de la Concha.

zapatismo, las de Villoro desentrañan cómo se ve la primera guerrilla que usa los medios de comunicación de una manera moderna y consciente.¹⁶⁰

Por último, hay un tipo de imagen en la que Villoro se detiene: el estereotipo, la imagen detenida. La cuestión de la identidad ha sido central durante muchos años entre la intelectualidad mexicana. Desde *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos hasta *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz numerosas obras dan cuenta de ello. Aunque algunos escritores jóvenes prescinden intencionadamente de este tema, Juan Villoro lo convierte en asunto central de algunos de sus textos e investiga los rasgos del mexicano, trabajando frecuente varios lugares comunes con su sentido del humor.¹⁶¹

Villoro se fijará, sobre todo, en las que llamaremos falsas identidades: las fingidas y las impuestas. El estereotipo es una imagen fija de la personalidad de un pueblo que Villoro lee desde distintos ángulos: desde dentro y desde fuera de la realidad que pretende retratar. Reflexiona, por ejemplo, acerca del estereotipo basado en el exotismo que viene impuesto desde fuera, desde Estados Unidos y Europa, con tintes positivos o negativos según el momento.

Hollywood padece del mismo afán de autoafirmación y ha codificado al mexicano como el hombre dormido junto al burro, que despierta para traicionar a su madre por una botella de aguardiente, se arrepiente demasiado tarde y azota su sombrero contra

¹⁶⁰ La presencia de la imagen de Marcos en el universo de los medios lo convierte en una especie de icono que amenaza con desvirtuar su mensaje al tiempo que lo difunde. Arma de doble filo que Villoro percibe de manera sutil: “Denostado hace siete años por los medios masivos, Marcos es hoy un evangelista en Internet, el icono pop que interviene en una canción de Manu chao, el custodio de la gorra que Oliver Stone portó en Vietnam, el corresponsal de John Berger y José Saramago, el programador de acontecimientos sociales que usa el timing como segunda naturaleza y domina el más complejo de los artificios lingüísticos: la naturalidad” (2005a: 50).

¹⁶¹ “Se puede aventurar, por ejemplo, que existe una forma específicamente mexicana de relajarse. El “yoga azteca” incluye oír mariachis durante seis horas, recibir toques eléctricos, comer chiles que hacen sudar la coronilla y pelearse cuchillo en mano por el privilegio de pagar la cuenta. No en todas partes esto se considera divertido. Pero nada sería tan simplista como afirmar que nos vanagloriamos de nuestra personalidad. El autoescarnio es uno de nuestros signos (hacer algo “a la mexicana” o “a valor mexicano nunca es positivo).” (VILLORO 2005a: 43)

el piso (siempre lleno de polvo). Las películas recientes repiten el canon. En *Pulp Fiction*, unos gansters asaltan una cafetería de Los Ángeles al grito de: “¡Saquen a los mexicanos de la cocina!”, y en *Traffic*, las escenas que ocurren en Tijuana parecen reveladas en aceite para freír quesadillas: un amarillento refugio para narcos. (VILLORO 2005a: 39)

Pero, enemigo de análisis simplistas, Villoro reflexiona sobre cómo el estereotipo es aprovechado por los mexicanos para llegar más fácilmente al exterior, para promocionarse, para crear una imagen más vendible que verdadera. A Villoro le interesan porque entiende, como ya se ha apuntado respecto al subcomandante Marcos, que “No hay un rostro bajo la máscara: las máscaras son identidad” (2005a: 40). Como Roger Bartra, opina que en el estudio de los estereotipos podemos llegar a la identidad. Bartra desmonta en *La jaula de la melancolía* los diferentes mitos del mexicano que se pusieron en marcha desde los intelectuales de principios de siglo, de los positivistas, el grupo de Contemporáneos y finalmente a partir de los años cincuenta del siglo XX en lo que fue el auge de la filosofía de lo mexicano. Así, estudia el mito del mexicano como campesino, como ser que desafía a la muerte, como el pelado, el mexicano sentimental, el ser que se escabulle (con un discurso a lo Cantinflas) o el mito de la Revolución. Bartra desmantela estos artificios, entiende su difusión por la función unificadora que ejercen y desmonta finalmente la idea de una identidad como algo esencialista y fijo frente a un concepto mutable y movedizo, que toma como símbolo al ajolote.¹⁶²

Sin duda la cultura popular de masas es el ámbito donde la capacidad analítica de Villoro se despliega. Si, como apuntábamos en apartados anteriores, dedica sus ensayos fundamentalmente a temas literarios, en las crónicas el abanico se abre

¹⁶² Roger Bartra lo expresa de esta manera: “La idea de que existe un sujeto único de la historia nacional - “el mexicano”- es una poderosa ilusión cohesionadora; su versión estructuralista o funcionalista, que piensa menos en el mexicano como sujeto y más en una textura específica -“lo mexicano”-, forma parte igualmente de los procesos culturales de legitimación política del Estado moderno” (20).

Néstor García Canclini también considera la identidad una compleja “construcción imaginaria” (1995: 95).

ofreciendo una gama que va desde la propia literatura, a la música rock, el fútbol, los cómics y la televisión. Villoro se mueve de forma natural entre las referencias al cine comercial o a la literatura culta. El cronista no puede desarrollarse al margen de la cultura de masas porque eso sería equivalente a salir de la ciudad, espacio fundamental de la crónica. Constituye, como bien señala Mihály Des un paisaje,¹⁶³ en el que suena absolutamente natural comparar al subcomandante Marcos con Mel Gibson o Harry Potter, referirse a Fidel Castro con la ayuda de una película de Isabel Coixet o poblar los sueños íntimos con revolucionarios cubanos y miembros de los Beatles.

Desde los años setenta en los que desarrolló su juventud, Juan Villoro ha vivido atraído por una contracultura que se manifestaba, sobre todo, en la música rock. No en vano entre 1977 y 1981 condujo el programa “El lado oscuro de la luna” en Radio Educación.¹⁶⁴ El rock, sobre todo en aquellos años, implica una actitud singular y rebelde, pero de la misma manera se desarrolla en la contradicción permanente de que el éxito puede convertirlo en muchas ocasiones en un fenómeno de masas no ajeno al negocio y la publicidad. El peligro queda retratado en “Me sentí como un burócrata de Kafka”, la crónica que dedica al grupo musical U2. Pocos ilustran de mejor manera que el grupo irlandés lo que significa moverse en los límites del *marketing*.

Pero sin duda, el fenómeno de masas al que Villoro dedica mayor número de páginas es el invento inglés más agradecido y denostado: el fútbol. Las crónicas “Infancia en la tierra”, “Conversación con Ángel Fernández” y “Los once de la tribu”

¹⁶³ “Para Villoro la cultura pop no es un programa, sino un paisaje; el medio ambiente en que se mueve con la misma naturalidad que Balzac, Tolstói o Proust en sus respectivos salones.” (DÉS: 11)

¹⁶⁴ Brian Price dedica un artículo a rastrear la presencia del rock en la escritura de Juan Villoro, sobre todo en los textos de *Tiempo transcurrido* e incide en la vinculación entre esta música y el retrato de la generación a la que pertenece el escritor. Del mismo modo lo sitúa, junto a Luis Humberto Crosthwaite, como herederos de ese rasgo presente en los escritores de la Onda.

contenidas en la colección del mismo nombre y el libro *Dios es redondo* ofrecen sus líneas a este deporte.

Hija del placer, la escritura elige filias sin explicaciones. Las más de doscientas páginas que Villoro escribe sobre fútbol laten con una pasión que el cronista no trata de justificar. El gusto se liga con la biografía de una manera cuanto menos caprichosa: “Elegir un equipo es una forma de elegir cómo transcurren los domingos” (2006a: 17) dice Villoro. Uno se hace del Real Madrid o del Necaxa por razones peregrinas que alguna vez, en la infancia, tuvieron la importancia de una decisión que acompaña toda la vida.

El fútbol, en su carácter de juego, apunta para Villoro a una etapa primigenia donde la razón parece lo menos importante, donde la magia campa a sus anchas. El forofo que vibra en el estadio retrocede a su infancia o a la infancia de la especie: el clan al que remite *Los once de la tribu*.¹⁶⁵ Nostalgia por lo original que aparece en numerosas ocasiones en Villoro, como cuando reflexiona sobre el pijama en la crónica que escribe a raíz del terremoto de Chile de 2010:

Me había apartado del mundo de los que duermen con ropa reglamentaria y acaso esperan algo adicional al dormir, la quimérica posibilidad de madurar hacia la infancia o de encontrar en el sueño el sentido de la protección que solo encuentran los niños. (2010a: 168)¹⁶⁶

¹⁶⁵ Precisamente en esta colección de crónicas, Villoro escribe: “Los estadios son aparatos para retrasar el tiempo hasta que los héroes sean posibles. Los mundiales intensifican el proceso; cada cuatro años, un hombre vestido de negro silba en el verano y la multitud siente la indescriptible *energía del regreso*” (1995a: 151). Años después, en *Dios es redondo*, añadirá: “El hombre en trance futbolístico sucumbe a un frenesí difícil de asociar con la razón pura. En sus mejores momentos, recupera una porción de la infancia, el reino primigenio donde las hazañas tienen reglas pero dependen de caprichos, y donde algunas veces, bajo una lluvia oblicua o un sol de justicia, alguien anota un gol como si matara un leopardo y enciende las antorchas de la tribu” (2006a: 28).

¹⁶⁶ En el prólogo a esa misma crónica Villoro escribirá: “La infancia perpetua no me interesaba por entonces. Años después buscaría recuperarla especialmente a través de la literatura infantil y las crónicas de fútbol.” (2010a: 14).

La mirada del cronista

La expresión “madurar hacia la infancia” plantea un regreso a través del juego al momento en que la vida conjugaba magia y realidad a partes iguales. El lugar de los cuentos y los osos de peluche, el espacio de los animales pintados en la roca fría. Una zona ancestral a la que regresamos de vez en cuando: un lugar protegido pero también traumático y definitorio.

El fútbol pone en contacto con la inocencia del buscador de héroes, pero también enciende hogueras. Los salvajes de la sociedad postindustrial se pintan la cara, se tatúan el cuerpo, lanzan extrañas consignas. Este ruidoso aspecto tribal me parece tan importante como la preservación de la mirada infantil. Uno de los grandes misterios del fútbol es que ritualiza la pasión y la contiene. Pudiendo desbordarse en tantas ocasiones, sólo se desborda en las peores. (VILLORO 2006a: 23)

Ahondando en una referencia que el propio Villoro anota habría que relacionar el comportamiento de los hinchas con el concepto de masa en arena que explica Elias Canetti: dentro del estadio todos están cómodos, todos ven lo que ocurre en la cancha pero sobre todo, cada uno tiene delante de sí a otros muchos cuya excitación repercute en la suya. Se trata pues de un público que se autoestimula (CANETTI: 23). Por lo normal todo debe suceder en el interior, de espaldas a la ciudad, pero no siempre es así.

Si bien *Dios es redondo* no pretende formar hinchas ni explicar pasiones según su propio autor, Villoro se detiene en ciertos lugares comunes de las críticas al fútbol para rebatirlos o explicárselos. Uno de estos territorios revisitados es la frecuente acusación que se hace a este deporte de actuar como generador de violencia. El cronista repasa anécdotas como el asesinato de un hincha en Chile en 2001, el de Aitor Zabaleta a manos de unos neonazis seguidores del Atlético de Madrid, o el de 39 forofos de la Juventus a manos de *hooligans* del Liverpool pero busca, más allá del hecho, la

circunstancia que los provoca. El estadio encierra las pasiones pero cuando la ciudad y sus preocupaciones entran a la cancha, el torrente se desborda por las plazas.

Por su omnipresencia este deporte permite atravesar territorios que exceden el comentario estrictamente futbolístico. Pero el acercamiento del cronista tiene sus peculiaridades: distinta al estudio sociológico o a la monografía, la crónica no implica una disertación en profundidad ni extensa sino más bien una mirada atenta que rescata la anécdota precisa. Villoro desentraña las preocupantes aunque ya inevitables relaciones que el deporte mantiene con la política y con el dinero.

Convertido en negocio provechoso el fútbol ofrece el éxito de jugadores y equipos como escaparate para todo tipo de publicidad. Coca-Cola y la selección brasileña forman el matrimonio perfecto si lo que se busca es aumentar drásticamente las ventas. Los mismos jugadores se convierten en objetos comerciables, sus números son un fetiche, sus rostros una nueva marca, parece decirnos el cronista al analizar el Madrid galáctico de Florentino Pérez.

Por otra parte, aunque sin desligarse del fútbol como negocio, hay varias anécdotas que vinculan a este deporte con la política. Villoro las enumera y explica: desde las que afectan al ámbito nacional más reciente como la ofensiva del gobierno mexicano contra los zapatistas durante el Mundial de 1994 en los Estados Unidos, hasta las que traspasan fronteras: el uso que hicieron del Mundial de Argentina los militares o las implicaciones políticas del Real Madrid y el Barcelona durante el franquismo. Uno de los ejemplos incruentos de la relación entre fútbol y política lo vemos en la manera en que el nacionalismo catalán encuentra en el F.C. Barcelona una concretización posible (VILLORO 2006a: 126). De ahí su lema: “Más que un club”.

El aprovechamiento que hace el nacionalismo de un terreno tan fértil en pasiones como el futbolístico también será resaltado por Carlos Monsiváis en su crónica

“¡¡¡Gooool!!! Somos el desmadre” incluida en *Entrada libre. Crónicas de una sociedad que se organiza*:

No es culpa desde luego de los asistentes, llevados por el patriotismo autohipnótico que reconstruye las gloriosas jornadas de 1968 (las Olimpiadas) y de 1970 (el primer Mundial), cuando la gente aullaba MÉ-XI-CO/MÉ-XI-CO/MÉ-XI-CO, y en el desgarramiento vocal uno leía la historia entera del nacionalismo. (204)

Del Mundial del 86 también hablará José Joaquín Blanco, y lo hará desde una perspectiva bien distinta: la del ciudadano al que no le interesa el fútbol pero sufre en la ciudad los estragos de los bárbaros. Lo que molesta a Blanco es el deporte como fenómeno de masa, pero sobre todo de masa pasiva (más que jugarlo el mexicano ve fútbol por televisión) que solo se desboca en la violencia y los disturbios. Blanco aprovecha para interrogarse sobre el porqué de tanta violencia gratuita y trasciende la simple crítica a la actitud de los jóvenes para esbozar las posibles causas de tal comportamiento: los jóvenes han sido expulsados de la sociedad, del mercado de trabajo, de la política... Desde los márgenes, desde la zona sellada del estadio regresan para recuperar lo que es suyo a como dé lugar:

No se les podrá exigir una politización ni una compostura cívica cuando se les está negando todo sitio en la ciudad. Y a diferencia de los campesinos, acostumbrados a la ausencia de expectativas y enraizados en sus culturas ancestrales y en la dignidad de la pobreza, estos muchachos clasemedios han sido educados para exigir bienestar. (BLANCO 1990a: 41)¹⁶⁷

¹⁶⁷ De este modo, Blanco coincide con la postura de Juan Villoro que no ve en el fútbol un generador de violencia sino un canalizador o incluso un potenciador de un malestar previo.

No siempre la relación entre fútbol y política es negativa. En alguna ocasión el estadio sirve para que en él se den cita los inconformes. Cuando el público es el protagonista, el presidente tiene que soportar la pitada que le recuerda quien manda.¹⁶⁸

De entre toda la suciedad que rodea al fútbol Villoro rescata su esencia lúdica: “Lejos de los fichajes multimillonarios, en una playa sin nombre alguien patea una pelota o algo que la representa (un bulto de trapo, una lata, una bolsa llena de papeles). Ese gesto transmite un placer inexpresable, el de jugar por jugar” (2006a: 23). La gratuidad del gesto recuerda a otro inexplicable placer: la escritura. El goce definitivo de la actividad intelectual reside en la práctica. En “La academia de la inhibición” Villoro escribe: “En el arte, el hombre suele repetir la relación que tuvo con los juguetes” (1995a: 79). Evidenciando esta relación entre arte y juego, “Hombre en la inicial”, la crónica en la que narra el inicio de su vocación lectora y en cuyo título resuena la terminología del *baseball*, termina de la siguiente manera: “El juego continúa” (1995a: 20).

Pero no solo su carácter lúdico vincula estas dos pasiones, fútbol y escritura, además las nociones de espera y de posibilidad son centrales en ambas disciplinas.¹⁶⁹ La prosa de *Dios es redondo* se recrea en esos momentos en que el fútbol no es el gol sino su posibilidad o su recuerdo. Esa zona llena de posibles es el territorio de la crónica. El

¹⁶⁸ “Fue lo que ocurrió en México en la inauguración del Mundial de 1986, en el estadio Azteca. Un año antes, el presidente Miguel de la Madrid había sido incapaz de enfrentar la contingencia del terremoto en el Distrito Federal. Se negó a recibir ayuda del exterior y aportó muy poco para solucionar la catástrofe. El pueblo se volcó a las calles y reordenó las piezas de una ciudad rota, rebasando con mucho los esfuerzos oficiales. Esa misma gente encaró al mandatario en el estadio Azteca y lo recibió con una sonora rechifla. No es exagerado decir que ahí nació una sociedad civil consciente de su poder, que emprendería la larga marcha para derrocar al PRI 14 años después.” (VILLORO 2006a: 29)

¹⁶⁹ “El fútbol ofrece una de las condiciones más propicias para la vida intelectual: durante buena parte del partido se practica sin hacer nada. Corres lejos de la pelota, te detienes, te amarras los zapatos, gritas cosas que no te escuchan, escupes, cruzas una mirada tensa con un contrario, recuerdas que no cerraste la puerta de la azotea. La mayor parte del tiempo, el jugador no es otra cosa que *la posibilidad de un futbolista*.” (VILLORO 2006a: 51).

juego como paradigma de la vida intelectual, la escritura como juego: esta relación sugestiva motiva *Dios es redondo*.

La prosa se demora en todo aquello que rodea al fútbol y que forma parte de él: los negocios, la violencia, las jugadas inolvidables que la escritura recuerda, los mitos que resucitan cada vez más parecidos a sí mismos y sobre todo, el público. Porque en definitiva se trata de la crónica de un aficionado, las palabras surgen de entre el público y, sobre todo, se dedican a él. También en “La tempestad superligera” Villoro presta menos atención a la pelea de boxeo entre Julio César Chávez y Greg Haugen que a todo lo que la rodea. El furor del público caldea el ambiente de la crónica hasta contagiar al propio narrador el discurso entusiasta del maestro de ceremonias (1995a: 119).

En el otro extremo de la balanza encontramos el juego como ritual. El bote de la pelota golpea las paredes del inframundo: el juego de pelota prehispánico. Para adentrarse en un terreno que le es desconocido Juan Villoro echa mano de testimonios de jugadores y promotores del juego así como de antropólogos y estudiosos. En “El patio del mundo” el cronista requiere distintas voces que le expliquen el significado del juego, el mero espectador no puede comprender los misterios que esconde. La crónica es una especie de conversación que recoge únicamente las respuestas que los distintos “expertos” dan a un curioso cronista.

Más cerca del rito que del deporte, el juego de pelota expresa la cosmovisión de varios pueblos, explica un mito de origen que persiste hasta la actualidad (la historia de Hunahpú e Ixbalanqué) y dicta la muerte y la vida. En la variedad específica de juego a la que asiste el cronista los jugadores se confunden en el bosque, nada más lejos de las canchas vigiladas por miles de ojos donde un árbitro vela por las reglas. Mientras que la

confianza es la única y radical norma de este juego, en el fútbol la picardía del avispa puede marcar diferencias notables.¹⁷⁰

Al final de la crónica, el narrador constata la distancia que lo separa de una cultura con la que comparte el suelo. Sujeto a un tiempo paralelo, el cronista no puede penetrar la verdad de un juego que expresa una vida perdida para él. Villoro puede desentrañar los significados del *show* de U2, conectar los mitos de los Rolling o de Maradona con las sociedades que los alzaron, moverse entre anuncios publicitarios, canciones de Manu Chao o Peter Gabriel, series de televisión como Dallas o las telenovelas mexicanas. Puede sentarse a conversar sobre literatura o política con intelectuales punteros de nuestra época pero queda inerte y convierte su texto en paradigma de lo que toda crónica acecha: ser una tentativa de acercamiento ante el vacío del analco.

¹⁷⁰ La escritura aparece ligada a la falta de confianza, a la pérdida de la fe en lo inmaterial: “En la soledad del monte, sería fácil hacer trampa. “Pero nos damos cuenta”, dice Jesús, “la confianza es muy importante para nosotros, por eso no hemos querido escribir las reglas del juego; un gobernador rarámuri dice: “Si escribimos las reglas ya no nos vamos a tener confianza”.”

[...] El juego milenario vive a pesar de sucesivas evangelizaciones, de los misioneros que prohibieron el rito cósmico, de los presidentes municipales que se adueñaron de las pelotas, de quienes pusieron canchas de basquetbol en los tastos. Erradicar el juego es tan difícil como entender su significado profundo. Esta es la terrible lección que recibe el cronista. En el patio del mundo, los dioses esperan su momento. La pelota sigue botando, para asombro de nosotros, los que escribimos, los que hemos perdido la confianza” (VILLORO 1995a: 190).

3.3. LA CRÍTICA DESENGAÑADORA DE JOSÉ JOAQUÍN BLANCO

La capacidad de análisis que José Joaquín Blanco despliega en su labor de crítica literaria, como hemos visto en el primer apartado del presente capítulo, se plasma igualmente cuando el cronista decide dirigir su mirada a la sociedad que le rodea. Esa sociedad a la que observa, retrata y critica será la de su México contemporáneo.

Desde su primer libro de crónicas, *Función de medianoche*, publicado en 1981, Blanco se esfuerza en presentar un panorama crítico de la historia mexicana de los últimos años tomando, casi exclusivamente, la ciudad de México como escenario. Esta colección de crónicas y la siguiente, *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon* de 1988, recogen episodios ubicados en la década de los años setenta, mientras que *Un chavo bien helado*, *Los mexicanos se pintan solos* y *Se visten novias (somos insuperables)*, publicadas a principios de los noventa, toman como referencia la crisis mexicana de los años ochenta. Por último, *Álbum de pesadillas mexicanas*, de 2002, y *Postales trucadas*, de 2005, recogerán crónicas escritas en los noventa y principios del nuevo milenio.

De este modo, a lo largo de su obra cronística, Blanco analiza sucesivamente el último tercio del siglo veinte y los primerísimos años del veintiuno: traza los retratos siempre críticos de políticos que marcaron esa época como Fidel Velázquez, Gustavo Díaz Ordaz, Arturo Durazo, Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo entre otros, transmite el sentir generacional, retrata las viejas costumbres y los nuevos hábitos de consumo y constata los cambios en la disposición urbana. Parecería que existe, por parte de Blanco, una especie de proyecto que toma la historia reciente de México por objetivo y el análisis como labor.

La mirada del cronista

Este análisis viene acompañado de una actitud crítica que para Blanco constituye la razón de ser del periodismo. Desde su primera colección de crónicas defiende la labor crítica del intelectual en textos como “Otra prosa periodística”, “El león en el foso de los danieles” y “La turbia libertad”. La crítica aparece como obligación ética e ineludible del periodismo tal como lo entiende Blanco. La inteligencia valiente es la utopía periodística de nuestro cronista: el momento deseado al que todo escritor debe tratar de asomarse. El espacio crítico y polémico que se abre con esta labor proporciona el mínimo oxígeno necesario para vivir, se convierte en el clavo ardiendo que permite seguir dando lucha:

La literatura y el periodismo independiente, tan vitales y difíciles de crear y conservar, no quitan la soga del pescuezo: permiten gritar, respirar un poco entre la asfixia totalizadora, rescatar algunos datos verdaderos entre el cenagal de mentiras e infamias derramado en diluvios constantes; recobrar perfiles de utopías, no olvidar la dignidad más esencial e íntima: asomarse a la realidad concreta entre tanta ilusión manipulada, y hasta ser –en casos cumbres–, durante unos minutos, tan inteligentes y amplios como necesitamos serlo cotidianamente.

Pero terminas de escribir o de leer esas difíciles y escasas páginas marginales (que no son beneficio del sistema, sino reacción contra él) y sales a la calle, o prendes un aparato, o platicas con un vecino, o te haces un cabroncísimamente sincero examen de conciencia, y carajo: cómo aprieta la soga de la opresión ubicua y permanente. Cómo la opresión de los demás te jode a ti también, y cómo tu propia opresión jode a tu gente. (BLANCO 1981: 52)

La larga cita es pertinente porque muestra un ejercicio crítico que se extiende a la autocrítica, consciente de las limitaciones y carencias. A pesar de estas salvedades resulta imprescindible para la conciencia cívica del ciudadano tal y como se concibe sobre todo a partir de finales de los sesenta, cuando el movimiento del 68 evidencia el surgimiento de una sociedad civil que toma la palabra frente al poder a pesar de las

trágicas consecuencias.¹⁷¹ Las crónicas de Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis en los años setenta encuentran en *Función de medianoche* una continuidad tanto en el tema como en el espíritu cívico que las sustenta. Blanco reconoce en estos maestros su labor crítica y su creciente conexión entre ellos como intelectuales y el pueblo.

Sin llegar al grado de popularidad de Poniatowska y Monsiváis, las primeras crónicas de José Joaquín Blanco se moverán en esta línea de la crónica cívica de modo que continúan una tradición literaria al tiempo que abren paso a una nueva hornada de cronistas jóvenes que comienzan a publicar a partir de los setenta.

A esta lógica responde el hecho de que, a pesar de la diferencia de edad, Anadeli Bencomo estudie conjuntamente a los tres cronistas citados en *Voces y voceros de la megalópolis* (Poniatowska, Monsiváis y Blanco). En esta obra la estudiosa traza una evolución de la crítica en estos autores. Según ella, la radicalidad de la crítica social va desapareciendo a partir de la década de los ochenta hasta que, ya en los noventa, la mirada del cronista se torna más complaciente que cuestionadora. Bencomo subraya las diferencias entre las primeras crónicas de Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska y obras posteriores como *Los rituales del caos* del primero y *Luz y luna, las lunitas* de la segunda, que parecen estar más cerca del costumbrismo y de la nostalgia.

Concretamente en el caso de José Joaquín Blanco, Bencomo hace notar la distancia entre *Función de medianoche* publicada en 1981 y *Los mexicanos se pintan solos* de 1990.¹⁷² *Los mexicanos se pintan solos* es una obra orientada a la pintura de

¹⁷¹ Me refiero a la represión del movimiento estudiantil que tuvo su punto álgido en la masacre de la plaza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, bajo el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz (SMITH 116-117). Algunas obras como *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska tuvieron en este acontecimiento su germen. Pero también *Los días y los años* de Luis González de Alba, *Postdata* de Octavio Paz, *Días de guardar* de Carlos Monsiváis, *El gran solitario de palacio* de René Avilés Fábila o *Palinuro de México* de Fernando del Paso por citar solo algunas muestras de diferentes géneros que reflejan de maneras muy distintas el acontecimiento.

¹⁷² Bencomo dice exactamente: “*Los mexicanos se pintan solos* (1990) adolece de un vouyerismo complaciente que dista del tono escéptico de las primeras crónicas del autor. Las fotografías que

ambientes y retrato de gentes, a la manera de aquellos libros de textos costumbristas que siguen la estela iniciada por obras europeas como *Les français peints par eux-mêmes*, pero sobre todo la organización y selección de tipos de *Los españoles pintados por sí mismos*. En 1854 se publica en México *Los mexicanos pintados por sí mismos*.¹⁷³ Como este, el libro de Blanco mezcla texto e imagen aunque lo que en aquel fue litografía ahora se convierte en imagen fotográfica.¹⁷⁴

La escritura de Blanco se acerca en esta obra al costumbrismo tradicional que ponía el acento en la representación de tipos que configuran un carácter nacional. La crítica social deja paso a un fresco de la ciudad de México que no esconde las miserias pero que tampoco investiga en su explicación.¹⁷⁵ Aún así, el cronista introduce algunas reivindicaciones como las que se refieren al pueblo de Chimalhuacán y los alrededores del lago de Texcoco afectados por la mala gestión, al uso mercantil y superficial que los

acompañan al texto caen de lado de la ilustración hedonista, de la imagen celebradora de una ciudad desbordada por las multitudes urbanas” (2002: 196).

¹⁷³ Otros libros publicados en México siguiendo el mismo estilo serían *Los niños pintados por sí mismos*. Estas obras solían publicarse primero por entregas y luego se recogían en volumen.

¹⁷⁴ No se trata de la única obra en la que la prosa de Blanco comparte espacio con la fotografía. En “La campaña socialista en Oaxaca”, crónica contenida en *Postales trucadas*, Blanco incluye textos del libro de la fotógrafa mexicana Lola Álvarez Bravo.

En 1999 publica *Ciudad de México. Espejos del siglo XX* en el que prologa una colección de antiguas fotografías del Fondo Casasola y del Fondo Nacho López en su mayoría. Ese prólogo está dedicado precisamente a Elena Poniatowska, otra cronista cuya vinculación con la fotografía es importante como demuestra en *Luz y luna, las lunitas, Las soldaderas* o en obras de colaboración como *De fiesta. Celebraciones tradicionales en Chiapas*, con Raúl Ortega.

Por su parte Juan Villoro prologará *Pasión en Iztapalapa*, libro que recoge las fotografías que fotógrafos hacen de la Semana Santa de Iztapalapa y que incluye también un epílogo de Carlos Monsiváis.

¹⁷⁵ Al referirse a la literatura costumbrista de la Francia del Segundo Imperio, Walter Benjamin habla de “literatura panorámica”: “*Le livre des Cent-et-un, Les Français peints par eux-mêmes, Le diable à Paris, La grande ville* [...] Esos libros consisten en bosquejos, que con su ropaje anecdótico diríamos que imitan el primer término plástico de los panoramas e incluso, con su inventario informativo, su trasfondo ancho y tenso” (1998: 49). Relaciona así el incipiente costumbrismo con la pintura de panoramas que pudo observarse en grandes ciudades como París, Londres, Nueva York o Berlín cuya representación significó su mayor esplendor.

Los textos costumbristas incluidos en las obras anteriormente citadas recogen a diversos personajes y escenas y se presentan a sí mismos como instantáneas en las que la vista se detiene: “A un primer plano más o menos detallado, plásticamente elaborado, le corresponde un revestimiento, folletinesco y nítidamente perfilado, de análisis social, que proporciona aquí el fondo de la escena, como en el diorama el paisaje” (BENJAMIN 2005: 545).

medios de comunicación hacen de tradiciones mexicanas o al protagonismo absorbente de la televisión en la vida de algunos capitalinos que no tienen otro acceso posible al ocio y a cierto tipo de cultura.

Pero a pesar de esas notas críticas predomina el retrato amable, una actitud menos agria y escéptica que en libros anteriores. Desde mi punto de vista y el conocimiento de su trayectoria posterior, entiendo que no se trata del inicio de una nueva tendencia dentro de la producción de Blanco puesto que en ese mismo año de 1990 publicará también *Un chavo bien helado*, libro que no puede ser acusado de prescindir de intención crítica. La diferencia entre ambas obras que comparten año de publicación, responde a que se trata de distintas concepciones literarias. Así que lo que Bencomo ve como un abandono de la actitud crítica, lo entiendo más bien como la excepción de una obra puntual, ya que *Se visten novias (somos insuperables)* y *Álbum de pesadillas mexicanas* seguirán exponiendo la actitud crítica de su autor.

Lo que sí puede observarse es un cambio en el modo en que se enfoca esa crítica. Podría dibujarse a grandes rasgos la evolución de José Joaquín Blanco a lo largo de su obra cronística. Esta evolución tiene que ver con un progresivo abandono de la anécdota: la crítica concreta va cediendo terreno a un análisis más general.

En sus inicios, el análisis y la crítica de Blanco se configuran como un estudio que surge de la escena, del paseo, siempre pendiente de la anécdota, superándola sin olvidarla, sin abandonarse a la abstracción. La prosa de carácter más analítico la encontramos en algunas crónicas y, sobre todo, en los prólogos de sus primeros libros. Es allí donde el estilo de Blanco se acerca al ensayo para resumir y plantear los temas que abordarán los textos incluidos en las diferentes colecciones. Libros como *Se visten novias (somos insuperables)* se acercan más al tono ensayístico que otros como *Función de medianoche*. A medida que avanzamos en el tiempo el tono crítico de Blanco dejará

el asunto concreto para abordar cuestiones más generales. Se entenderá que nos referimos al tono general de cada libro y no a cada texto específicamente.

Repasemos esta evolución con mayor minuciosidad. En *Función de medianoche* y *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon* Blanco se concentra en momentos precisos de los años setenta, arremete contra determinadas medidas políticas y económicas, anécdotas puntuales de aquellos años. En definitiva, dedica sus crónicas a aspectos muy concretos, locales y ligados a la vida cotidiana de la Ciudad de México. Así lo comprobamos en textos como “Impuesto ¡manos arriba!” sobre la mala fama de los impuestos frente a la impunidad con que se aumentan las ganancias de los empresarios (que no repercuten en el bien público); “¡Ahí se va!” acerca de una campaña del Consejo Nacional de Publicidad que pretende combatir la mala calidad de la producción nacional; o “Caminantes sin banqueta” sobre la disposición del regente del Distrito Federal de permitir aparcar los coches sobre las aceras. Estos textos vieron la luz en la colección publicada en 1988 pero también en la anterior encontramos ejemplos como “La UNAM en la política” y “La obra educativa de Díaz Ordaz”.

En *Un chavo bien helado* Blanco seguirá ocupándose de problemas locales como en “Victorias que matan” donde especula sobre las posibles consecuencias de la victoria del PRI en las elecciones de 1988 o “Campeonato mundial de cascarita” acerca del Mundial de fútbol del 86. Pero ya en esta obra podemos encontrar un uso creciente del estereotipo y del personaje ficcionalizado que va alejando la crítica de la inmediatez social. “El dinosaurio inteligente” o “El negro y la favorita” son ejemplos de esto: sacrifican precisión en busca de amplitud y alcance. En ambos textos las alusiones críticas son evidentes, pero para un lector no familiarizado con el contexto mexicano pueden quedarse en una denuncia general de la manipulación política en el primero y de la corrupción en el segundo, debido al uso de ciertos rasgos ficcionales que ya hemos

explicado en el apartado “3.1. Relación con el cuento y la novela. Estrategias mediante las que la ficción se cuela en la crónica”.

El texto que da título al libro es precisamente la caracterización de un tipo que resume en su figura los rasgos de la época. El “chavo helado” no es un personaje exclusivo de Blanco, también Fabrizio Mejía Madrid se detiene en él en su texto “Insurgentes”.¹⁷⁶

Arrastrado por la crisis mexicana de los ochenta, *Un chavo bien helado* se hunde en el pesimismo y dibuja una negra situación que ha dejado atrás las esperanzas creadas por la contracultura de los setenta. “La última mata” esboza una sonrisa amarguísima sobre lo que perdió una generación que cayó desde más alto por creer en el cambio. En “¿Nos fuimos con los setentas?” la crisis social coincide con la reflexión del autor desde una posición de mayor madurez y creciente desencanto.¹⁷⁷ Pese al oscuro panorama que retrata, Blanco confía aún en la labor crítica lo cual podría entenderse como la supervivencia de ciertas esperanzas en el cambio o la evolución social. Se trata del libro más amargo de Blanco que poco a poco dará paso a cierta crítica resignada.

En *Se visten novias (somos insuperables)* la crítica abandona las reivindicaciones más concretas y se generaliza para referirse sobre todo al espíritu de una época. Blanco arremete contra la ideología imperante durante los años ochenta que convierte esa época en un tiempo dominado por el miedo y las prohibiciones. Este tipo de crítica no está ausente de sus libros anteriores como evidencian crónicas tales como “Brindis por los ochentas” de *Función de medianoche* o “Los años negros” y “¿Nos fuimos con los setentas?” de *Un chavo bien helado*, pero en *Se visten novias* toma un

¹⁷⁶ Mejía Madrid escribe “El chavo frío no está para nadie” en su crónica “Insurgentes” (GALLO: 79). La coincidencia refleja la presencia real de un tipo social que acaba por convertirse en símbolo de una época.

¹⁷⁷ A través de la autocrítica el cronista analiza las contradicciones de una época en la que la contracultura tuvo un papel importante al tiempo que se producía un auge de la derecha que desde la distancia de la década siguiente resulta más claro. La crónica se convierte así en el lugar del análisis y de la reflexión histórica y el cronista se perfila simultáneamente como actor y objeto de la actividad crítica.

protagonismo absoluto. El cronista advierte sobre la tiranía de lo políticamente correcto en “Cuidado con las tías”, previene contra la falsa moral en “Los mustios también contaminan” y continúa denunciando las ansias de poder basado en el dinero y la capacidad de consumo.¹⁷⁸

En su siguiente libro de crónicas, *Álbum de pesadillas mexicanas* el hecho concreto regresa a las páginas de Blanco, aunque no de forma tan evidente como en sus primeras crónicas. Es innegable que la carga crítica ha disminuido, y lo seguirá haciendo en *Postales trucadas*, su libro de 2005, donde, a pesar de ello, todavía encontramos textos como “Breve confesionario para el año 2000”. Sin llegar a definir la actitud de José Joaquín Blanco como puramente contemplativa es cierto que se atenúa la virulencia de la crítica al tiempo que se acentúan los recursos humorísticos e incluso absurdos. El resultado es una reflexión más agria y por momentos más resignada que la que podemos apreciar en sus primeros libros de crónicas donde el cronista guarda ciertas esperanzas en la sociedad civil y sus posibilidades de cambio.

En esta evolución que hemos definido se mantienen constantes algunas temáticas. Desde sus primeros libros, en la prosa de Blanco aparecen ciertos temas que no dejarán de acompañarle a lo largo de toda su trayectoria: el poder económico, el consumismo como nueva identidad nacional, la influencia de los medios de comunicación de masas, la cultura popular, la religión y la política.

El dinero y las ramificaciones de su poder será uno de los motivos centrales de su crítica social y aparece ya desde el texto introductorio a *Función de medianoche*,

¹⁷⁸ En “Los mustios también contaminan” Blanco escribe: “Pero en realidad, nada ha cambiado: hace unos cuantos años, veíamos cómo los poderosos más corruptos se llenaban la boca de palabras patrióticas, liberadoras, democráticas, populistas y hasta socialistas, para mejor saquear a los demás; ahora, con idéntica intención —y mayor impunidad— hacen otro tanto con el decálogo ya no de Marx, Freud, Reich, Laing, Russell, Sartre, Breton, Marcuse, Baldwin, etcétera, sino de la tía Guillermina de Celaya: No fumarás, no beberás, no tendrás resultados positivos en las pruebas antidoping, harás como que te importan los árboles y las bicicletas, las envolturas reciclables (¡odiarás el plástico sobre todas las cosas!) y abominarás del sexo variado y sabroso; evitando todo esto, puedes lanzarte a exterminar y a extorsionar a todo mundo” (1993a: 53).

“¡México! ¡México!”), donde el capital comienza a hacerse dueño de la ciudad: “Bulldozer prepotente, a los acordes gallardos del Himno Nacional, el capital destruye y remodela el país entero para dejarlo perfectamente a su medida” (BLANCO 1981: 12). Tanto en *Función de medianoche* como en *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon* el tema fundamental será la invasión del capital y la imposición creciente de una identidad basada en el consumo que sustituirá a la antigua identidad nacional. Blanco actúa como cronista testigo de los estragos que la modernización provoca de manera desigual en México. El dinero transforma el aspecto físico de la ciudad (“Panorama bajo el puente”, “Crónica de Coyoacán”) y la convierte en territorio para ciudadanos motorizados donde el espacio público efectivo desaparece en favor de carreteras (“El automóvil como consolador”) y lugares dedicados exclusivamente al consumo (“Plaza Satélite”, “Plaza Universidad”).

En manos de políticos corruptos y con una clase media que permanece impasible ante la política y sumisa al consumismo, la patria está en venta. Con la clase media, a la que pertenece y critica sin pudor, el cronista establece una relación de acercamientos y distanciamientos sucesivos. Será el objetivo de sus críticas más feroces y se aleja de ella al actuar como conciencia crítica y ayudado por el humor. Pero al mismo tiempo su cercanía se traduce en el conocimiento íntimo de la psicología de este tipo de personajes, profundidad que no se aprecia ni en el tratamiento de las clases altas ni del proletariado.

Puede observarse en *Función de medianoche* una actitud favorable hacia la clase trabajadora a la que ensalza por considerarla resistente a la penetración de esta nueva modernidad acrítica y basada en el consumo. Durante los años setenta la tendencia gramsciana dentro de los estudios sobre cultura popular insistía en ver ciertos aspectos de esta como resistencia contra la hegemonía cultural. Si, como mantiene Foucault el

poder no se ejerce solamente de modo unidireccional desde arriba hacia abajo sino que se distribuye y ejerce de manera reticular, no es descabellado pensar que esa red implique puntos de los sectores llamados populares. A esta tendencia parece obedecer Blanco cuando escribe:

Desde su punto de vista, sin embargo, los obreros y los campesinos *sí* tienen su patria. [...] Una patria de clase, entre ellos, en la solidaridad de la resistencia, en la invención continua de sus vidas contra los embates de los Méxicos de arriba. De ahí parte de la seducción que ejercen sobre los sectores más responsables y progresistas de la clase media, la envidia que les tenemos: ellos sí son alguien, personalmente y en la trabazón colectiva. (1981: 15)

Pero unos años más tarde, en los textos que componen su segundo libro de crónicas, estas notas de optimismo respecto a las clases populares comienzan a desaparecer.¹⁷⁹ El consumismo ha calado en todos los niveles de la sociedad y tanto las clases medias como las bajas obedecen a los mismos patrones:

Después de escupir llamas, el niño se comprará unos chicles con sabor toronja con estrellas, y no un huevo. Ni modo que se arriesgara a desfigurarse todavía más por un pinche taco; quiere dignidad, y la dignidad urbana se da exclusivamente con el bienestar, y el bienestar es mercancías industrializadas. (BLANCO 1988a: 27)¹⁸⁰

¹⁷⁹ Aún pueden encontrarse en *Cuando las todas las chamacas se pusieron medias nylon* ciertos resquicios de confianza en la resistencia cultural ejercida por las clases populares, confianza que a partir de los años 90 está ausente en las páginas de Blanco de manera definitiva: “Varios autores han expuesto cómo la pretendida “incultura” de overol es la única cultura que realmente funciona positivamente en nuestras ciudades, y que gracias a esa resistencia popular a la catástrofe del desorden burocrático y empresarial, se entorpece, retarda o distrae en algunos aspectos la política de desastre nacional, permitiendo cierto respiro. Son masas que a fin de cuentas diariamente modifican en algo el desastre, para sobrevivir lo mejor posible” (1988a: 44).

¹⁸⁰ Frente a las teorías neogramscianas que reconocen iniciativa y poder de resistencia en la cultura popular, los reproductivistas entienden la cultura como un único bien del cual las clases se apropian de manera desigual. El argentino Néstor García Canclini, propone, sintetizando: “En naciones multiétnicas, pluriculturales, como las latinoamericanas, podemos argumentar que no existe tal unificación cultural, ni clases dominantes tan eficaces para eliminar las diferencias o subordinarlas enteramente. Pero esta crítica no elimina la fecundidad demostrada por los análisis reproductivistas para explicar porqué los comportamientos de las clases populares no son muchas veces de resistencia e impugnación sino adaptativos a un sistema que los incluye” (1990: 254). José Joaquín Blanco se coloca en la posición que

El pesimismo que provoca la crisis de los años ochenta contribuye a la desilusión de las esperanzas puestas en la capacidad de resistencia de los sectores populares.

Queda claro entonces que para Blanco la nueva identidad urbana vendrá marcada casi esencialmente por el consumo. La capacidad que tiene de consumir, sus elecciones acerca de la música, la televisión o el deporte definen al nuevo mexicano: “Una característica fundamental de la cultura urbana es la de convencer a la persona que tiene poder, prestancia, dominio, belleza y vigor solamente a través de su función de consumidor” (BLANCO 1988a: 25). Esta nueva identidad moderna y transnacional deja atrás el viejo nacionalismo en un movimiento de sustituciones que se analiza en el texto introductorio a *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon* titulado precisamente “Identidad nacional y cultura urbana”. La nueva identidad del mexicano capitalino tiene que ver más con los negocios de las multinacionales, que expanden un modo de vida (del cual los Estados Unidos son el exponente más claro), que con los rasgos folclóricos que ya solo sobreviven como estereotipos en los medios de comunicación masivos.¹⁸¹

Por otro lado, José Joaquín Blanco se encarga de desmitificar el nacionalismo que, primero en manos del Estado y después a cargo de las cadenas de televisión, se ha construido como cohesionador de una nación que se resquebraja en diferencias. El 15 de septiembre como garante de la paz nacional, parece decirnos con ironía el cronista.

García Canclini subraya: hay una cultura popular crítica que podría ser instrumento de lucha y resistencia pero que, si no se ejerce como tal, no es más que la repetición disminuida de los hábitos de la élite.

¹⁸¹ Como se ha explicado anteriormente en relación a Juan Villoro y las ideas desarrolladas por Néstor García Canclini en *Consumidores y ciudadanos*, la identificación del individuo se produce con grupos a los que se vincula gracias a sus hábitos de consumo. Cada vez menos las colectividades se reconocen gracias a rasgos de nacionalidad. En lugar de eso, se establecen conexiones entre aquellas gentes que acceden a determinados bienes y servicios.

Blanco se burla de una historia patria poblada de estatuas que se han convertido en caricaturas,¹⁸² gestos petrificados, frases que, repetidas como estribillos, han perdido su sentido. El cronista habla de un nacionalismo que no puede competir con el anuncio publicitario:

Ah, las cosas que "dicen" los héroes: La-patria-es-primero, El-respeto-al-derecho-ajeno, Los-valientes-no-asesinan, que suenan más mudas que el silencio, en vez de los espasmos de "No me odies por ser bonita", "La piel del puma" (camisetas o mezclillas), "Todo un océano de sabor", "Se ve caro: lo es" (whisky), "Sólo para paladares exigentes", etcétera; ah, la chispa visual de una chamarra de moda, una desbordante Coca-Cola, un compact disc, unas pantimedias doradas, un detonante desayuno en VIP's. (BLANCO 1990a:165)

Si las frases se transforman en eslóganes, los héroes patrios podrán ser estrellas de televisión. Las gestas de la independencia o de la revolución pierden el contenido dramático: despojadas de la violencia y de los ideales están listas para convertirse en argumento de telenovela o motivo de programa televisivo. El resultado es un nacionalismo *light* como el que receta en "Ciña ¡oh, patria!"

Si a usted le molesta un tanto Hidalgo, por eso de que un cura anduviera seduciendo sobrinas y sitiando ciudades, no debe pecar de tradicionalismo y sacar un discursote conservador: tómelo ligerito, como viene: en México existe todavía el Padre Hidalgo como existe todavía La Merced y uno jamás debe rebatir los hechos, sería como querer rebatir el Océano Atlántico: diga, ¡ah! ¿Hidalgo?, como si dijera: ¡ah! ¿Coyoacán?, y pase en seguida al que usted y yo, que no nos andamos con patrioterías

¹⁸² En "Responso de los héroes" Blanco escribe: "Una estatua es más sólidamente fatal que un paredón o una lápida: termina de liquidar los hechos, las ideas, las obras y hasta la memoria de los nombres ilustres, cuyos restos sociales y culturales suplanta con una mueca de piedra que simplifica sus destinos, o llanamente los tuerce, falsifica sus vidas, roma sus características y contradicciones; aplasta y nulifica la razón misma de celebrarlos, que así queda reducida a una sola: erigirlos en sirvientes mudos de los ambiciosos y poderosos, en pistoleros espirituales del poder y del orden de cosas, en monaguillos póstumos de los amos vivos" (1990a:163). No es Blanco la única voz crítica en este aspecto. Jorge Ibarguengoitia también atacó con su humor característico este "nacionalismo petrificado".

ni vaciladas, sabemos es el verdadero asunto del oficial mes de septiembre: la canción ranchera en voz de Vicente Fernández. (BLANCO 1990a: 107)

La radio primero y después la televisión serán las protagonistas de estas décadas: poseen el poder de establecer las modas y de guiar las tendencias. Contagian todos los ámbitos de la vida: los nombres que está de moda poner a los hijos, los objetos por los que trabajamos todos los días y el lenguaje con el que nos expresamos. Aún en un libro como *Los mexicanos se pintan solos* donde, como hemos dicho la crítica es mucho menos incisiva, se denuncia este papel explícito de la televisión en la vida del mexicano.¹⁸³

La televisión determinará incluso la visión que los ciudadanos tienen de la política en lo referente al modo en que son presentados los hechos. La política transformada en anécdota, en pura imagen o en programa de espectáculos. Un ejemplo: “La tremenda corte” en *Álbum de pesadillas mexicanas* utiliza el título y los personajes de una comedia radiofónica cubana que después se adaptó a la televisión mexicana. En la misma colección el texto titulado “Los priístas están agraviados” Blanco trabaja a partir de la inquietante semejanza entre telediarios y telenovelas en un año tan intenso como 1994, salpicado de eventos como el levantamiento zapatista o los asesinatos de Luis Donaldo Colosio y José Francisco Ruiz Massieu.

¡Pero qué espectáculo hemos tenido en cuestión de noticias durante más de un año!
La toma frente a las cámaras, más minuciosa que las puestas en escena de las

¹⁸³ Escribe Blanco en *Los mexicanos se pintan solos*: “El capitalino no trabaja para vivir: trabaja para llegar a casa en la noche a ver la tele, para cenar ante la tele, para hacer el amor entre comerciales, para preparar la comida frente al programa de recetas de cocina de la tele, para recibir a las amigas frente a las telenovelas de la tarde, para recibir a los amigos frente al partido en tele del domingo al mediodía, para desafanarse de los críos con las caricaturas de la tele, para pensar de México y del mundo lo que opine el locutor de la tele” (118).

Presente en todos los hogares, la televisión también lo está en la prosa de Blanco: desde sus primeras crónicas hasta las más recientes en todos sus libros arriesga alguna mención al poderoso aparato. En *Álbum de pesadillas mexicanas*, la crónica “Nada como la tele” traza desde la perspectiva de un anciano la evolución y algunos de los cambios cotidianos que implicó el nuevo aparato.

telebatallas porfirianas, de San Cristóbal, con cortes a un pasmado secretario de Gobernación, gobernador con licencia del mismísimo estado de Chiapas, que nada sabía, nada se imaginaba: de todo se estaba enterando, atónito, por televisión. Marcos como galán, Camacho en misión imposible... (2002a: 82)

La televisión aparece como un medio de difusión, no de discusión cultural. Propone un viaje de un solo sentido que consiste en palabras de Carlos Monsiváis en “popularizar las explicaciones de la clase dominante” (2005: 27) frente a un público que a menudo cuenta con una educación insuficiente para poder manejar otras alternativas. La televisión determina casi como dogma religioso lo que es la cultura popular y extiende la noción de popular como aquello que más vende. Lo popular ya no será aquello que proviene del pueblo sino lo que los medios venden masivamente a este. Monsiváis así lo entiende cuando escribe: “Y dijeron los medios masivos: ésta y no otra, es la vida del pueblo y al pueblo le gustó su imagen y su habla y procuró adaptarse a ellos” (2005: 31).¹⁸⁴

Parece que Blanco se concentra en el consumo de toda esta cultura popular: el cronista reflexiona sobre el abandono de las salas de cine o la popularidad del fútbol como espectáculo televisivo más que como deporte practicado.

Ante esta hegemonía del capital privado, la labor de retrato, estudio y análisis de la cultura popular que hacen los cronistas cobra una importancia definitiva porque supone reivindicarla desde otras vías y recuperar el carácter democrático de esta. Linda Egan así lo admite en su estudio sobre Carlos Monsiváis aunque lo relaciona exclusivamente con la refutación de la imagen de lo popular que difunde el gobierno.¹⁸⁵

¹⁸⁴ La imitación del discurso religioso también es utilizada por Blanco al hablar de la televisión: “¡Bienaventurados los niños que están viendo “El Chavo del 8”, porque mañana sí entenderán de qué están hablando sus compañeritos en la escuela!” (1990b: 20).

¹⁸⁵ “Un punto de vista favorable de este periodismo pone al descubierto cómo el *establishment* mexicano explota la cultura tradicional como un ornamento utilizado para fingir una imagen de sí mismo como un

Tras constatar que lo popular es utilizado tanto por el capital privado como por el Estado, José Joaquín Blanco reivindica la necesidad de una cultura popular no dictada por el gobierno pero tampoco por los medios de comunicación, sino surgida de un pueblo al que se le permita crear en libertad. El cronista apuesta por “otra” cultura, popular y urbana, pero crítica, que se oponga al nacionalismo anticuado y al consumismo de la modernidad. Esta sería, precisamente, la otra identidad posible que permite la crónica.

Desde este punto de vista, el cronista presta atención a la canción popular, a las telenovelas o al cine y en sus crónicas va desentrañando los mensajes implícitos, rastrea en estas manifestaciones populares la evolución sentimental de la sociedad mexicana. A pesar del manejo que de ella hacen los medios, Blanco descubre en la cultura popular ciertos rasgos que podrían leerse como propios y escapan a la manipulación. Así, afirma: “La canción, y en otro sentido las telenovelas, aunque muy integrada y atendida a la industria norteamericana del entretenimiento, siempre opone una fuerte resistencia cultural a sus modelos sajones o europeos” (BLANCO 1990a: 55). El espacio que le concede la crónica a estas manifestaciones va más allá de la reivindicación o la condena: trata de desentrañar su conexión íntima con la sociedad, aquello que se afirma como propio por parte del pueblo, los espacios en que este crea una cultura autónoma y liberadora.¹⁸⁶

También la llamada alta cultura es difundida y manejada en gran medida por los medios de comunicación. La iniciativa privada se ocupa por igual de la cultura popular

gobierno de, para y por el pueblo (Monsiváis, “Duración, 38). Por lo tanto, la cultura popular y el estudio de la misma son una táctica doble de democratización.” (EGAN 2004: 85)

¹⁸⁶ Es una idea semejante a la que Carlos Monsiváis desarrolla respecto al cine cuando dice que, a pesar de que sus enseñanzas pretenden ser conservadoras, el solo hecho de mostrar aquello que condena actúa en contra de su propósito: “[...] la sensualidad de las prostitutas se impone sobre cualquier prédica de contención y la modernización del lenguaje y costumbres usa el cine para imponerse en barriadas y pequeñas ciudades pese al mensaje inmovilista. Por lo mismo, el cine es, de modo parcial, restrictivo y casi siempre involuntario, una fuerza modernizadora de primer orden” (2005: 33).

y de la cultura de élites, de tal manera que en realidad no suponen dos opciones distintas con propuestas independientes sino que están apoyadas por los mismos capitales y las sustentan por lo tanto idénticos intereses (GARCÍA CANCLINI 1995: 89). En el caso de la alta cultura, Néstor García Canclini apunta que el uso que los medios suelen hacer de ella consiste esencialmente en convertirla en una anécdota, despojándola de su contenido profundo (1995: 101). Esta apropiación, según Blanco, va más allá y, ya vacía de contenido, la cultura se convierte en una mercancía más, una estrategia de venta: un adorno en una caja de cereales o el nombre interesante de cualquier tienda. Como ninguna manipulación es inocente, la alta cultura se transformará en mecanismo de opresión en la medida en que la clase dominante la usa “para lavarse las manos sucias, para afianzar su modo de vida y para someter a los demás” (BLANCO 1981: 25).¹⁸⁷ De esta forma, Blanco denuncia la simplificación del arte y la reducción del potencial liberador del mismo. Pero no lo da todo por perdido: una educación libre puede rescatar su peligrosidad, su capacidad perturbadora, la fuerza del arte que se resiste a ser un adorno:

Pero esos nombres supuestos, divinamente sencillos, nunca son tan inofensivos como pretenden los empresarios culturales; en cualquier época de la historia se han vuelto bumerang contra los opresores, a la menor provocación; y esa Cultura, ahora vestida de oveja –Mozart, Quevedo, Sófocles, Cézanne–, reacciona muy violentamente cuando un obrero, un empleado, un hijo de ellos (que haya recuperado en tales lucha sindical, experiencia política o íntima, la dignidad y la inteligencia que la vida establecida les merma) la vea con ojos que empiezan a liberarse. (BLANCO 1981: 27)

¹⁸⁷ Crónicas que abordan expresamente este tema del uso de la cultura por parte de las élites y de los medios de comunicación y, en oposición, por parte de las clases populares serán: en *Función de medianoche*, “La quiebra de la cultura oficial”, “Las manos sucias”, “La traición de la cultura” y en *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon*, “Analfabetos en limusina” y “La guerra cultural de cada día”.

La cultura será uno de los territorios en los que puede ejercitarse la liberación del ciudadano, pero siempre vendrá condicionado a una lucha social y política y a unas circunstancias económicas que rigen el acceso a ciertas oportunidades. La reivindicación de esta última como lugar de dominio y de creación del pueblo puede encontrarse en otro de los temas claves en la obra de José Joaquín Blanco: el tema religioso.

A la religión le dedica varias crónicas: narra la elección de un nuevo Papa en 1978 tras la muerte de Juan Pablo I en “Nuevas profecías de Nostradamus”, reflexiona sobre la oligarquía eclesiástica en “Diagnóstico del Celam inmóvil”, analiza en “El catolicismo de los noventas” las razones del aumento de católicos en países pobres y en crisis y el laicismo de la sociedad mexicana en “El clero, un semillero de anticlericales”. Pero los dos asuntos que aborda con más insistencia serán la religión popular y el tratamiento excepcional que recibe la Iglesia respecto a sus derechos tanto políticos como económicos. Esta última cuestión, que se vincula con la crítica social de Blanco, se centra en el ataque a ciertas leyes mexicanas que ignoran la existencia e importancia real de la Iglesia católica creando un vacío legal que permite privilegios y alienta un poder sin restricciones. En diferentes ocasiones, Blanco formula críticas como esta que encontramos en “Sotanas al compás”, título bajo el que se agrupan varias crónicas acerca de la Iglesia católica en México:

Todo lo que uno quisiera a veces saber sobre el clero (y no se atreve a preguntarlo), se resumiría en esta pregunta: ¿no sería más saludable aceptar la existencia real de la iglesia en el México actual, quitarle las restricciones hipócritas: nunca llevadas a la práctica, y obligarla a cumplir todas las obligaciones que nos rigen a los demás mexicanos? Hacer política lícita, abierta y controlada. Pagar impuestos. Cumplir los reglamentos civiles. Mostrar las cuentas claras de su capital y de sus negocios, de sus ingresos y transferencias. Estar sometida penal, fiscal, administrativa, civil y políticamente a las leyes de la nación y gozar desde luego de todos los derechos y

garantías civiles, como el derecho del votar, que de cualquier manera han venido ejerciendo siempre que les ha dado la gana. (1990a: 137).¹⁸⁸

Esta reivindicación de un estatus de normalidad para el clero tiene la contraparte de reconocer en el papel lo que ya se da en la práctica: la importancia de la religión católica y sus tradiciones para el pueblo mexicano sobre todo en sus estratos más populares.

Toda la molestia que se evidencia en la prosa de Blanco hacia la jerarquía católica desaparece al referirse a la religión popular a la que ve como una expresión genuina del pueblo, uno de los pocos actos creativos que se le permiten. Encuentra en manifestaciones populares como la Semana Santa de Iztapalapa en “Iztapalapa: Cristo y fuego nuevo”¹⁸⁹, la peregrinación a la basílica en “Mañanitas a la Virgen” o los adornos navideños y las posadas, la sinceridad y creatividad que la gente no puede desplegar en su trabajo, en la familia o en cualquier otro espacio de la ciudad. “El gran asunto del catolicismo mexicano es que el pueblo pueda crear su propia fe concreta y vistosa – papelería, bonetería, juguetería de mercado–, cuando desde hace siglos viene siendo reprimido para que sea incapaz de crear nada” (1990a: 34) escribe Blanco en “La misa de tres centavos”. En esa misma crónica Blanco reconoce cómo la religión popular está condicionada por la pobreza y por el sincretismo entre las creencias prehispánicas y el catolicismo impuesto. Frente a esta religiosidad auténtica y directa ligada a lo material y cotidiano, mezclada con elementos ajenos al catolicismo ortodoxo, la teología, las

¹⁸⁸ La misma crítica la encontramos en “¿Los curas exentos de impuestos?” donde Blanco incluso compara a los clérigos con las prostitutas: “Esta comparación del cura con la prostituta no la hago sólo para molestar. Son dos oficios que claramente existen, que son evidentemente solicitados, y que han sido negados por la ley” (1993a: 145).

¹⁸⁹ Desde el título esta crónica evidencia la mezcolanza propia de la religión popular entre el cristianismo y las tradiciones prehispánicas al hacer referencia al “fuego nuevo” que practicaron distintas culturas y, en concreto, los mexicas en la actual delegación de Iztapalapa, en lo que hoy se denomina Cerro de la Estrella, donde se desarrolla precisamente la “Pasión de Iztapalapa”.

nuevas formas de espiritualidad dentro del capitalismo como la “dianética” o incluso la filosofía atea (que defiende en “El Dios de los incrédulos”), quedan inermes.¹⁹⁰

En su crónica sobre el niño Fidencio, contenida en *Los rituales del caos*, Carlos Monsiváis se interesa por el potencial de dominación y de liberación de la religión popular. Blanco, por su parte, parece subrayar este último aspecto y detiene su crítica ante una religión que no comparte pero que respeta como auténtica y sincera. Este tema de los líderes religiosos populares recibe un tratamiento más problemático y matizado en otra obra de nuestro cronista. En su novela *Calles como incendios* el discurso surge precisamente de la boca de un farsante que se aprovecha de este tipo de fenómenos. Podría aplicarse a Blanco la consideración que Linda Egan formula refiriéndose a Monsiváis: “Sugerir que las maniobras seudomísticas de religiosos carismáticos son prueba de un libre pensamiento potencialmente democrático es en sí mismo un acto de resistencia a la ideología dominante” (EGAN 2004: 127).

Estamos pues ante una postura que reconoce en estas manifestaciones religiosas una toma de posición política no necesariamente consciente. Es decir, a Blanco le interesa el tema religioso en la medida en que es parte de una problemática política y social. Con la excepción de *Se visten novias (somos insuperables)* y *Los mexicanos se pintan solos*, todos los libros de crónica de José Joaquín Blanco dedican un amplio espacio a la crítica político-social. A pesar de que lo hace desde una posición izquierdista, Blanco no teme a la autocrítica ni a la crítica a la política de la izquierda.

El desacuerdo con determinados aspectos de la izquierda mexicana se inicia ya en *Función de medianoche* con “La familia pequeña consume mejor” y continúa en *Un*

¹⁹⁰ En “La misa de tres centavos” Blanco afirma: “La necia no es la religión popular, sino la teología. Las rodillas rasgadas en la peregrinación a la basílica son demostración más patente de fe que los enrevesados teoremas de los Padres de la Iglesia; y hasta esta ingenua manera de comprometer a la Virgen, de “pagarle” por adelantado con ofrendas o sufrimiento el favor que se le pide, fundamenta con mayor solidez el puente entre lo humano y lo divino que tantos credos y tantumergos” (1990a: 33). Y a continuación mirando hacia otro lado, añade: “nada pueden Voltaire, Marx y Lenin –que lo pueden todo contra los teólogos– contra un nacimiento bien puesto” (34).

chavo bien helado con “Izquierdista que se aburre”.¹⁹¹ Así, acusará a la izquierda mexicana de no ejercer una política sensible a los asuntos cotidianos y de arrinconarse en la labor intelectual olvidando la acción política.

En su último libro de crónicas, Blanco recoge tres textos sobre su desempeño como cronista durante la campaña del PSUM a principios de los ochenta. En uno de esos textos “La campaña socialista en Oaxaca” se centra en el tipo de escritura política y periodismo de izquierdas que se practica. Blanco reivindica el trabajo de escritores como José Revueltas, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis y critica el periodismo simplista de algunas épocas de *Unomásuno*, *Proceso* y *La Jornada*, publicaciones con las que ha colaborado en determinados momentos de su carrera. En este grupo de crónicas además, admite desde la distancia errores en la redacción que frecuentemente tienen que ver con la falta de frialdad provocada por el excesivo entusiasmo ante la campaña socialista (2005: 110). Esta misma autocrítica la aplicará también al referirse a su texto “Ojos que da pánico soñar” que cierra *Función de medianoche*.

Pero la mayoría de sus páginas políticas se dedican a la crítica de las medidas del gobierno y del funcionamiento del partido que gobernó México hasta el año 2000: el PRI.¹⁹² José Joaquín Blanco critica el doble rasero de un gobierno que permite la corrupción de políticos y empresarios y la condena terriblemente en el resto. Ataca a un estado paternalista que concede derechos como si fueran limosnas y requiere ser tratado como ciudadano que exige sus derechos pero que entiende que debe cumplir con sus

¹⁹¹ José Joaquín Blanco se queja del engaño izquierdista de esta manera en “Izquierdista que se aburre”: “a) presentar la historia con un optimismo mesiánico de casi inmediato *happy end*, que rara vez ocurre, pero que siempre se espera: el milenarismo izquierdista de ahora-sí-viene-la-revolución, y pasan las décadas y nada; b) presentar la historia con un romanticismo individualista muy seductor [...]; c) presentar la historia como un drama —una telenovela heroica— siempre al borde del desenlace, y el joven izquierdista se ve cerca de luchas decisivas, y luego nada;” (1990a: 120).

¹⁹² Incluso en un libro como *Álbum de pesadillas mexicanas* publicado en el año 2002, cuando el PAN ya había ocupado la presidencia de México, se dispara contra la vida política del país, sobre todo contra el PRI en los dos primeros apartados de los tres que componen el libro: “Espantos en salmuera” y “Sátiras a domicilio”.

deberes.¹⁹³ La crónica es el espacio para desmontar el populismo de ciertas medidas gubernamentales que pretenden esconder con regalos la injusticia del sistema.

Nadie le ha pedido a la Secretaría de Hacienda, ni a la de Comercio, ni a otras dependencias oficiales que humillen al trabajador urbano o al campesinado, degradándolo al nivel del limosnero, cuyos alimentos deben ser “desgravados” y hasta “subsidiados”. Nadie tampoco ha querido que el gobierno se disfrace de dama porfiriana a la salida de misa, echando una errónea limosna en la charola de las masas. Porque tampoco puede gustarles, además, a los trabajadores, que luego les anden diciendo que son “beneficiarios” de la revolución, “cargas” para el erario y demás zarandajas. Con que el estado cumpliera sus obligaciones de respetar los derechos laborales y vigilar la calidad y comercialización de las mercancías, se lograría mucha mayor justicia social que con los gestos de vana filantropía. (BLANCO 1988a: 99)

Una sociedad a la que cada vez le son recortadas más garantías, derechos y oportunidades busca formas de escape a través de las rendijas que le permite el sistema: la corrupción y la violencia. Estos defectos que los gobernantes achacan al pueblo, son los que Blanco utiliza contra el propio gobierno: la violencia y la corrupción son, esencialmente, ejercidas desde el poder.

La corrupción de la que los políticos acusan al pueblo aparecerá en “El enredijo legal que nos vuelve delincuentes” de *Función de medianoche* y en “¡Al ladrón!” y “Culpable eres tú” de *Un chavo bien helado* pero Blanco la entiende en realidad como un reflejo de lo que sucede en las altas esferas. Desde allí la corrupción institucional se extiende por los distritos estratos de la sociedad hasta contaminar incluso el lenguaje. En “Elogio de la transa”, texto contenido en *Función de medianoche*, Blanco analiza el uso coloquial y extendidísimo de esta palabra y profundiza en sus posibles orígenes sociales: soluciones desesperadas ante la pobreza y la necesidad y el consumismo. A

¹⁹³ Textos en los que critica abiertamente estos temas serán: “Empresarios subversivos” y “Espérame en hacienda, vida mía” contenidos en *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon*.

partir del lenguaje el cronista se interna en una reflexión que tiene que ver con la dimensión social de este y descubre la brecha que sufren las generaciones jóvenes entre sus expectativas creadas por la publicidad y sus posibilidades reales de satisfacerlas.

Por otro lado, la violencia que aparece en los conflictos sociales tiene su origen en la que es ejercida desde el poder: la que suponen las condiciones laborales, el ninguneo político, el estrés urbano, la presión del capital y las necesidades no satisfechas pero también la represión policial contra la oposición (durante los años setenta) o contra minorías como los homosexuales.

En los años setenta se puso de moda un tétrico recurso: el secuestro policiaco de sospechosos (para así evitarse los líos legales de un proceso), la tortura para obtener confesiones (y ahorrar trámites de procedimiento), la desaparición de los cuerpos de los secuestrados (con casuales descubrimientos de cadáveres en canales de desagüe y baldíos), etcétera. (BLANCO 1988a: 176)

La escritura de Blanco trata de reconquistar aquellos espacios que han sido usurpados a la sociedad civil y reivindica la liberación de lo que el cronista considera territorio de resistencia por excelencia: nuestro propio cuerpo. Esta labor que podría pensarse individualista se conecta socialmente de manera inequívoca: la auténtica liberación de la mente y el cuerpo no puede entenderse sino como una tarea colectiva.¹⁹⁴

El control de la inteligencia y de la sexualidad nos obliga a vivir por debajo de nuestras posibilidades. A través de una prosa que podríamos calificar de torrencial y liberadora el cronista arremete contra esta actitud apocada y reivindica la necesidad de

¹⁹⁴ Precisamente la labor del cronista, como intelectual, también debe darse como parte de esa labor colectiva: “El intelectual resulta, en oposición al tradicional culto de la personalidad y la actividad mental glamurosos, un solitario tan desarmado e inorgánico como cualquier otro miembro de la muchedumbre nerviosa del Metro. De ahí que el fortalecimiento de las “estructuras desde abajo” (principalmente la sindical, pero también todas las asociaciones inimaginables, en concordancia con la múltiple realidad de las personas;) sea la condición *sine qua non* de una práctica realmente cultural” (BLANCO 1988a: 132).

expandir nuestras posibilidades corporales: realizarnos en la plenitud sexual e intelectual. La razón para Blanco está clara:

El sexo es nuestra crucifixión, decía D. H. Lawrence; también la inteligencia. Para que las personas sean más utilizables, laboral y políticamente, hay que convertirles el cuerpo –el sexo, la mente– en otra cosa: una sociedad de inteligentes y de buenos amantes sería necesariamente una sociedad de rebeldes; en una sociedad estable y civilizada, en cambio, una persona apenas ejerce y mal las más de las veces (díganlo si no los confidentes de los amantes) su energía amorosa; y su fuerza mental (díganlo si no los pacientes lectores). (1981: 117)

La sexualidad y el ejercicio de la inteligencia, son para Blanco actos fecundos y liberadores que solo pueden manifestarse como tal en una sociedad que permita la realización plena del individuo como creador. Por el contrario, una sociedad que nos imprime la característica de consumidores, solo puede tratar ambos aspectos como mercancías que poseer o como medios de ejercer el poder y los fomenta en tanto no supongan un desafío. Esta idea es la que desarrolla en un texto como “Amantes como automóviles” o “La más alta de las soledades”. En el primero Blanco escribe:

La ideología no consiste exclusivamente en los rollos, los papeleos y las instituciones, sino sobre todo en las más íntimas e incuestionadas maneras de ser; está en los gustos, en los apetitos, en las atracciones y rechazos que creemos espontáneos e individualísimos, como lo que llamamos atracción sexual. (1981: 115)¹⁹⁵

Incluso el deporte, al menos concebido según la mentalidad burguesa, es visto por Blanco como una imposición sobre el cuerpo de “los valores de limpieza, vigor, autorrepresión, dominio, disciplina; rendimiento intensivo; furia localizada en tales

¹⁹⁵ Más adelante, en la misma crónica sentencia evidenciando la relación entre el consumismo y el erotismo: “Poseer cuerpos, como casas o automóviles, funciona como una ratificación de nuestros sueños de poder y de riqueza” (BLANCO 1981: 116).

líneas permitidas, concentración de la energía contra determinados objetivos” (1988a: 55). Es decir, toda una estrategia de control corporal.

En “Un gastroenterólogo en tu futuro” Blanco critica otro de los aspectos de esta ideología: la excesiva preocupación por la salud se convierte en una obsesión por la longevidad más que por la calidad de vida. El pánico a la contaminación, que el cronista detecta sobre todo a partir de los ochenta, incide también en la vida sexual.

Al entender el cuerpo y la mente como espacios sociales la sexualidad, cuestión íntima donde las haya, se convierte para el cronista es un asunto político. De este modo afirma tajantemente: “Más allá de banderas y de partidos, el erotismo individual revela una verdadera posición política. Y en el amor uno actúa políticamente, con transas, generosidades y masacres; ahí actúa cotidiana y corporalmente todo el arsenal ideológico de una sociedad” (BLANCO 1981:71).

Siguiendo esta idea, en el mismo libro, “Los apetecibles cuerpos de la miseria”, Blanco lleva las relaciones sociales a la cama: en el sexo se reproduce el contexto social. Una sociedad desigual y opresiva genera relaciones íntimas donde los roles se reparten entre opresor y víctima. Incluso en este juego encuentra la explicación a ciertas conductas como la atracción sexual de las clases altas por ciertos estereotipos de las clases bajas: “Para dominarla mejor, la clase pudiente ha sobrerotizado los cuerpos de la miseria: en las túrgidas y macizas formas; en el fetichismo famoso al negro, a la negra y a la latinloveresca raza de bronce, al lanchero y a la mesera, cumple su apoteosis de clase” (BLANCO 1981: 72).¹⁹⁶

¹⁹⁶ Como ya adelantamos en el apartado 3.1. del capítulo II, se trata de un tema del que Blanco se ocupará en alguna de sus novelas como *Las púberes canéforas* (58). Por su parte, Carlos Monsiváis recoge la misma idea en su crónica “La noche popular”: “Desde el ingreso al antro, la palabra no deja de oírse: “¡Viste aquel chacal? ¡Qué chacalazo!” ¿Y qué es un *chacal* y de dónde proviene la comparación zoológica? En la jerga de *los entendidos*, el *chacal* es el joven proletario de aspecto indígena o recién mestizo, ya descrito históricamente como “Raza de bronce”, y rebautizado por la onomatopeya del sarcasmo: Raza de Bronce, ¡clang! ¡Clang!” (GALLO: 209).

La crónica contemporánea parece mostrar cierta predilección por esta marginalidad lumpen, estos espacios de la noche que no son del todo asimilables o dominables.

Dentro de esta concepción del cuerpo como espacio político, asuntos como el aborto o la homosexualidad cobran una nueva dimensión. La homosexualidad será uno de los temas básicos de la prosa de José Joaquín Blanco, al que dedica, además de sus crónicas, algunas novelas como *Las púberes canéforas* o *Mátame y verás* que se inscriben en un tipo de literatura inaugurado en 1979 por Luis Zapata con *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma*. Conviene subrayar además el interés de Blanco por el tratamiento que el tema gay ha recibido en la literatura a lo largo de la historia. A partir de las obras de Genet o de Verlaine, por citar algunos, a las que dedica sus ensayos, el cronista rastrea la evolución de los tópicos, costumbres y prejuicios que han acompañado la homosexualidad masculina y su reflejo en el arte.¹⁹⁷ Esta literatura aparece, desde la confesión autobiográfica, ligada a la vida íntima de Blanco: “Me interesé por lo que me ayudara a vivir entre libros de autores homosexuales. Descubrí y veneré a Gide.” (2005: 74).

Desde esa primera persona escribe uno de sus primeros textos acerca de la vida gay en la Ciudad de México. “Ojos que da pánico soñar” cierra *Función de medianoche* y abre la polémica. Blanco habla en este texto de los homosexuales de la clase media, no de los “homosexuales en la miseria”. Las circunstancias de cada uno de estos grupos son absolutamente diferentes porque “la homosexualidad no tiene esencia, sino historia” (BLANCO 1981: 183). La problemática social para Blanco responde a circunstancias sociales que, como tales, son históricas. Por esta razón prefiere centrar sus críticas y reflexiones en la clase media donde se mueve con más conocimiento y confianza.¹⁹⁸ La

¹⁹⁷ Estas referencias a la homosexualidad en el arte aparecen en ensayos como “Flaubert y los gays” en *Se visten novias (somos insuperables)* o “Verlaine: el tañido del olifante”, “Feos atributos” y “Genet para principiantes” en *Pastor y ninfa*.

¹⁹⁸ “Hablo de los homosexuales de clase media. No me atrevo a hablar de la homosexualidad en la miseria. Somos tan poca cosa frente a ella: esos homosexuales de barrio, jodidos por el desempleo, el subsalario, la desnutrición, la insalubridad, la brutal expoliación en que viven todos los que no pueden comprar *garantía* civil alguna; y que además son el blanco del rencor de su propia clase, que en ellos

intimidad es la puerta de entrada al tema: el cronista se sitúa, al inicio, en el centro del escenario.¹⁹⁹ La primera persona, tanto del plural como del singular, se usa en esta crónica con una clara intencionalidad política. Lo personal adquiere dimensión pública:

Sólo me preocupa exponer algunos puntos de vista sobre su historia actual en la ciudad de México, porque conviene discutirla públicamente y no sólo en la nota roja, los chismes y chistes privados; y exponerla personalmente, pues la única forma de romper la presión social abrumadora es enfrentarla individualmente en los ámbitos personales, aun corriendo los riesgos domésticos del llanto de mamá, las sesgadas sonrisitas en la oficina, las desconsoladas discusiones de familia y hasta la díscola alegría de algún rival profesional o un primo envidioso. (BLANCO 1981: 184)

Los adjetivos que el cronista adjudica a las miradas homosexuales dicen menos de ellas que del modo en que el resto de la sociedad las percibe: “sesgadas, fijas, lujuriosas, sentimentales, socarronas, rehuyentes, ansiosas, rebeldes, serviles, irónicas, etcétera” (BLANCO 1981: 183). Los “ojos que da pánico soñar” hablan más del miedo del que los sueña, desenmascaran lo perturbador que puede resultar la diferencia. La posición marginal a la que el sistema ha relegado a los homosexuales durante mucho tiempo les ha enfrentado la sociedad. Así lo constata Blanco y escribe: “Nuestra homosexualidad nos enemistó con el modelo dominante de sociedad” (1981: 188). Esa posición marginal podría ser aprovechada para ejercer una resistencia a la asimilación, para reivindicar la multiplicidad social frente a la tendencia a la homogeneización.²⁰⁰

desfoga las agresiones que no puede dirigir contra los verdaderos culpables de la miseria” (BLANCO 1981: 184).

¹⁹⁹ “Mientras me embrollo con las ideas que trataré de desarrollar en este artículo, paseo por el Parque México mirando a los muchachos que me gustan con esa peculiar “mirada de puto” cuya escandalizada descripción sería insuperable para escribir un artículo amarillista.” (BLANCO 1981: 183)

²⁰⁰ La vinculación entre lo personal y lo política a la que anteriormente nos referíamos es formulada por Blanco de manera específica en este texto: “Mi tesis, aun bastante vaga, es que los homosexuales mexicanos de hoy –no necesariamente los de ayer ni los de mañana–, al sufrir las persecuciones, represiones, discriminaciones del sistema intolerante, necesariamente estamos viviendo una marginalidad

Pero advierte ya en este texto algo que con el tiempo confirmaría: los homosexuales de clase media dejarán de ser marginados en la medida en que son descubiertos como potenciales consumidores y se incorporan sin problemas al sistema que antes les apartaba: “Nos habrán de privilegiar porque tolerarnos será un exceso a nuestros bolsillos. Nuestros ojos no causarán pánico, sino la amabilidad de que “el cliente siempre tiene la razón”.” (1981: 188). Más que contra la represión violenta y física, fácilmente identificable, Blanco alerta contra otra represión de la sexualidad profunda: la que impone el mercado banalizando nuestra intimidad.

En “Sueño de una tarde en la Zona Rosa” Blanco retrata las costumbres de la comunidad gay en la Ciudad de México, los lugares frecuentados y la creciente libertad o normalidad encontrada en el espacio urbano. Incluso incluye anécdotas personales y referencias a personajes conocidos. También en “El joven escritorio” encontramos confesiones autobiográficas acerca de la vida gay del autor.

Se encuentra en Blanco una libertad absoluta en el tratamiento del tema: se aleja de falsos romanticismos sin caer en la caricatura grotesca. Su prosa es liberadora porque desprecia los tabúes, su lenguaje se atreve con lo obscuro sin recrearse en ello, sino buscando la conversación coloquial sin pretensiones y que refleja, en ocasiones, el humor propio de cierto lenguaje gay.

que además de su joda tiene sus beneficios: los valientes beneficios del rebelde, que no son intrínsecos a opción sexual alguna sino a una opción política” (1981: 185).

4. EL RELATO DE VIAJE Y LA CRÓNICA DE LA URBE

4.1. CRÓNICA: VIAJE DE IDA Y VUELTA.

El Marco Polo de Italo Calvino en *Las ciudades invisibles* es un viajero y un inventor de ciudades. Sus desplazamientos dibujan recorridos ficticios que se mueven entre lo probable y el deseo. Si bien la historia del veneciano no inicia la literatura viajera, constituye uno de sus ejemplos paradigmáticos: el viaje al confín del mundo. El relato se convierte en cuestión de fe: nadie puede desmentirlo porque nadie ha estado allí.

En otro sentido, quienes viajan al Nuevo Mundo a partir de 1492 vivirán primero un momento semejante para luego ocuparse en presentar versiones y visiones de las tierras conquistadas. Las distintas miradas pugnarán entre sí y con las ideas que la propia tradición europea trae ya consigo.

Los inicios de la crónica latinoamericana se vinculan a la idea del viaje. La escritura de la conquista es una escritura nómada. Nacidas lejos de la patria y, en muchas ocasiones, dirigidas a ella, las letras de frailes y conquistadores suelen tener por destino cruzar el océano de vuelta. En ocasiones el relato del viaje surge de la necesidad del escritor de contárselo a alguien, y suele tener un destinatario explícito al ser redactado en forma de epístola privada que luego verá la luz o bien directamente como epístola pública. Esta estructura se observa en las *Cartas de relación* de Hernán Cortés dirigidas al emperador para explicar sus acciones. Pero también, ya en siglo XIX, en el epistolario de madame Calderón de la Barca que escribe a su familia en Boston.²⁰¹

²⁰¹ En el caso de Francis Erskine Inglis, la escocesa envía cartas a su familia en Boston durante los dos años que duró su residencia en México acompañando a su esposo D. Ángel Calderón de la Barca, ministro plenipotenciario de España en el México independiente. De todas las cartas enviadas una selección fue editada por Charles C. Little and James Brown en Boston y por Chapman and Hall en Londres.

Pero además, a menudo, estos relatos dibujan un trayecto, cuentan la travesía vivida al calor de la aventura, describen lugares nunca antes vistos por ojos europeos, se detienen con asombro en costumbres y en paisajes extraños. En este doble recorrido América aparece como territorio ideal para el viaje europeo: lugar de la utopía y del salvaje.

También los mexicanos se lanzan a descubrir el propio país, en especial en una época, el siglo XIX en que describirlo puede significar nacionalizar un paisaje por fin independiente. Son ejemplo de esto obras de Guillermo Prieto como *Una excursión a Jalapa en 1875* o *La vida en Puebla* dirigidas a Ignacio Ramírez el Nigromante, pero a la vez pensadas para su publicación.²⁰²

Entre las obras que eligen el viaje como motivo, Sofía Carrizo Rueda distingue dos tipos. Por un lado encontramos la literatura de viaje, la cual “abarca todas aquellas obras caracterizadas por complejos procesos ficcionales, donde cualquier referencia al itinerario se subordina a vicisitudes de la existencia de los personajes” (10). Por otro, el relato de viaje propiamente dicho.²⁰³ Y es a este último al que dedica la mayoría de sus trabajos. Varias de las características que señalan los críticos respecto a este tipo de manifestaciones literarias se pueden percibir en los textos cronísticos que consignan un viaje, pertenecientes a los autores que nos ocupan.

En otros casos, aunque el relato esquiva la forma epistolar, sigue existiendo un lector previsto por el autor, como el público inglés en el caso del viajero John Lloyd Stephens.

²⁰² La obra de Guillermo Prieto *Una excursión a Jalapa en 1875* fue publicada en forma de cartas en la *Revista Universal* entre diciembre de 1875 y febrero del año siguiente. También Prieto publicó en la *Edición Literaria de la Colonia Española*, en enero de 1879 varias entregas de su columna “San Lunes de Fidel” y de su “Cuchicheo Semanario” con Puebla como tema (PRIETO 1987: 9).

²⁰³ La definición del relato de viajes que Carrizo Rueda propone lo presenta como un “discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace” (28).

El relato de viaje y la crónica de la urbe

En los dos autores sobre los que versa este trabajo encontramos crónicas que dan cuenta de un itinerario. José Joaquín Blanco se lanza hacia los Estados Unidos y relata sus impresiones en “Boarding pass”, conjunto de siete crónicas incluidas en *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon*.²⁰⁴ Mientras, Juan Villoro visita Berlín, Cuba o Japón²⁰⁵ y, dentro del territorio nacional viaja a Tijuana y recorre la península de Yucatán en *Palmeras de la brisa rápida*.

Diferencia básica entre el relato y la literatura de viajes será la funcionalidad del elemento descriptivo dentro de la trama. Según Carrizo Rueda, en la literatura de viajes las descripciones se supeditan a la narración, mientras que en el relato tienen importancia por sí mismas, hasta llegar a constituir la esencia de la obra. Incluso las narraciones que a menudo se incluyen en él tendrían una función descriptiva, más que narrativa. Por ejemplo, las historias que Villoro introduce acerca del ajedrecista Carlos Torre Repetto o de la evolución del bambuco contribuyen a caracterizar el lugar por el que viaja. Pero, a pesar de la función descriptiva de estos episodios, no puede eliminarse el elemento narrativo en una obra en la que, como veremos, tan importante es el territorio recorrido como el cronista que lo recorre y lo cuenta. La importancia de la descripción se atempera mediante su combinación con una estructura narrativa donde el narrador es el protagonista.

Según señala Carrizo Rueda, en el relato de viaje, la sucesión de eventos no conduce a un desenlace que explique o confiera sentido a la obra sino que el final constituye un episodio más de la trama. El libro acaba porque el viaje termina. El desplazamiento es, como mantiene Julio Peñate Rivero, el elemento dinamizador del

²⁰⁴ José Joaquín Blanco no oculta su referencia al antecedente que tiene en mente: *Return Ticket* de Salvador Novo publicado en 1928 y escrito a partir de un viaje de Novo a los Estados Unidos cuyo destino final era Hawai (BLANCO 1988a: 187).

²⁰⁵ La crónica “Arenas del Japón” es mencionada porque finalmente se recoge en la antología *Mejor que ficción* después de haber sido publicada anteriormente. Durante la redacción de este capítulo aún no había pasado al formato de libro por lo que pueden hacerse algunas referencias pero no se desarrollará un análisis profundo del texto.

relato (27), el motor que pone en marcha la escritura, que la incita de alguna manera al igual que puede detenerla: “No estaba en el mejor estado para iniciar la ruta Puuc, pero el libro no se podía detener en la página 114” (VILLORO 2009c: 114).²⁰⁶ El recorrido vivido y el escrito se obligan mutuamente y acaban constituyendo una misma travesía.

La dualidad no se detiene en este aspecto: el itinerario por el que nos conduce un relato de viajes es, a la vez, externo e interno. Cuando Salvador Novo viaja a los Estados Unidos emprende en realidad el camino hacia dos lugares. Al comienzo de *Return Ticket*, obra en la que recoge esta experiencia, afirma: “Tengo veintitrés años y no conozco el mar” (NOVO 1928: 11). El doble destino está presente desde el inicio en esta frase. Durante su primera noche en un hotel el joven Novo descubrirá una soledad gozosa: “Me desnudo. Es la primera vez en mi vida que estoy solo, en un cuarto de hotel, de paso para otras ciudades. Tengo un nervioso regocijo” (1928: 48). Regocijo que volverá a experimentar más adelante, frente al océano:

¡Oh, mi primer contacto con el océano! Yo avanzaba, de la mano de mi instructor. Lenta me embiste –su dulce lengua de templado fuego. Ya soy todo suyo. Entra en mi boca, estruja mi cabeza, llena mi oído de rumores profundos. Me levanta en sus manos múltiples y mis brazos en vano buscan asirlo. (1928: 121)

Desnudo en el hotel y casi desnudo en el océano. El propio cuerpo es el territorio del aprendizaje, el espacio en el que se sienten las lecciones y los descubrimientos. La conexión del cronista con su realidad física se produce en los momentos más íntimos del viaje: en la soledad del hotel como ya hemos mencionado, pero también en la

²⁰⁶ *Palmeras de la brisa rápida* se publica por primera vez en 1989 en Alianza Editorial Mexicana. Después se publicará en Anagrama, en el año 2000. Existe una última edición de 2009, en la editorial Almadía, y es a esta a la que pertenecen las citas. De todos modos el texto no se ha visto modificado, únicamente varía, como es lógico, la paginación.

primera noche del trayecto en tren, durmiendo en la cama del vagón.²⁰⁷ Si el itinerario de Novo desde la ciudad de México, atravesando el país hasta entrar en los Estados Unidos y llegar a Hawai estructura un viaje físico, hay otro recorrido, más personal e íntimo que se realiza gracias a ese desplazamiento geográfico.

El viaje a menudo significa un rodeo: irse para volver, confundirse para encontrarse. En “Berlín: un mapa para perderse” Juan Villoro escribe:

La tentación del viaje: ser otro en otras circunstancias. Para Ribeyro, permanecer en el país significaba reiterarse como la peor de las costumbres. A lo largo de las décadas descubrió el paradójico sentido de sus *Wanderjahre*; en el aprendizaje en movimiento, encontró una significativa manera de volver a casa. (2005a: 115)²⁰⁸

Precisamente, en *Palmeras de la brisa rápida*, Villoro encuentra, en la confusión de identidades un modo de volver al hogar. Durante su estancia en Mérida el cronista se cita con distintas personas que le mostrarán aspectos específicos de la cultura yucateca.²⁰⁹ Una de ellas lo acompañará a ver en un espectáculo de lucha mexicana al Hijo del Santo:

Mardia, la esposa de Rafael Parres, llegó a la Posada Toledo y preguntó por Juan Orol. El nombre no figuraba en el registro y ella tuvo que describir al huésped. Resultó que Juan Orol era yo. [...] ¿De veras no te llamas Juan Orol? –le parecía

²⁰⁷ El protagonista, mientras se desplaza por la geografía mexicana en el ferrocarril, se vuelve hacia sí mismo en el momento previo al sueño y ese intimismo se reconoce en un detalle casi azaroso: el dedo en el ombligo. En la noche, deslizándose por los raíles, escribe: “Toco mi panza, lisa y un poco abultada. Detengo mi índice en el ombligo. Cabe su yema perfectamente. Yo he visto ombligos distintos, como cortes transversales de naranja. Este mío parece hecho precisamente con este dedo que ahora tengo en él, suavemente” (NOVO 1928: 15).

²⁰⁸ En su primer diario limeño, el día 3 de junio de 1950, Julio Ramón Ribeyro anota: “Sólo ansío viajar. Cambiar de panorama. Irme donde nadie me conozca. Aquí ya soy definitivamente como han querido que sea. Conforme me aleje irán cayendo mis vestiduras, mis etiquetas y quedaré limpio, desnudo, para empezar a ser distinto, como yo quisiera ser” (6). Durante muchos años vivirá en Europa, excepto entre 1958 y 1960, y, sobre todo a partir de entonces planeará y fantaseará con su regreso a Perú, y su posible vida en una casa frente al mar. Solo volverá cuatro años antes de morir.

²⁰⁹ La presencia de un guía que conduce al cronista por la zona o la ciudad, que le instruye, contesta a sus preguntas y le regala su opinión es frecuente en Villoro. Podemos observarla también en “Nada qué declarar: Welcome to Tijuana” y “Cosas que escuché en La Habana”.

El relato de viaje y la crónica de la urbe

inconcebible que no fuera el tocayo completo del rey del hampa cinematográfica.
(2009c: 175)

Pero el intercambio de identidades no acaba ahí. Si en este caso es alguien casi desconocido quien le modifica el nombre, más adelante será el cronista mismo quien se presente con un nombre falso. En las últimas páginas del libro, el cronista narra su visita a la avenida Colón número 501: la casa donde su madre vivió de niña. La forma en que es tratado por los actuales inquilinos parece invitarle a adoptar otra personalidad. Las explicaciones de la dueña se dirigen a alguien que sí vivió en aquella casa y en aquel lugar donde habita un pasado ni siquiera vivido, cuando al despedirse le preguntan su nombre, el cronista responderá con el de su tío: Alfonso.

Como él mismo subraya a propósito de Julio Ramón Ribeyro, Villoro se convierte en otro para volver a casa, a un hogar anterior al recuerdo, un origen familiar que se remonta al nacimiento. El viajero que pierde su nombre en su vuelta al origen parece indicarnos que ningún regreso es inocente o gratuito. El viaje modifica, trastorna, nos incapacita para permanecer idénticos y de ahí el baile de identidades.

En su prólogo a la obra de Guillermo Prieto, *Una excursión a Jalapa en 1875*, José Luis Martínez Morales escribe: “Un relato de viaje bordea entre lo objetivo de una realidad que se relata y lo subjetivo de su apreciación” (14). Julio Peñate Ribero insiste igualmente en esta idea cuando menciona como rasgo de este tipo de literatura la relación entre la exterioridad y la interioridad y las constantes repercusiones de la una en la otra y viceversa (27). Esta característica, como ya se ha mencionado, podría aplicarse sin reservas a la escritura cronística a la que nos venimos refiriendo.

Juan Villoro llena *Palmeras de la brisa rápida* de datos y referencias relativas a la historia de Yucatán, la arquitectura maya, algunos personajes célebres de la historia yucateca, la música o la vida cultural actual de Mérida. Incluye dentro del texto

fragmentos del Popol Vuh, menciona otras fuentes y conoce algunos antecedentes de su aventura, como el libro de John Lloyd Stephens o el de Sir Eric S. Thompson. Los datos forman un tejido a través del cual Villoro proyecta su mirada. Su bagaje cultural le obliga a ello. No es un observador inocente, aunque podríamos preguntarnos quién puede serlo. De este modo, cada una de las experiencias se encuadra dentro de un conocimiento previo que se exhibe en el propio texto.²¹⁰ La cultura aparece entonces como mediadora entre la experiencia directa y el cronista. Pero esta mediación no solo le afecta a él: Villoro es testigo de una paradoja reveladora:

Un artesano tallaba algo que anunció como caoba y parecía triplay, pero lo sorprendente no era el material sino el modelo que usaba: ¡una reproducción en un libro de Sir Eric S. Thompson! Supongo que así se cierra el círculo antropológico: el estudioso como objeto de estudio de los estudiados. (2009c: 119)

El libro parece convertirse en un vehículo más directo para el conocimiento de la propia cultura que la experiencia inmediata. Pero no solo de la tinta proceden los datos que Villoro incorpora a su crónica. Recogida de las conversaciones que mantiene con quien se encuentra, las charlas con conocidos, las entrevistas que se acercan a su trabajo periodístico... la información es deshebrada y acomodada donde lo exija el relato. A menudo la historia olvida su mensajero, aparece así la “técnica del pavo huido”, remedo literario del sabor yucateco.²¹¹

Al introducir los datos históricos a través de las voces particulares de sus interlocutores, el texto se transforma de alguna manera en una crónica de subjetividades.

²¹⁰ Villoro es consciente de la tradición en la que está a punto de inscribirse al iniciar el libro. Desde esa certeza escribe: “Al viajar uno se lleva sus 206 huesos y todos sus gustos y repulsas. En ese momento en que la gente bebía cafés desteñidos en la sala de espera, mi mayor problema se llamaba John Lloyd Stephens” (2009c: 31).

²¹¹ “José Luis Sierra siguió hablando entre las canciones de la sexagenaria Lolina Torres. Algunas de sus historias han sido esparcidas en este libro con la técnica del *pavo huido*: queda el relleno pero el relator está fugado.” (VILLORO 2009c: 201)

La historia del lugar se entrelaza con la de sus habitantes: el cantante Gabriel, el judío Ocampo, Joan Andrews, el grupo de fotógrafos de Plano Focal, algunos escritores congregados en torno a la revista Arcana...

Pero la unión, entre la exterioridad y la intimidad va más lejos y afecta al propio narrador: el profesor Ruz Menéndez²¹² comienza sus charlas hablando acerca del apellido yucateco del cronista. Más adelante narra la historia de Carlos Torre Repetto, famoso ajedrecista cuya biografía había sido escrita por el tío del cronista, primo del jugador de ajedrez. De esta manera la historia de la zona se entremezcla con la historia personal. Villoro buscó el manuscrito en Minatitlán, en casa de su tía Julieta, pero finalmente no encuentra la manera de dar con él. Huidizos, tanto el manuscrito como el ajedrecista, rehúyen los detalles y cultivan la leyenda. En este episodio la historia local se conjuga con la particular del cronista, lo público se torna familiar y hasta secreto.

Pero no es esta la única historia que se vuelve personal. En realidad todo el libro funde viaje y biografía. La elección del destino no puede ser más íntimo: “Cuando en 1988 me propusieron escribir un libro de viajes, no me costó trabajo encontrar un destino emocional: Yucatán, el mundo de mi abuela y el lugar donde nació mi madre” (VILLORO 2009c: 29). El gusto y el oído yucatecos eran sentidos ya sabidos (el lenguaje de la abuela, la comida de la madre) por el autor que recorre a lo largo de la crónica parajes desconocidos que resultan vagamente familiares. Se trata de una sensación que

²¹² Es importante la presencia de este personaje en el libro: a pesar de que no aparece excesivamente, sus palabras resuenan en toda la obra. Juan Villoro así lo reconoce: “A las nueve treinta de la mañana solía visitar a don Rodolfo Ruz Menéndez en su oficina; traspasaba el umbral del Historiador de la universidad y recibía el aire acondicionado como la primera de muchas noticias frescas. La sabiduría de Ruz Menéndez se extiende a temas variadísimos. En mi caso decidió empezar por mi apellido yucateco:

—Los Milán descienden del factor de naipes y tabaco de Progreso.

Luego me habló del ajedrecista Carlos Torre, el henequén, las iglesias franciscanas, el estrabismo entre los mayas, las mercancías de la nao de China, la influencia cubana en Yucatán.

En mi penúltima visita, comentó:

—Lo único que le falta es conocer un café— se refería, obviamente, a la tertulia en la que participa todos los días” (2009c: 188).

casa especialmente bien con la crónica: escritura que se complace en revisitar, con otra mirada, la cotidianeidad.

La crónica comienza como la historia de Juan Ruiz y Estela Milán. El narrador en tercera persona nos acompañará por poco tiempo: al doblar la página irrumpe un “yo” que teñirá con su subjetividad toda la obra. No podría ser de otro modo ya que el autor se define como un viajero sentimental que, alejado del turista, del expedicionario y del aventurero, no busca algo en concreto sino que deambula y espera. Esta actitud no entra en contradicción con la curiosidad ni con la capacidad de asombro características del Villoro cronista:

El gran atardecer, el museo definitivo, el pájaro fabuloso y la boutique exquisita no me interesan tanto como las horas de café, que consisten básicamente en perder el tiempo. El viajero sentimental, al contrario del explorador y el turista, deja que sea la vida la que se ocupe de las sorpresas. (2009c: 41)

En su estudio *La literatura de viajes. Una encrucijada de textos* Diana Salcines clasifica las obras según el tipo de viajero que las protagoniza. De este modo nos encontramos con el peregrino, el explorador, el profesional ya sea diplomático, corresponsal o viajante, el sedentario, el involuntario e incluso el psicotrópico. Habría que añadir a la lista este viajero personal que Villoro ensaya en cuya travesía tiene especial importancia el azar.

En la introducción a los textos de viajeros extranjeros que antologa, Margo Glantz advierte: “Viajar a México significaba igualmente exponer la vida y la fortuna” (Tomo I: 9). Para aquellos extranjeros que se aventuraban a recorrer México en el siglo XIX la travesía era un riesgo. Nada aseguraba un camino libre de asaltos, carreteras impracticables, sorpresas climáticas, problemas con el transporte o disgustos gastronómicos.

La situación política del país también era fuente de contratiempos. Frances Erskine Inglis, Marquesa de Calderón de la Barca, en su estancia de dos años en México, será testigo del levantamiento que protagonizan Valentín Gómez Farías y el general Urrea: “¡Han comenzado los disparos! La gente corre por la calle. Los indios se marchan rápidamente a sus aldeas” (CALDERÓN: 233). Su postura es la del testigo que observa y escucha las noticias que le llegan pero que no participa directamente en los acontecimientos.²¹³ Aun desde su posición privilegiada y segura se siente afectada por la inestabilidad de aquellos días: “Lo que escribo puede resultar bastante desordenado, pero es imposible fijar la atención en algo concreto” (239) confesará la autora.

Lejos de la gran ciudad, John Lloyd Stephens encontrará otros motivos de preocupación bien distintos en su viaje por la península de Yucatán. El explorador inglés, en su búsqueda de las ciudades mayas perdidas, tendrá por compañeras inseparables tanto a la enfermedad como a las garrapatas. Lo accidentado del viaje no excluye un encontronazo con la fauna terrible:

Después dimos un paseo por la costa para recoger conchas; pero al anochecer retrocedimos a toda prisa huyendo de los nativos de aquella tierra, de los numerosos enjambres de mosquitos que nos perseguían con el mismo espíritu sangriento que animaba a los indios de esta costa, cuando persiguieron a los españoles. (STEPHENS Tomo II: 257)

El relato del viaje se transforma así en una especie de libro de aventuras. Las penalidades aventureras conceden el prestigio al sobreviviente, a quien puede contarlas porque salió victorioso del encontronazo con la fiera. Pero en *Palmeras de la brisa rápida* no asoma ningún bicho agresivo. Esquivado por la aventura, el autor se lamenta de esta forma:

²¹³ “He pasado el día en el balcón, observando el humo y escuchando los diferentes rumores. El partido de Gómez Farías lo ha proclamado presidente. Cuentan que las calles cercanas a la plaza están llenas de muertos y heridos.” (CALDERÓN: 234)

Nunca he estado en el trópico sin tener escaramuzas con insectos; por lo visto, escribir un libro es el mejor repelente; basta que uno necesite un encuentro con la sabandija fatal para que no salga de su agujero. Hasta la solitaria cucaracha desapareció en cuanto sus antenas detectaron que alguien podía convertirla en regalías. (VILLORO 2009c: 204)

Ni la zozobra del libro de aventuras ni la seguridad de la guía de viajes, la crónica prefiere riesgos más privados.²¹⁴ “A diferencia de las guías, las crónicas no proponen un estilo de viaje sino el viaje a un estilo” (2009c: 60) sentencia Villoro, y el humor podría considerarse la puerta a ese estilo suyo, a esa forma particular de acercarse a la realidad.

A menudo, el humor en Villoro surge de situaciones que, si bien no siempre son disparatadas o graciosas, provocan la risa en el lector por la manera en que el autor las cuenta, por el modo en que las percibe y las transmite. Este hecho evidencia que es la mirada del escritor la que aporta la ironía o el chiste. El humor de Villoro se vierte en dos direcciones: hacia el exterior en una mirada extrañada que trastoca la realidad²¹⁵ y hacia sí mismo, como ejercicio de autocrítica.

Villoro reflexiona con humor sobre el lenguaje radiofónico o el que se utiliza en la guía turística para describir un edificio, o se burla de los estereotipos al tiempo que se sirve de ellos. Su escritura aforística produce pequeñas píldoras de picante dulce: risa

²¹⁴ Villoro es consciente de que su libro de viajes depara sobresaltos de otro tipo. De este modo, se lanza a inventar la aventura que no sucede en realidad: “En otro libro de viajes este sería el episodio de cómo el extranjero hizo una perfecta antorcha que se le apagó en el vientre de la gruta y tuvo que regresar sin más guía que la precaria sogá que había atado a su cinturón de gamuza” (2009c: 129-130).

²¹⁵ Jorge Ibarguengoitia, que ha sido considerado por Villoro maestro en la crónica y en el humor, practica esta extrañeza sobre lo cotidiano en muchas de sus crónicas. En una de ellas, “La nueva Atlántida. El futuro incierto” en *La casa de usted*, encontramos el ejemplo más extremo de este procedimiento. Ibarguengoitia despliega una visión desde el futuro de la sociedad mexicana de los setenta. El distanciamiento temporal produce una sensación de extrañeza respecto a lo cotidiano y permite verlo con los ojos asombrados de quien no comparte las bases culturales que lo hacen comprensible.

que nace de la desgracia o la ridiculez no solo ajenas, sino, sobre todo, propias.²¹⁶ Como se ha mencionado, con frecuencia esa mirada se dirige sobre sí mismo tiñendo la obra con una personalidad un tanto paranoica. Al comienzo del viaje, en el avión, el cronista confiesa:

Envidio a quienes no dejan de leer el Excélsior durante el despegue o se duermen antes de que se apague la señal de No Fumar. Desde un punto de vista técnico, yo estoy vivo, pero pienso que no merezco estarlo; caigo en abismos de culpabilidad en los que repaso mis actos más ruines y llego a la conclusión de que es casi necesario que el avión explote. (2009c: 31-32)

Más adelante, en Río Lagartos, la decoración del Hotel Nefertiti y los extraños comportamientos de los personajes que se encuentran allí contribuyen a enrarecer el ambiente: “En mi cuarto vi la pequeña antesala pintada en verde y blanco, el tocador y el banquito cubiertos de hule, la recámara color flamingo, y sentí que estaba perdiendo una oportunidad de suicidarme” (2009c: 143). Pero de la posibilidad del suicidio el cronista pasa al miedo de ser asesinado.²¹⁷ La paranoia, por lo disparatada, no esconde el humor sino que es precisamente lo provoca. Surge de una mirada particular que perturba situaciones más bien cotidianas: el despegue de un avión, un hotel casi vacío decorado horriblemente o las disputas de guías y hoteleros por el único turista que visita el lugar.

²¹⁶ Carlos Monsiváis hablará de “sarcasmo y auto-ironía” para referirse a los cuentos de Villoro en *Lo fugitivo permanece*, pero la puntualización sería válida para hablar de la concepción del humor que ensaya en toda su obra (MONSIVÁIS 2001a: 282). El humor que se burla de uno mismo (“Los peluqueros se refieren a mi pelo con el excesivo respeto que suscitan las especies en peligro de extinción” VILLORO 2009c: 80) es frecuente en un cronista que huye de la posición de experto. En 8.8. *El miedo en el espejo*, durante los primeros momentos del terremoto, la imagen del cronista no es precisamente la de un héroe o la de alguien conocedor de situaciones semejantes: “Volví al cuarto, abrí la caja fuerte donde estaban mis documentos, tomé mi computadora y perdí un tiempo precioso atándome los zapatos con doble nudo. Los obsesivos morimos así” (2010a: 62).

²¹⁷ “Tal vez el hotel era tan barato porque resultaba sencillísimo robar y asesinar a los huéspedes. Ya veía mi cadáver arrojado al corral de las tortugas, pasto de futuros peines. Salí al pasillo. No había nadie. Regresé al cuarto. Otra vez las voces.” (VILLORO 2009c: 145)

Al analizar este enfoque podríamos pensar en la concepción que tiene del humor Jorge Ibargüengoitia, escritor admirado por Villoro y con el que comparte el gusto por la sonrisa inteligente y ciertas ocurrencias disparatadas. Precisamente, Ibargüengoitia entiende el humor como “una manera peculiar y ligeramente oblicua de percibir las cosas. —y añade— Como el daltonismo es algo que afecta permanentemente la visión del individuo, no unas gafas que uno se quita y se pone a voluntad” (IBARGÜENGOITIA 1997a: 73).

La metáfora de Ibargüengoitia es especialmente significativa si la relacionamos con una crónica como *Palmeras de la brisa rápida* en la puede rastrearse desde el principio una percepción extraña de la realidad que se vincula con la visión. Este sentido que Julio Peñate Ribero señala como predominante en la literatura de viajes (27)²¹⁸ es, curiosamente en este texto de Villoro, un sentido perturbado: la mirada clara y segura está ausente.

En el caso de Juan Villoro el cronista o no ve (“Salí de la catedral sin advertir su disposición de mezquita ni los arcos que remedan la crucería ojival de la Edad Media.” 2009c: 65) o percibe las imágenes de un modo desvirtuado:

Como aconseja la anatomía, llevé mi cabeza a todas partes. Sin embargo, a causa del clima, no siempre estaba muy seguro de lo que veía.

Las cosas dejaban huellas blancas en mi mente que sólo se revelaban después, bajo los ventiladores del café. (2009c: 56)

²¹⁸ De todos modos, no podemos olvidar la importancia de otros sentidos como el oído, sobre todo a la hora de captar los diálogos, las particularidades del habla local de la zona. En algún momento Villoro incluye incluso un glosario de términos propios de Yucatán. Incluyo solo algunos de ellos: “Glosario: dar un acechón: visita breve; quitarse: irse; negociantes: cosas; invisibles: pasadores para el pelo; dar una limpia: dar una golpiza; tocar piedra con cocoyol: el burro hablando de orejas; negociar algo: tratar de arreglarlo, de ver si funciona; ¡p’uchis!: caramba; cada muerte de un judía: casi nunca; ¡mato mi pavo!: me rindo; atabacado: café; calzolera: traje de baño [...]” (2009c: 69).

El relato de viaje y la crónica de la urbe

La relación entre este mirar perturbado y su posterior recreación en el ambiente más fresco del café se conecta con el proceso mismo de creación del libro: primero la mirada, siempre personal, y después, la escritura que plasma esa mirada a través del estilo.

El calor del lugar parece producir sutiles espejismos en el paisaje. El lector se pasea por una crónica calurosa, aliviado por esos “aeroplanos del calor” que son los ventiladores. La estructura misma de la obra, en la que algunas secciones se titulan “Los aeroplanos del calor”, “Bajo las aspas” o “Bajo las aspas todavía”, subraya la sensación de un clima sofocante que modifica los objetos. *Palmeras de la brisa rápida*, a pesar de la frescura del título, podría ser la crónica de una mirada abrasada.

Pero no solo el calor afecta las percepciones, la distancia también modifica los objetos. Como ocurre con el diminuto microorganismo que se torna enorme bajo el microscopio, el excesivo acercamiento puede ser perturbador. Se trata de algo parecido a una idea ya mencionada: los grandes procesos históricos no se comprenden al observarlos de cerca y a veces solo cobran sentido gracias a la distancia. La cercanía resta perspectiva mientras que el alejamiento difumina los posibles defectos. A pesar de las bombillas no siempre la claridad muestra lo que queremos ver:

El cuarto 22 tenía dos espejos, uno iluminado por una barra de luz neón y el otro por una bombilla de 60 watts. [...] No era una imagen distorsionada; al contrario, la molestia venía de verme demasiado. Entonces corría en pos de la luz incierta del segundo espejo. (VILLORO 2009c: 57)

En definitiva, a lo largo de la crónica, la realidad no se presenta tal cual es sino distorsionada por el peso de la subjetividad. *Palmeras de la brisa rápida* nos ofrece el personalísimo Yucatán de Juan Villoro y se lee no solo como un acercamiento al territorio de la mágica península sino como una invitación a compartir la mirada

particular del autor.²¹⁹ Esa insistencia en el viaje personal es lo que define la obra como crónica, crónica de un viaje, por supuesto.

La subjetividad fundamental de este tipo de textos, aparece de manera explícita en los momentos en que el cronista se entretiene en reflexiones personales sobre los temas que le van surgiendo al paso. Tanto Juan Villoro como José Joaquín Blanco pueblan los relatos de sus viajes con digresiones en las que introducen su opinión. El primero, por ejemplo, se detiene en medio de una visita a algunas viejas haciendas henequeras para preguntarse: “¿en qué momento se jodió México? ¿Quién se levantó con el primer pie izquierdo?, ¿quién hizo añicos el primer espejo? De los virreyes a los priístas, un país de sangre y polvo” (2009c: 113).

En otros momentos la reflexión viene por boca de las personas con las que Villoro conversa, gentes expertas en determinado tema como el historiador Michel Antochiw que habla sobre las consecuencias de la instalación de maquilas en Yucatán. Los temas que interesan al cronista detienen la narración y ocupan páginas a su antojo. Las consecuencias de una globalización que desterritorializa los procesos de producción ha convertido el territorio periférico de Yucatán en una región fronteriza, donde se produce un constante cruce de influencias, pero también, donde se vive en dependencia de una economía que está siempre al otro lado (PITMAN : 92).

En “Boarding pass”, conjunto de siete crónicas incluidas en *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon* que José Joaquín Blanco escribe a propósito de su viaje a los Estados Unidos, junto a las descripciones de los lugares que visita

²¹⁹ El cronista puede permitirse esta mirada insegura que convierte el texto en documento poco fiable. Podemos encontrar una situación semejante en la obra de Guillermo Prieto *Una excursión a Jalapa* donde escribe: “Yo no sé bien si voy a referir un sueño” (218) y más adelante añade “Yo no sé... acaso la modorra que me agobiaba, lo extraño de la hora, la media luz del cuarto, lo peregrino del suceso... me hicieron transportar a otro tiempo, y veía vivos, y sentía la respiración de aquellas personas, y que doña Lucecita se me volviera fantástica y poética” (219).

encontramos un amplio espacio dedicado a la reflexión sobre distintos aspectos de la cultura estadounidense. Se trata en general de textos más reflexivos que narrativos.

En “El perfil de Moby Dick” y “El mausoleo de los Kennedy”, a raíz de una visita a la isla de la novela de Melville y a la Biblioteca John F. Kennedy, en Boston, Blanco reflexiona acerca de la provechosa relación entre el turismo y la historia. Convenientemente manipulado, el ingrediente histórico contribuye a convertir en turístico un lugar perfectamente olvidable. Pero este tipo de operaciones no solo otorgan beneficios económicos: a partir de lo que ve, Blanco indaga sobre el modo en que el manejo o incluso la invención de la historia pueden usarse para legitimar una situación presente, la posición social y la ideología imperante.

En el texto dedicado a la familia Kennedy el cronista visita el mausoleo construido en honor al presidente. Blanco insiste en la “pretensión” del lugar de convertirse en museo, en templo, de aparentar una trascendencia de la que en realidad carece. Para lograrlo, el mausoleo recrea de manera idealizada la leyenda del expresidente estadounidense al tiempo que obvia ciertos aspectos más oscuros de la figura de John F. Kennedy. Blanco no duda en expresar algunos de los argumentos que oponen a esa visión dorada de la historia de la nación:

Tampoco se dice que las raíces del dinero de los Kennedy, la familia real de este cuento de hadas, se hizo sobre todo en la época de Roosevelt, cuando se abolió la Ley Seca y Joseph Kennedy, el patriarca y embajador en Inglaterra, obtuvo la concesión para importar whisky escocés. (BLANCO 1988a: 198)

Más importante que la historia parece ser la manera en que es contada, preocupación que no es extraña al género cronístico, empeñado en dar viabilidad a otras versiones distintas a la más difundida y aceptada, ocupado en numerosas ocasiones en atacar explicaciones oficiales.

Otras reflexiones que encontramos con frecuencia en este grupo de crónicas de Blanco son las que se refieren al modo de vida de la clase media norteamericana. En “Indian Summer” visita un suburbio estadounidense, lugar alejado del centro de la ciudad donde vive la clase media. En este texto, el cronista critica el aislamiento en el que desarrollan su vida cotidiana, la falta de interés que muestran por aquello que sucede fuera de sus casi perfectos barrios residenciales.²²⁰ A lo largo de esta y otras crónicas como “El fascismo de la mayoría” u “Orson Welles y los marcianos”, Blanco denuncia la dependencia supersticiosa de la tecnología que sufre la clase media norteamericana, señala algunos rasgos de su psicología basada en el miedo, acusa las carencias de una democracia que no es tan perfecta como se pretende... Pero finalmente, el cronista termina utilizando un plural inclusivo que convierte todas estas críticas en lanzas dirigidas a la clase media en general, incluida la mexicana. Los defectos que detecta en la población estadounidense no son exclusivos de ella: los modos de vida impuestos por el sistema capitalista ya no entienden de fronteras. En el viaje hacia el otro, en la crítica a lo ajeno, Blanco parece darse cuenta, como Villoro, que todo viaje es de ida y vuelta, y que, en el regreso, la crítica, casi siempre, es autocrítica.

Si Blanco visita un país con una breve, aunque nutrida, historia, Villoro recorre un lugar donde el pasado remoto se hace presente de manera implacable. Las mansiones de la época en que Mérida vivía el esplendor económico del henequén recuerdan con su presencia imponente el régimen de dominación brutal sobre los trabajadores. El cronista puede percibirlo al charlar con un viejo trabajador de una de las haciendas, Anastasio

²²⁰ Al observar a algunos de los vecinos el cronista escribe: “Su inocencia es abrumadora. No saben, sinceramente no lo saben, que tienen mucho más de lo que necesitan y que su exceso tiene algo que ver con las carencias de millones. La TV y la prensa ocultan la miseria; y por el contrario, les provocan cada vez más demandas de consumo, de modo que con la cara más franca del mundo te dicen que (con esto de la inflación) el dinero, desde las terrazas de sus castillos, no les alcanza para nada. Por lo demás, este tipo de villas aísla a la población de la mezcla con otras poblaciones, y los unifica como grupo social totalmente impermeable a otros grupos sociales” (BLANCO 1988a: 192).

Yam Juchim, que parece querer resistir con las palabras los estragos del tiempo: conversa sobre el pasado en presente. En su discurso parecería que la maquinaria que lleva años detenida vuelve a engrasarse y a funcionar.

Los restos arqueológicos mayas hablan de un pasado que no está cancelado: la historia del antiguo esplendor indígena pervive en la majestad de una mujer que pide limosna:

Hay muchas maneras de amargarse la vida y una de las favoritas del viajero es pensar en la historia de los lugares que visita, en los hechos de sangre y oprobio que justifican los palacios. Saqué mi libreta para cerciorarme de las fechas de la dilatada guerra de castas: 1847-1901. En eso estaba cuando el tema se presentó a la mesa. Un huipil multicolor entró a mi campo visual. Alcé la vista y me quedé absorto ante unos ojos apacibles: una mujer me veía como si dar y recibir fueran actos equivalentes; de no ser por la vacía cuenca de su mano, su mirada hubiera sido la de alguien que otorga una dádiva. (VILLORO 2009c: 52)

Todo viaje aventura una relación con el “otro”, con aquel que, distinto de nosotros, nos espera en el lugar de destino. A raíz de ese conocimiento uno puede ahondar en las diferencias o rescatar semejanzas que se desconocían, siempre y cuando el viajero esté dispuesto a ver algo que no ha visto antes. Este tipo de actitud es opuesta al comportamiento del turista que tanto Villoro como Blanco critican. Para este último el turista busca siempre lo que ya conoce, se dedica a “ver sólo lo conocido, admirar sólo lo previamente prestigioso, comer lo convencionalmente típico, comprar lo obligatoriamente constelado como souvenir” (BLANCO 1981: 105) según expresa a propósito de unas vacaciones de Semana Santa en el Distrito Federal.

Durante su viaje a Boston, José Joaquín Blanco se convierte en un turista imperfecto o incapaz. En “La torpeza de un turista” Blanco reconoce la visión que ha tenido siempre de los enamorados de los mapas, las cámaras y la fotografía modelo:

El relato de viaje y la crónica de la urbe

El turismo es una invención exclusiva de los inocentes. Yo los veía en México, con sus cámaras fotográficas, sus folletos y mapas alborotados por los vientos en Reforma, y me indignaba de sus carotas de satisfacción. ¡Oh!, exclamaban al ver de bulto el monumento o el panorama anunciados en la publicidad, y parecían de veras entenderlo todo. (1988a: 187)

Un poco más adelante, el cronista compara esa situación con la que él mismo experimenta durante su viaje. Sin llegar a ser un explorador, Blanco no sirve para ser turista: le falta la inocencia, le sobra la actitud crítica.²²¹

Ahora estoy en las mismas, con mapas, folletos, mochila y cara de estúpido a la salida de la estación Boylston del metro bostoniano. He recorrido ya tres veces los lugares indicados en la guía turística, me trepé al barquito (se llama Bostonian Cruiser, je) que recorre la bahía, y sigo sin exclamar nada. (1988a: 187)

El turismo es el terreno del estereotipo y de la imagen anquilosada. En una línea semejante Juan Villoro regresa a un tema que ha tratado en varias ocasiones: el exotismo como estereotipo que el turista busca en México frente a la vida salvaje que México exporta como reclamo.

Una de las imágenes fijadas con mayor tradición es la del territorio americano como el espacio que posibilita la utopía. La escritura que surge en torno al descubrimiento de América pone en relación la literatura utópica y el motivo del viaje. Un ejemplo más que evidente lo constituye Cristóbal Colón que cree descubrir el Paraíso Terrenal y conjuga en sus escritos esta intuición religiosa con la ambición del hombre mundano, el oro. Colón describe América como quiere verla, como se ha preparado para soñarla, igual que muchos lo harán después que él. El crítico Fernando

²²¹ Thea Pitman constata en su ensayo sobre *Palmeras de la brisa rápida*, la manera en que la figura del cronista se acerca y se aleja simultáneamente del turista y subraya como rasgo fundamental que los diferencia la presencia de la ironía, característica fundamental de la postmodernidad desde la que enfoca su análisis (96).

Aínsa ha trabajado extensamente sobre el tema y explica respecto a la obra de Tomas Moro:

El propio Moro habría tenido en cuenta *De Orbe Novo* de Pedro Mártir publicado en 1511 y las cartas de Américo Vespucio reunidas en el *Quattuor Navigationes* que circulaban en Europa en esos mismos años. La alteridad americana propicia una reflexión sobre otros mundos posibles, alternativa a lo existente que se presenta como construcción racional y elaborada y no únicamente como transposición de los mitos clásicos que acompañaban el proceso.

La literatura de viajes y de evasión, permite la aparición de utopías de base geográfica, donde no es siempre fácil discernir lo que es real de lo imaginario. (AÍNSA: 62)

Si América comenzó siendo el lugar ideal para plantar la utopía europea acaba convirtiéndose en el refugio del lado irracional de la cultura, la tierra donde aún es posible lo salvaje, donde incluso la violencia y las necesidades poseen valor turístico. Villoro se burla de esta actitud en el episodio de los turistas estadounidenses con quienes comparte transporte en una etapa de su viaje por Yucatán. El turista se mueve entre la crítica desahogada contra todo lo que sea diferente a su lugar de origen o la aceptación entusiasta de cualquier cosa que resulte exótica:

Mientras la anciana despotricaba sobre el estado de los inodoros, las gorditas aceptaban todo sin discriminación y creían que una paratifoidea las haría estar más cerca del *momento* mexicano. Sin embargo, en *ese* momento, los naturales no queríamos compartir otra cosa que el silencio. El anciano tuvo un destello de sensatez y calmó los ánimos de sus compatriotas. A cada una le dijo *I see your point* y todas se callaron, felices de que él viera tantos puntos. (VILORO 2009c: 103).²²²

²²² Frente a estas dos actitudes extremas la posición del cronista siempre es la misma: volver a mirar lo ya visto para situarlo en su justa medida, que no es la de la admiración ni la de la denostación sin reservas. Al igual que pretendía frente al subcomandante Marcos en sus crónicas sobre Chiapas, Villoro busca olvidar el exotismo y devolver a lo observado su dimensión precisa. Durante el viaje por Yucatán, al referirse a los mayas, escribe: “Para hacerles justicia hay que despojarlos de los dioses tutelares que les han endilgado tantas teorías, dejar de verlos como sabios, entes mágicos, pacifistas del pasado remoto o rebeldes del pasado inmediato” (2009c: 120).

Esta imagen distorsionada que el extranjero tiene de México se ha visto alimentada frecuentemente por los propios mexicanos que exportan el tópico que el turista busca: si quieren exotismos se ofrecen extraterrestres.²²³ Profesionales de la palabra, algunos guías inventan la historia buscando, no tanto la exactitud como la magia que encandila a los visitantes. Dibujan con sus relatos un pasado que nunca existió, perfilan un territorio improbable y atractivo que paradójicamente resulta más creíble que algunas verdades. De igual manera, como si escribir un viaje fuera delimitar un espacio, el Yucatán de Villoro no podría ser narrado por otro y probablemente no exista más que en esas páginas.

El viaje americano que nos trasladan las antiguas crónicas comenzaba en Yucatán y tenía un objetivo: llegar a la gran Tenochtitlan. La crónica contemporánea no parece haberse desembarazado de tales intereses.

²²³ “Los guías jóvenes no admiten que la plancha de Palenque represente un astronauta, no hablan de curiosos magnetismos ni describen el ovni que subió las piedras tan alto; esto los hace impopulares entre algunos turistas; sin embargo, para el hombre medio de Nebraska o de la colonia Garza de Monterrey es más fácil creer que las pirámides son obra de extraterrestres que de “indios”.” (VILLORO 2009c: 104)

4.2 LA CRÓNICA DEL APOCALIPSIS: MÉXICO D.F.

En su libro *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis* Jezreel Salazar anota que los cronistas, a la vez que han dedicado su pluma a reinventar el pasado de la ciudad, “han delineado una ciudad posible. —y añade— Al hablar sobre Gutiérrez Nájera, Monsiváis define la crónica como espacio de la utopía. Desde Bernal Díaz del Castillo, la utopía ha sido un signo y un sino, un rasgo ligado a la crónica de la urbe” (32).

Juan Villoro insiste en esta idea y en su texto “El vértigo horizontal. La Ciudad de México como texto” señala que a lo largo de la historia la ciudad ha sido considerada “bastión de la esperanza, un artefacto aliado al porvenir, donde las cosas serán mejores” (2003a: 46). La ciudad se ha pretendido espacio para el futuro, donde la técnica y el progreso hacen posibles los adelantos y las mejoras: el lugar de la convivencia y el bienestar social.

Pero la utopía no recibe su nombre de forma gratuita y, como tal, el ideal se aleja constantemente de la posibilidad de ser alcanzado. Las cicatrices del mentado progreso desmienten la promesa: la ciudad es el peligro, el caos, el amontonamiento, la suciedad, la soledad perdida en la multitud. La crónica urbana persigue un ideal que se escabulle y, si bien no construye una ciudad utópica habitable trata, al menos, de reorganizar el caos de la urbe contemporánea. De igual manera que en el viaje, la prosa traza un itinerario, dibuja un mapa que ordena en cierto modo la ciudad en el sentido que Deleuze y Guattari le confieren a la escritura cuando dicen que “Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (12).

La escritura se desempeña en perfilar la silueta de una ciudad que se expande peligrosamente, que se emborrona y se confunde: precisa sus límites, aclara sus

conexiones interiores. Más que dotar de sentido, como Sarissa Carneiro mantiene al referirse a la escritura de Juan Villoro, la crónica tanto de este como de Blanco apunta a descifrar el sentido en cuanto dirección: ¿hacia dónde marcha esta ciudad vertiginosa?

De este modo se convierte en el territorio de la escritura. La ciudad actuará como tema y soporte a la vez. Opera como lienzo en el que se dibujan los graffitis políticos y las declaraciones de amor, como los que Blanco recoge en “Las paredes hablan”. En sus muros gritan los anuncios de cualquier clase, resuenan reivindicaciones antiguas.²²⁴ En esta crónica de Blanco, el cronista más que describir, lee la ciudad como si de un texto se tratara. Sus páginas de hormigón y asfalto hablan por sí solas.

Como si el centralismo del país no dejase escapar a la literatura, la Ciudad de México ha sido descrita, poetizada, narrada desde antiguo. Su protagonismo ha sido casi absoluto. Cautivados por la capital, los cronistas le han dedicado innumerables páginas olvidando durante mucho tiempo el resto de la República aunque cada vez hay más excepciones a este comportamiento (CORONA, JÖRGENSEN: 5). Carlos Monsiváis comienza el prólogo a su antología de crónica *A ustedes les consta*, con un apartado que remite a la antigua ciudad en su título: “Homero en Tenochtitlan”. Pero también antologías más recientes se circunscriben al territorio de la capital como *México DF: lecturas para paseantes* de Rubén Gallo.

Blanco cede a su llamada no solamente en crónicas como “Responso a los héroes”, “La ciudad enemiga”, “El sincero mes de enero”... y otras tantas sino en su prólogo a la colección de fotografías *Ciudad de México. Espejos del siglo XX* donde, en un movimiento semejante al que define *Los mexicanos se pintan solos*, el cronista narra la ciudad que la imagen ilustra.

²²⁴ De la crónica mencionada contenida en *Los mexicanos se pintan solos* podemos extraer este ejemplo: “Los muros de la ciudad siempre han sido página colectiva. Sirvió, al día siguiente de la conquista, para un altercado escrito sobre el botín entre Cortés y su tropa: “Tristis est ánima mea/ hasta que la parte non vea”, escribieron éstos; “Pared blanca / papel de necios” arguyó él” (BLANCO 1990b: 44).

El cronista mexicano que quiere contar el día a día de la Ciudad de México se encuentra frente a una ciudad asediada por el tráfico y la creciente inseguridad, consumidora insaciable de recursos y generadora de contaminación ambiental, acústica, visual... Gallo la llama “desastre urbano”, “pesadilla posmoderna” (13), Villoro habla de “la mujer barbuda” subrayando su carácter monstruoso (2006d) mientras que José Joaquín Blanco insistirá en su naturaleza apocalíptica, aunque no será el único. El DF es, según Blanco, una mutación constante que alcanza su fin cada día: “La ciudad de México es el apocalipsis diario. Por todas partes se derrumba, se enfanga, se construye, se vuelve a derrumbar” (1988a: 113). Historia de demoliciones inacabadas y nuevas edificaciones que nunca terminan de abolir lo anterior.

No existe la ciudad estática: cada fotografía retrata al tiempo de imprimirse un lugar extraviado. Ciudad de mudanza perpetua, víctima de cambios que la diferencian de la que fue hace cinco, veinte, cuarenta años, el DF siempre es un lugar perdido para el cronista que trata de recuperarlo. Se escapa, se derrumba, se acaba. Pero nunca termina de escaparse, de derrumbarse, de acabarse.²²⁵

Juan Villoro va más allá, al recoger una noción de Monsiváis que se refiere a la Ciudad de México como el lugar del postapocalipsis. De esta manera Villoro apunta una explicación para el hecho extraño de que, en un lugar atestado de tantos problemas, continúe viviendo la gente y, más aún, sigan amando la ciudad como el hogar insustituible.

No es la ignorancia lo que nos retiene en este carrusel de ratas y perros callejeros. La ciudad nos gusta, para qué más que la verdad. Como el don Juan de *Rake's Progress*,

²²⁵ En el texto que escribe como apertura del libro *Las llaves de la ciudad. Un mosaico de México* de David Lida, Villoro escribe: “Cuando nací, había cuatro millones de capitalinos; según el censo o el estudio demoscópico que uno consulte, hoy sumamos catorce, quince o veinte millones de habitantes. El DF y la zona conurbada se han transformado a tal ritmo que el espacio no puede ser visto como una categoría fija. Estamos ante una metrópoli nómada, que migra hacia sí misma” (2008c: 13).

El relato de viaje y la crónica de la urbe

la ópera de Stravinski, nos hemos enamorado de la mujer barbuda del circo. Al margen de nuestros cuestionables gustos ¿cómo explicar la falta de temor, la incapacidad de espanto ante la evidencia? Carlos Monsiváis se ha referido a la actitud postapocalíptica que define a los habitantes del D.F. Somos el resultado de una catástrofe, pero suponemos que lo peor ya pasó. (VILLORO 2005c: 140)

Los habitantes de México viven, pues, en un futuro imposible: el tiempo improbable que hay detrás de la última catástrofe. La crónica se postula como género privilegiado para acercarse a esta megalópolis descentrada, que ya solo puede ser asumida de modo fragmentario y que requiere un género híbrido que trasmita la heterogeneidad de la materia que trata.²²⁶ El mapa de México es, como el guión de Villoro, un “mapa movedizo” que se rectifica y se superpone con calles que comparten el nombre: un escondite ideal para espías.²²⁷

Como en el caso del relato de viaje, el desplazamiento suele ser la forma elegida por el cronista para reorganizar la ciudad. El traslado vincula unas zonas con otras, establece conexiones y fomenta la relación entre distintas partes de la ciudad creando una especie de mapa transitado. La urbe moderna pierde lugares de reunión a favor de espacios de cruce y circulación. Ayudado por la metáfora que entiende la ciudad como

²²⁶ Jezreel Salazar, al analizar la prosa de Monsiváis y su relación con la ciudad escribe: “la crónica resulta ser una alegoría de la ciudad: es fragmentaria, heterogénea, dispersa y caótica. Al sintetizar los rasgos de la metrópoli, la crónica no sólo expresa la imagen de la ciudad en tanto texto (se convierte en un símbolo), sino que configura un espacio público a partir del cual la urbe se vuelve legible” (97). Y añade: “la fragmentación urbana y del espacio público ha traído consigo la fragmentación del discurso y de la conciencia que versa sobre él. Lo que antes llamábamos texto (un discurso terminado, producto de una cultura homogénea) hoy no existe” (98).

La crónica sería entonces un discurso paradigmático de esta especie de estética de la fragmentación. Las reflexiones de Salazar remiten a las consideraciones de Barthes en *El grado cero de la escritura*: “Veremos, por ejemplo, que la unidad ideológica de la burguesía produjo una escritura única, y que en los tiempos burgueses (es decir clásicos y románticos), la forma no podía ser desgarrada ya que la conciencia no lo era; y que por lo contrario, a partir del momento en que el escritor dejó de ser testigo universal para transformarse en una conciencia infeliz [...] la escritura clásica estalló y la Literatura en su totalidad, desde Flaubert a nuestros días, se transformó en una problemática del lenguaje” (1967: 10).

²²⁷ La referencia recoge una idea que Villoro desarrolla exagerándola en “Rusos en Gigante”: “Nuestro populoso laberinto es un escenario perfecto para escapar hacia dentro, a la vida secreta de quienes dejan papelitos en un ahuehuete de Chapultepec, olvidan un cesto lleno de naranjas en una banca del Parque Hundido, transbordan tres veces sospechosas en Balderas” (1995a: 67).

un océano, Villoro capta la esencia del espacio urbano por su capacidad de ser atravesado, más que habitado o visto: “La imagen de la ciudad como océano, como infinita zona de traslado, supone el paso de la supremacía vertical a la horizontal, y también un cambio de mirada; ha dejado de ser un conjunto negativo” (VILLORO 2005c: 138).

Tradicionalmente ese desplazamiento se ha materializado en el paseo. La figura del *flâneur* lleva tiempo acompañándonos, aunque según algunos críticos sus días están contados. Para la ciudad de principios del siglo pasado el paseo constituía el modo idóneo de acercarse a la realidad urbana que permitía observar sin ser notado entre la multitud citadina.²²⁸ Pero ante el aumento del transporte tanto público como privado, la expansión urbana descontrolada, la construcción de ejes viales que destruyen parte de la estructura de la ciudad, fragmentan barriadas e interrumpen comunicaciones, el paseante ve cómo desaparecen los lugares en los que era posible la caminata despreocupada. Aún quedan zonas accesibles para el paseante, pero son espacios concretos como Coyoacán o el populoso Centro histórico o lugares cerrados como los centros comerciales en los que el cronista se aventura en una especie de estudio sociológico (ya se han comentado los ejemplos de “Plaza Satélite” y “Plaza Universidad: los árboles darán manzanas en compota”).²²⁹

²²⁸ Néstor García Canclini vincula el paseo con la crónica desde principios del siglo XX: “Al narrativizar los segmentos urbanos en la crónica, se construye –mediante lo que Ramos llama “la retórica del paseo”– un orden de la ciudad. La crónica publicada en los periódicos es el medio de comunicación propio de esta modernidad incipiente, donde se enlazan los sentidos parciales de las experiencias urbanas.

Esta tarea se prolonga hasta nuestros días. Desde Salvador Novo a Carlos Monsiváis, José Joaquín Blanco y Herman Bellinghausen se trata de organizar, a través de la crónica periodística, las discontinuidades de la vida urbana” (1995: 97).

²²⁹ Ya con anterioridad Walter Benjamin vislumbró este paso del *flâneur* de las calles a los grandes almacenes (y de ahí a los enormes centros comerciales): “El *flâneur* está aún en el umbral, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos ha podido con él todavía. En ninguna de ellas se siente en casa. Busca su asilo en la multitud. [...] Con la multitud, la ciudad tan pronto es paisaje como habitación. Cosas ambas construidas luego por el gran almacén, que aprovecha la misma *flânerie* para la venta de mercancías. El gran almacén es el último gran territorio del *flâneur*” (2005: 45).

Si ya en los años veinte del siglo pasado Salvador Novo echa mano del tranvía para recorrer parte de la Ciudad de México como recoge en *Nueva grandeza mexicana*, en la actualidad y con mayor razón José Joaquín Blanco admite que esta “no es una ciudad para conocerla ni caminarla: es para peserearla, rutacientreparla, trolesangolotearla y metrocruzarla” (1993a: 30).

Sin abandonar el acercamiento a pie, que se convierte casi en un símbolo de resistencia frente a la invasión del motor, el transporte público se posiciona de este modo en uno de los lugares fundamentales de la ciudad y de la crónica al mismo tiempo. Los espacios que se suponen de cruce, espacios de tránsito se han convertido en lugares en los que la población pasa gran parte de su jornada. Debido a esto el pesero o el metro aparecen como el lugar de trabajo, del ligue, de las compras y el ocio, el sitio donde se lee, se escucha música o se conversa con el novio o los amigos. No es casual que la antología ya mencionada *México DF: Lecturas para paseantes* dedique todo un apartado a los textos que otorgan el protagonismo al transporte.²³⁰

En “Informe sobre camiones” José Joaquín Blanco dedica su prosa al autobús. La investigación requerida será la de la vida diaria. A partir de ahí recoge las voces de los pasajeros y reseña sus peculiaridades. Nos encontramos ante una especie de clasificación del conductor y de los pasajeros: los adolescentes, los novios, las señoras de la clase media... en cuyo retrato juega un papel protagónico el oído y la captación de la oralidad.²³¹ No es el primero que dedica una crónica a este transporte. Conviene

²³⁰ En el apartado III de *México DF. Lecturas para paseantes*, titulado “Transportes” se incluyen las siguientes crónicas: “La ciudad es el cielo del metro” de Juan Villoro; “Viaje al centro de la ciudad”, de Ricardo Garibay; “Metro Insurgentes”, de José Joaquín Blanco; “El metro: viaje hacia el fin del apretujón”, de Carlos Monsiváis.; “Viajar en camión” y “¡Servicios!” ambas de Jorge Ibarguengoitia.

²³¹ Recojamos solo un ejemplo de esto: “Todo pasajero es una especie de peatón pobre diablo con aspiraciones aristócratas, al entrar en conflicto de pisotones, arrumacos, y empujones con los demás pasajeros, y sobre todo con el chofer que, así se ve convertido en el principal enemigo: ¡Cafre irresponsable! ¡Sordo! ¡Pendejo! Pendeja la suya. ¿Que no ve que no hay parada? ¿Que no oye que le estoy tocando? Si es tan fina, pues cómprese un Cadillac.” (BLANCO 1988a: 120)

recordar un desternillante antecedente como el texto de Jorge Ibarguengoitia “Artes menores. Viajar en camión” contenido en *La casa de usted y otros viajes* y que se estructura como unas disparatadas instrucciones para viajar en autobús, alejadas por completo del civismo y enfocadas a la sobrevivencia.

Pero sin duda el transporte estrella será el metro, al que tanto Villoro como Blanco dedican su atención. Blanco escribe “El metro de los suicidas” en *Álbum de pesadillas mexicanas* a propósito del aumento del número de suicidios en especial en la estación de Centro Médico. Símbolo de la modernidad, escaparate de publicidades y orgullo de la ciudad que provee de transporte barato y eficaz a sus habitantes, el metro acaba convirtiéndose en el lugar elegido para abandonar una vida que esa misma modernidad (desigual) ha convertido en miserable.

Sus vagones y andenes posibilitan toda una serie de relaciones expresadas en miradas o más bien en apretujones como recuerda Carlos Monsiváis en “El metro: viaje al fin del apretujón”. En “La ciudad es el cielo del metro” Juan Villoro lo define en estos términos: “Bastión de la economía informal, sede de exposiciones, conciertos y ferias del libro, territorio del faje, el suicidio o el nacimiento, el metro es una ciudad que se desplaza” (2005c: 144). Una ciudad que, por sus rasgos selecciona a su población: no todas las clases la visitan. De nuevo Villoro lo dice con claridad: “Los que pueblan la ciudad subterránea son... —escoja su ultraje favorito— los morenos, los indios, los mexicanos” (2003a: 57).

Cada grupo social se mueve por determinadas zonas de tal manera que cuando el cronista las describe en su desplazamiento no está solamente trazando una geografía urbana sino que realiza un trabajo de tipo sociológico. Blanco recorre el Centro Histórico o atraviesa Coyoacán y la Roma. Pasea por las Lomas mientras reflexiona

sobre la clase alta mexicana desde la observación exterior de sus viviendas.²³² El cronista retrata a la clase alta desde la aceras, desde una posición marginal acecha a un grupo que no le incluye. Por eso mismo esta labor solo puede acometerse desde el exterior. Solo el hecho de pasear por un barrio donde todos están metidos en sus casas y salen a la calle dentro de sus coches convierte al cronista en intruso. Curiosamente, el anonimato del que gozaba el paseante en la ciudad multitudinaria desaparece aquí, cuando el resto permanece aislado.

En otros textos, el cronista aprovecha la descripción de la Zona Rosa y las modificaciones que introdujo en ella la llegada del metro para hacer una crónica sobre la evolución de la vida gay en la capital. Aunque podemos comprobarlo en “Zona Rosa”, texto incluido en *Los mexicanos se pintan solos*, la pintura de la vida gay capitalina es mucho más completa en una crónica como “Sueño de una tarde en la Zona Rosa”, contenida en *Postales trucadas*, donde Blanco hace un recorrido desde los años setenta en el que presta atención a *El 9*, bar de moda, los abusos policiales, la llegada del metro, el caos que trae el temblor del 85 y la creciente libertad que impera desde entonces.²³³

En “Mercados sobre ruedas”, texto perteneciente a su primer libro de crónicas, el cronista recorre los distintos mercados que se van sucediendo en la ciudad a lo largo del día y retrata el tipo de clientela que acude a cada uno de ellos. La ciudad parece multiplicarse en mil ciudades distintas en función no ya del lugar, sino de la hora del día: “Los amaneceres son proletarios y la ciudad entonces parece casi otra ciudad. La

²³² Así ocurre en la crónica “Hacia las Lomas voy, dulce retiro”: “Nuestros ricos siguen soñando en los cuentos de hadas, y se construyen casitas de comics, con sus estatuas blasones falsificados, techitos de tejas; jardines japoneses y escalinatas relamidas cuando ya no hay vestidos de cola que arrastrar” (BLANCO 1981: 100).

²³³ Blanco constata que tras el temblor “con el caos citadino y el incremento de la corrupción policiaca, se abrieron antros gay por todas partes, especialmente en el centro” (2005: 86) y añade enseguida “En una sola generación, y más a causa del desorden gubernamental y de la eficaz corrupción policiaca que de sesudas teorías de liberación gay, todo ello impulsado desde luego por los jóvenes de la explosión demográfica, y teñido de su desempleo, su desencanto y su miseria, se abatieron las murallas del pudor” (87).

vida está en las aceras y no tanto en los automóviles [...]” (BLANCO 1981: 59). A medida que las horas pasan la vida se irá desplazando, y los distintos grupos sociales van tomando posiciones: la ciudad del obrero no es la misma que la que vive el estudiante, el empresario, la secretaria o el niño que vende chicles en los semáforos.

El espacio urbano aparece irremisiblemente ligado al fluir temporal. La crónica se vincula al tiempo y su narración huye de la fotografía estática. Blanco captura este proceso tomando nota de los cambios que experimenta un lugar concreto a lo largo de toda una jornada, como hace en la crónica “Calle de San Juan Letrán” en *Función de medianoche*.

Pero en otros textos el periodo de tiempo en el que el autor se mueve es mucho más amplio. El cronista amplía la visión para referirse a los cambios producidos a lo largo de los años en la “Avenida Álvaro Obregón”. La “crónica del envejecimiento de los edificios” como el autor mismo la llama, se supera en el momento en que el autor retrata algo más que los cambios arquitectónicos y profundiza en el tipo de habitantes de la calle, la mudanza en las costumbres, la vida, en definitiva, de la avenida:

Uno podía ensoñar en los tiempos que Ramón López Velarde o Antonieta Rivas Mercado paseaban por la entonces avenida Jalisco, hoy Álvaro Obregón. Pero no, seguramente hoy esta avenida es más calle que nunca, más viva, más ventanera, más contrastada; seguramente los blasones, balastradas, mamposterías, decoraciones, estructuras no encontraron en su pasado señorial mejores habitantes que su desclasada y bullangera población de hoy. (BLANCO 1981: 93)

El paso del tiempo puede percibirse en el análisis de la sociedad a través de los espacios y los monumentos históricos que Blanco realiza en “La Ciudad de México. Aspectos de una modernización” contenido en *Cuando todas las chamacas se pusieron medias nylon*. Blanco comienza con un vistazo a los palacios porfirianos que,

abandonados por sus dueños al estallar la Revolución, fueron ocupados por clases más bajas y convertidos en consultorios, tiendas o viviendas. A partir de ahí traza un recorrido por la historia de la ciudad en el que enumera las distintas transformaciones: la industrialización, el surgimiento de la figura del obrero, las diferentes arquitecturas y el cultivo del arte de masas. Todos los cambios referidos a estos ámbitos construyen una ciudad llena de espacios como zócalo, o la basílica de Guadalupe concebidos para acoger a una población que se desborda en cada reunión urbana.

Blanco interroga a los monumentos, reflexiona a partir de los edificios acerca de la historia de una ciudad que parece concentrar la historia de la nación. Así se puede comprobar cuando se refiere al Monumento de la Revolución, pero también en otros textos como “El teatro de Donceles” donde habla del edificio de la Cámara de Diputados y establece cierta relación entre el teatro y la política, asunto que continúa desarrollando en “En una ciudad tan punk, ¿por qué asombrarse de Bellas Artes?”. En este texto, incluido en *Un chavo bien helado*, el cronista repasa la historia del Palacio de Bellas Artes lo cual le obliga a hablar del Porfiriato, la Revolución, los primeros gobiernos revolucionarios, la evolución de la clase alta y de los políticos mexicanos.

Cuando Blanco hace memoria y recuerda la inauguración de la Plaza del metro Insurgentes, repasa las transformaciones que el nuevo espacio provocó en la zona. Una de ellas tiene que ver con la mudanza social que experimentó la Zona Rosa como ya se ha comentado.²³⁴ El cronista funde en el texto el pasado y el presente de un lugar que, cuando fue construido, se pretendía un avance del futuro. Precisamente fue el lugar elegido para rodar algunas escenas de la producción estadounidense *Total Recall*, película ambientada en el futuro del año 2084 y protagonizada por Arnold

²³⁴ En la crónica “Zona Rosa” Blanco escribe: “La glorieta del Metro Insurgentes, por lo demás, democratizó forzosamente esta zona que se pretendía un ghetto de la farándula y el turismo. Nacos get out! Nacos go home! De pronto llegaron por oleadas de cientos y de miles los muchachos desempleados o subempleados de Neza, con sólo bajarse del metro. (De Neza a Niza)” (1990b: 60).

Schwarzenegger.²³⁵ Curiosamente, también Juan Villoro hace referencia a esta película tanto en su texto “El vértigo horizontal. La ciudad de México como texto” (57) como en el guión de cine *El mapa movedizo*, donde el protagonista recibe misteriosamente el vídeo (45).

Devota del dios del tiempo, la crónica es, como la plaza de Insurgentes, el lugar idóneo para la fusión de épocas que representa la ciudad de México. La crónica recupera el pasado nunca cancelado de la ciudad, dibuja su presente y ensaya con su escritura la utopía de una urbe futura, más allá del fin apocalíptico que se vive día a día. Ejemplo paradigmático de la coexistencia de estos tiempos es, para Villoro, el metro del Distrito Federal: tecnología moderna combinada con iconografía prehispánica. El escenario de una película futurista se adorna con estelas precolombinas.

Como hemos apuntado, en la ciudad el tiempo se multiplica, las edades se simultanean. Blanco atrapa la sensación vertiginosa de un velocísimo fluir temporal vinculándola con la cuestión del consumismo. El consumo imprime velocidad a la ciudad porque se sirve de la moda, transitoria por definición, y exige una satisfacción permanente e imposible.

En las aldeas la vida se adentra, se concentra, ¿permanece? En la ciudad corre: minutos desbocados como mercancías: aparadores refulgentes de aparatos que ya no estarán mañana: viaductos y periféricos contaminados de automóviles que están dejando de ser del año, que están bajando de precio, que están esperando cambiarse por el modelo del año que ya va a empezar: muchedumbres que están cambiando los pantalones ajustados por holgados como banderas o volviendo a los ajustados, con o sin campana, con o sin rasgaduras, con o sin parches o incrustaciones [...]. (BLANCO 1990b: 154)

²³⁵ Esta película dirigida por Paul Verhoeven se conoció en España con el título de *Desafío total*.

La sucesión de periodos oracionales separados por los dos puntos así como el uso reiterado de perífrasis verbales durativas traslada la sensación de velocidad vertiginosa al texto. La lectura se convierte en una actividad tan agotadora como la vida al ritmo que impone la ciudad del consumo.

A menudo esta oferta abundante y variadísima que se puede encontrar en la ciudad se refleja insistentemente en el estilo de Blanco que ocupa entonces periodos largos, enumeraciones interminables en las que se suceden todos los productos y servicios al alcance de la mano para el cliente que tiene dinero y está dispuesto a gastarlo. Podríamos encontrar numerosos ejemplos de este procedimiento en los textos que dedica a los mercados o tianguis, a la venta ambulante en “Mercados sobre tenis”, a los centros comerciales en textos ya mencionados como “Plaza Satélite” o “Plaza Universidad: los árboles darán manzanas en compota”.

En *Los mexicanos se pintan solos* Blanco incluye un texto sobre el céntrico mercado de la Merced: las enumeraciones prolongadas colman el discurso y la prosa se multiplica como los productos que desfilan por delante de los ojos del cliente, sin orden ni concierto, al tiempo que al texto se traslada la multitud en tránsito del mercado. Lugar de abundancia, la Merced desborda las calles que la contienen del mismo modo que el texto se sobrepasa a sí mismo, se excede.²³⁶ En esta sobreabundancia la cita escapa necesariamente a la brevedad:

La Merced era el estómago y la caja de caudales de la ciudad, su florería y su zahúrda en una mezcla de aromas y tufos, podredumbres y eclosiones de vida en más de 100 hectáreas con incontables puestos y vendimias (quien quiera contarlos se acercará a la cifra de 10 mil) y más de 1,000 establecimientos formales de almacenes, talleres y tiendas de ropa, telas, boneterías, ferreterías, zapaterías y productos de cuero,

²³⁶ La prosa de Blanco suele adaptar su respiración al lugar que describe. Se acelera, como ya hemos visto, o se desborda. Al hablar de los niños en el parque de Chapultepec se llena de diminutivos: “Kioskitos para la celebración de fiestecitas al aire librecito” (1990b: 19).

El relato de viaje y la crónica de la urbe

jarcierías y dulcerías, aparatos “electrodomésticos”, productos de plástico, tlapalerías, expendios de frutos y carnes, yerbas y aparatos eléctricos, cohetes (que estallaron, causando una gran tragedia en el mercado y en los puestos callejeros), verduras y pájaros, jarros y fayuca, todo ello resumido –rezumado- en un aroma dulzón con mucho de desagüe, esencias florales y penetrancias de cebolla, que llega hasta los túneles del metro y anuncia la estación sin necesidad de letreros. (BLANCO 1990b: 49)²³⁷

El consumo maneja la cotidianeidad ciudadana y, guiado por el gran capital, ha trastornado la vida de la urbe modificando los hábitos de sus pobladores: muchas familias y jóvenes pasan sus tardes o sus fines de semana en el centro comercial a salvo de la inseguridad de afuera pero a merced de los impulsos consumistas que cada vez más determinan nuestro tiempo de ocio; la publicidad y los escaparates condicionan el paisaje urbano, conforman una ciudad paralela de cuerpos perfectos, mercancías elegantes y sueños de bienestar que a menudo desmiente esa otra ciudad real que corre al trabajo diario.

Si Carlos Monsiváis se refería a la ciudad como un gran tianguis (BENCOMO 2002: 132) Blanco elige una metáfora más moderna y cercana a la clase media protagonista de la mayoría de sus crónicas: el gran almacén.

La ciudad es un gran almacén, un interminable proliferar de anuncios, de aparadores, de nombres de establecimientos, de marcas registradas, de gritos de compre, compre, compre. Oferta, ganga, descuento, aproveche; usted es tan maravilloso como las

²³⁷ La cita remite necesariamente a la recreación del tianguis precolombino que dibuja Alfonso Reyes en *Visión de Anáhuac y otros ensayos*. Pero aunque el hilo conductor de la tradición es evidente podría subrayarse una diferencia que no es menor: el desorden del mercado actual y su abigarramiento contrasta con el orden y la armonía con el que se organizaban las mercancías en la época en que Cortés llega a Technochtitlan, según recrea Reyes. Este, citando a Cortés escribe: “Cada especie o mercadería tiene su calle, sin que se consienta confusión. [...] Allí venden –dice Cortés– joyas de oro y plata, de plomo, de latón, de cobre, de estaño; huesos, caracoles y plumas; tal piedra labrada y por labrar; adobes, ladrillos, madera labrada y por labrar. Venden también oro en grano y en polvo, guardado en cañutos de pluma que, con las semillas más generales, sirven de moneda. Hay calles para la caza, donde se encuentran todas las aves que congrega la variedad de los climas mexicanos, tales como perdices y codornices, gallinas, lavancos, dorales, zarcetas, tórtolas, palomas y pajaritos en cañuela; buharros y papagayos, halcones, águilas, cernícalos, gavilanes” (19).

El relato de viaje y la crónica de la urbe

mercancías que puede comprar; renovarse o morir: compre este producto nuevo, compre: su identidad urbana es una tarjeta de crédito.

Se ha descrito a la ciudad moderna como selva, como océano, como monstruo, como enjambre y gusanera. Yo la veo un gran almacén vistoso, rodeado de desiguales fraccionamientos clasemedieros y grandes extensiones de lodazales proletarios; y por ahí, escondidos tras murallas urbanísticas de viaductos y periféricos –como otrora, sobre los montes, los palacios de cuentos de hadas–, las zonas del privilegio. (BLANCO 1988a: 28)

Desde su primera colección de crónicas Blanco ha visto en el capital la fuerza principal que violenta el espacio urbano. Los intereses económicos han trazado vías de comunicación y trastornado barrios en busca del beneficio económico. Se trata de un proceso que se hace visible en diferentes partes de la ciudad: desde Coyoacán como relata en “Crónica de Coyoacán” hasta Tacubaya donde, como recoge en “Panorama bajo el puente”, la disposición urbana cumple una función de segregación según la cual una población privilegiada puede moverse rápida y cómodamente en sus automóviles, mientras que otro grupo social se mantiene en los márgenes asediado por los pasos a nivel, los túneles y las alambradas.

El Distrito Federal, como toda ciudad tan salvajemente capitalista, no va a permitir excepciones ni privilegios así porque sí. Uniforma todos los barrios, introduce todos los predios en sus tejidos especulativos; transforma todos los usos, costumbres y panoramas para que en ellos reinen sus productos y sus negocios. (BLANCO 1988a: 51)

Se impone entonces una ciudad hecha para el dinero y por el dinero, que olvida al ciudadano y se convierte en un encierro sin escapatoria para aquel que no tiene pesos para comprarla.²³⁸

²³⁸ De acuerdo con esta idea, en “Panteras de la ciudad” Blanco escribe “En la jaula urbana el hombre es la pantera que sabe que hay praderas y montañas; y si no lo supiera, la televisión o el cine insistirían en recordarle, con los más apetitosos resultados de la técnica, los reinos que no fueron para él” (1990b: 65) y

Frente a esta ciudad inhumana la crónica contemporánea mexicana busca rescatar a la multitud que la habita. Una ciudad superpoblada como el Distrito Federal sugiere la pesadilla de un exceso demográfico imposible de calcular. Juan Villoro ha señalado en varias ocasiones los perturbadores márgenes de error con los que los distintos estudios se refieren a la población que habita en el valle de México.

Según Blanco, “El principal panorama de la ciudad es su gente” (1990b: 9), esa multitud que inunda cada rincón. Por supuesto no es Blanco exclusivamente quien habla de la multitud. Hermann Bellinghausen le dedica todo un libro, *Crónica de multitudes*, donde retrata a la muchedumbre mexicana en el espacio público: en el desfile del primero de mayo, en el aniversario de la Revolución, en una jornada electoral, en un concierto, en las horas posteriores al temblor de 1985. En la multitud encuentra Bellinghausen la razón de que la ciudad desastre siga siendo querida, que continúe siendo una ciudad amada y, en cierta manera, amable.²³⁹

La sociedad civil posee la capacidad de organizarse y lo hace a menudo en situaciones de emergencia. Es la multitud que aparece en la obra de Hernann Bellinghausen anteriormente citada, pero también en obras de Elena Poniatowska como *Nada, nadie. Las voces del temblor* o *La noche de Tlatelolco*, en *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza* de Carlos Monsiváis. Se vincula en definitiva con la noción de multitud que manejan Antonio Negri y Michael Hardt en su obra *Imperio* entendida como entidad heterogénea, activa y creadora de prácticas democráticas. Precisamente Blanco afirmará de esta multitud que “decir solamente que

añade un poco más adelante: “¿De qué sirve que le orbe sea infinito si el salario no lo es; si uno gana tanto, tiene que sufrir a mengano y a zutano, pagar tal cantidad de renta, atenerse a tales y cuales rutinas y obligaciones, y en fin, sobrevivir en los límites precisos de la jaula que le ha dado la suerte?” (66).

²³⁹ “Sus calles son habitadas todavía por gente maravillosa, llena de magia y trucos, desconfiada, amenazante a veces, cercana entre sí, una muchedumbre espléndida y rabiosa, tan insuficientemente horrible como la ciudad (calles, espacios) que nos cobija a todos por igual [...] Cuando la gente sale a defenderla se apodera de ella. Aunque esté cansada y vieja, nos pertenece todavía. Aunque se esconda.” (BELLINGHAUSEN: 166)

se amontona es no quererla mirar más que amontonada: no, la muchedumbre es también fluida y enérgica en las múltiples y rápidas corrientes diferenciadas que pueblan el día urbano” (1990b: 9).

Así, no se detiene en la individualidad de cada persona sino más bien en la energía vital que genera al ocupar los espacios públicos. Esta energía diferencia claramente a la multitud de la masa, tal y como define Anadeli Bencomo a esta última con los términos de “materia pasiva y manipulable” (2002: 150).²⁴⁰ Si bien hablar de una colectividad no implica necesariamente eliminar las individualidades que la forman y Blanco se detiene en varios personajes de la sociedad urbana, lo hace con una tendencia más o menos acusada a caracterizarlos como tipos antes que individualizándolos. De esta manera nos encontramos a la prostituta en el México del siglo XIX, o al chófer y al pistolero en la ciudad de principios del siglo XX, como ya se ha apuntado en algún momento. Ya en el DF actual nos topamos, por ejemplo, con los mendigos a los que dedica la crónica “Mendigos secretos” en *Los mexicanos se pintan solos* pero también con los cuidacoches, las secretarias, las criadas y un largo etcétera.

Parecería que la individualidad va desapareciendo en beneficio de una presencia que lo ocupa todo, un personaje principal que se hace con todas las tramas: la ciudad misma. La urbe se establece como tema, sobre todo aquella donde se mueve y sueña la clase media. Así lo expresa Blanco en “La ciudad enemiga” donde llega a negar la posible intimidad del habitante urbano: “[...] ningún examen de conciencia puede ser

²⁴⁰ En otro sentido, Anadeli Bencomo también insiste en diferenciar claramente el concepto de multitud del de pueblo que exige una identidad nacional que lo cohesione: “Mientras el concepto de pueblo apunta a una identidad que se sostiene sobre la idea de una síntesis nacional (lograda en gran parte por la intervención del Estado nacional y su lógica cultural), la multitud apunta a la multiplicidad de identidades” (2002: 150). El pueblo, así definido parece estar ausente de la crónica, y de la ciudad moderna, consecuencia quizá de la erosión de esa identidad nacional de la que ya se ha hablado. Blanco lo constata precisamente en mitad de las fiestas patrias: “apenas, tal vez, insinuar que el pueblo ya no es el pueblo, que el pueblo se ha quedado sin pueblo, que ha sido desplazado y sustituido por una alegoría edificante del pueblo” (1990a: 106).

íntimo, como si el individuo fuera un ser independiente, sino exterior; y todos los problemas del ciudadano se reducen al de su adaptación o inadecuación al modelo de vida de la ciudad” (1981: 58). Toda crónica de la ciudad, aunque sea vivida desde la subjetividad más individual, se convierte así en una sociología.²⁴¹

Parecería que, víctimas de un extraño proceso “los ciudadanos van teniendo menos personalidad y más —¿cómo decirlo?— “citadineidad”.” (BLANCO 1981: 57). Paradójicamente, al tiempo que esto sucede la ciudad se va humanizando: se convierte en un cuerpo aquejado por dolores, surcado por cicatrices. La ciudad tiene su personalidad, es “malencaradita” (1993a: 31), tiene sus odios y sus debilidades. Blanco la trata de tú a tú, la interroga y la increpa, pero también la acaricia con sus palabras, le dedica páginas interminables porque sabe que no hay otra, temible y dañina, pero suya y reconocible: “Mamasota fea y terrible —si se quiere—, pero madre que no discrimina, la capital” (1993a: 30). Madrastra obligada, la ciudad de México arrastra a la mayoría de edad al joven, es maestra de la vida, aceleradora de vocaciones, reto diario para el que la habita.

Finalmente lo que salva esta ciudad con la que los cronistas mantienen una relación bipolar, un amor-odio al que dedican muchas páginas para poder explicárselo, es la identificación del escritor con la urbe. Al final de “En una ciudad tan punk....” Blanco acaba identificándose con cada uno de los edificios emblemáticos de la ciudad, acaba aceptando como parte propia el pasado oscuro de la catedral, el aspecto ostentoso del Palacio de Bellas Artes... porque al final se quiere a una ciudad como se quiere a un

²⁴¹ “[...] también nuestros hábitos, nuestros pensamientos, nuestros actos reflejos y hasta lo más inconscientes gestos y actitudes, además de los intereses, ambiciones y formas de erotismo y emotividad, son una cosa suya (de la ciudad), los creemos equivocadamente nuestros: es ella la que existe y cada vez resulta más difícil, por ejemplo, escribir novelas al viejo modo, ésas que hablaban de la vida particular e irrepetible de un personaje y hasta se titulaban con un sólo nombre propio.” (BLANCO 1981: 57)

amigo, a la familia, a un amante: a pesar de todo. Hablando del Palacio de Bellas Artes, Blanco confiesa:

Uno empieza a amarlo, a reconocerlo, a reconciliarse con él, como hemos hecho ya las paces con la catedral —edificio mucho más caro, mucho más tardado y con más turbia historia—; con las fuentes de la Alameda, con el chatote Palacio Nacional; con las estatuas de Reforma, y la verdad, hasta con la Glorieta del Metro (Insurgentes). Porque hasta en sus fealdades —o más elocuentemente en sus fealdades— la ciudad refleja a sus habitantes. (1990a: 47)

Desde ese cariño, Blanco opone a la ciudad del capital que anula al individuo, otro tipo de cultura urbana creada desde las bases, configurada por agrupaciones cívicas a nivel local en la misma línea que apuntan los ya mencionados Antonio Negri y Michael Hardt²⁴² y como explicita en “La ciudad enemiga”: “La gran liberación sería, desde luego, la existencia de sindicatos, partidos políticos, agrupaciones o clubes independientes, que fueran creando gregariamente modos de vida urbana opuestos a los de la Ciudad Dominante” (BLANCO 1981: 59). Estrategia esta para ir perforando, creando canales de comunicación dentro de la masa aplastante de la ciudad capitalista.

Del mismo modo, la escritura se convertirá en una forma más de trazar esas vías de respiración. La prosa de Blanco se pretende liberadora y desobediente. Los juegos de palabras que trastocan el sentido y arrastran el discurso hasta el absurdo apuntan no tanto a la carcajada como a la desautomatización del lenguaje común. Los continuos trastocamientos de frases hechas obligan al lector a estar alerta, a no dar nada por

²⁴² En su obra *Imperio*, escriben: “Las fuerzas creativas de la multitud que sostienen el imperio también son capaces de construir autónomamente un contraimperio, una organización política alternativa a los flujos e intercambios globales. Las luchas por combatir y subvertir el imperio, así como aquellas destinadas a construir una alternativa real deberán pues librarse en el terreno imperial mismo —en realidad, estas nuevas luchas ya han comenzado a surgir—. A través de estas contiendas y muchas otras semejantes, la multitud tendrá que inventar nuevas formas democráticas y un nuevo poder constitutivo que algún día nos conduzca a través del imperio y nos permita superar su dominio” (HARDT, NEGRI: 16-17).

supuesto. Con el este motivo, el refrán o la frase previsible se resuelven novedosamente.²⁴³

Como ya se advirtió en el apartado 3.2 “Narrador y punto de vista”, la prosa de Blanco admite voces disparatadas que se preguntan y se increpan. Se amplía de este modo la variedad de timbres contenidos convirtiéndose en una prosa multitudinaria que, a pesar de provenir de una personalidad cronística muy marcada no excluye la pluralidad. Un ejemplo claro de esto lo encontramos en “Algo de cruz y de calvario”, texto de Blanco contenido en *Un chavo bien helado*, donde, a pocas líneas del inicio, la prosa toma estos rumbos:

Pregunta: ¿Existe Dios? Pero Grullo: "¡Pregúnteselo usted a él, que ya bastante preocupación tengo con existir yo mismo!". Gertrude Stein: "¿Para qué voy a andar preguntándome, metafísica de mí, si es que en verdad existo, por lo menos mientras rotundamente me siga reconociendo mi perrito? Existe-lo-que-existe-porque-existe-como-existe", y váyanle a decir a la Stein que este estilo no es gran literatura. O bien: no-existe-lo que-no-existe-porque-no-existe-como-existiría-si-dejara-su-inexistencia. Una rosa es una rosa es una rosaesunarosaesunarosaesuna...²⁴⁴ (114)

A menudo los dobles sentidos o los juegos de palabras se relacionan con temas como el sexo y lo escatológico. Más allá de la intención escandalizadora me parece que

²⁴³ La prosa de Blanco admite sin miedos palabras en inglés, coloquialismos, fragmentos de canciones populares y neologismos: “Cada quien muy su rollo y todo *peace-and-love*, vámonos-recio y muy chévere.

¡Un, dos y tres, qué paso tan chévere! ¡Qué paso tan chévere!

Bailando solo, yo me entiendo: *No voy en tren / voy en avión/ no necesito a nadie: a nadie alrededor...*

Al bailar nadie debe recordar que tiene barriga o piernas chuecas o que está de plano muy chaparro, muy barroso o muy-monstruo-de-la-laguna-negra” (1990b: 29).

²⁴⁴ Y continúa Blanco: “Pero vamos a la otra preguntota: ¿Por qué nosotros, mexicanazos como siempre, escribimos México con la equis —que algo tiene de cruz y de calvario, o que la llevamos en la frente, como no ha faltado quien poetice—, y no con la jota española de academia y pandereta? Los gachupines y los latinoamericanos cultos (o “chultos”: neologismo de Luis Zapata) no dejan de joder con el jacarandoso jitanjafórico Méjico de la jota. Pero nosotros dale que dale con la equis. “¡Eso no es español!”, exclaman. “¿De dónde sacaron su famosa equis?”.

—¡Del francés, naturalmente! —responde Pero Grullo—. Le Mexique!

Gertrude Stein: México-es-México-es... O bien: México-se-escribe-con-equis-porque-se-escribe-con-equis-lo-que-escrito-con-equis-está” (1990a: 114).

la escritura busca atender contra tabúes y eufemismos. Blanco no evita la alusión directa o el chiste callejero. A pesar de que es consciente de la diferencia entre el lenguaje que maneja el intelectual y el lenguaje del pueblo reivindica con su prosa la calidad de una lengua coloquial con sus palabras cajón de sastre, sus groserías y sus refranes. Una lengua diferenciadora, no anquilosada sino participante de una continua creación tiene un papel fundamental en la construcción de esta ciudadanía urbana liberadora: “La sociedad no tiene por qué hablar con la Voz del Amo: sufrirla ya es bastante martirio; debe hacerse de su propia voz, e incluso diferenciarse de aquella [...]” (BLANCO 1990a: 28). La razón, para él, está clara: “Es más difícil oprimir o vender con un idioma libre que con un idioma policíacamente reglamentado” (28).

Para Blanco el lenguaje transmite siempre un contenido político y social. Por ello concede especial atención a ciertas palabras como “transar” en “Elogio de la transa” o “especular” en “La comunidad de los justos” (donde bucea en la relación que subyace entre economía y religión), a través de las cuales reflexiona sobre la sociedad que las crea y las utiliza. De este modo, estos textos que comienzan como una reflexión sobre el lenguaje superan esa misión para adentrarse en el análisis de la sociedad urbana que utiliza ese lenguaje. En una actividad que tiene algo de freudiana Blanco está atento a esas palabras que permiten evidenciar los conflictos internos, no del sujeto sino de la sociedad que se observa.

La prosa liberadora que ensaya Blanco tiene que ver entonces con una intención de apertura de espacios, de creación de zonas de expresión dentro de una ciudad de doble cara. La intención de Villoro se inscribe en el trazado del mapa que olvida las calles repetidas para apostar por “el vértigo horizontal” de la grafía y que trata de explicarse esa doble percepción de la ciudad que tienen sus habitantes en la que ambos cronistas están de acuerdo: México será la aplastante realidad cotidiana que cancela la

El relato de viaje y la crónica de la urbe

ecología, el espacio vital, el tiempo de ocio, pero es a la vez, la posibilidad de todo eso, la utopía de una libertad en el único lugar posible.

A MANERA DE CIERRE

Contagiado por la escritura a la que se debe, este trabajo no se decide a la conclusión. Si las reflexiones literarias dejan siempre una puerta abierta a la revisión, con más razón la crónica imposibilita las conclusiones definitivas. Hagamos entonces un intento de recapitulación que, más que extraer conclusiones, recoja apuntes y reordene las ideas que han ido apareciendo.

Al inicio de esta tesis comenzamos considerando la crónica como un género marginal. Indagamos las razones de tal posición y las posibilidades que esta postura lateral había proporcionado para su labor crítica. Parece que, al negársele un lugar central, la crónica ha podido ser utilizada como laboratorio de estilo para autores que han encontrado en ella el terreno de una prosa más atrevida.

Tras aclarar la necesidad de delimitar el género se trazaron cuatro rasgos fundamentales que admiten innumerables variantes: la hibridez, la referencialidad, la subjetividad y la doble dimensión ética y estética del género. Estos cuatro rasgos serían extensibles a la crónica contemporánea. Pueden añadirse, refiriéndonos concretamente a la obra de José Joaquín Blanco y Juan Villoro, otras características que se han resaltado a lo largo del trabajo como el peso del elemento visual, la importancia concedida al reflejo de la oralidad, la presencia frecuente del humor y la búsqueda del detalle que retrata o que revela.

La comprensión de la crónica como género híbrido puede desarrollarse en tres direcciones. Por un lado habría que subrayar el hecho frecuente de que aparezca publicada junto con otros géneros como el ensayo y el relato con los que a veces se confunde.

A manera de cierre

Por otro lado, la crónica fagocita materiales heterogéneos que acaban por formar parte de su tejido. Es importante resaltar la capacidad y dedicación del género para desmontar jerarquías mezclando materiales de origen oral o de procedencia escrita, de distintas tradiciones culturales, fuentes cultas y populares, atribuibles a alguna autoridad o anónimas. Subrayamos pues esta vocación antijerárquica que cobra especial significado en un discurso en el que, tanto la forma como el contenido, mantienen una intención democrática e igualitaria.

Por último, la crónica es una escritura híbrida en el sentido en que parece transformarse por momentos en ensayo, en relato, en reportaje, en testimonio o en historia, sin llegar a serlo definitivamente. Además, el discurso cronístico toma rasgos de la autobiografía, se contagia con el uso teatral del diálogo y de la escena, roza disciplinas como la sociología y la etnografía. El estudio de los límites y de las coincidencias con estos discursos ha proporcionado las herramientas para repensar los rasgos propios de la crónica contemporánea y ha vertebrado en parte la estructura de este trabajo.

Compuesta de realidad y ficción, la crónica escabulle las proporciones. Relato birreferencial, si usamos la terminología de Zavarzadeh, se debe al referente real al tiempo que guarda celosa su autonomía literaria. Más que dos componentes que se unen habría que pensarlos como ingredientes que potencian mutuamente su sabor: a menudo la ficción hace más creíble la realidad que la crónica trasmite. La crónica se impone a la labor de reflejo del mundo: busca ampliar su significación más que reproducirlo. El texto se adhiere al mundo como otra realidad que añade algo. Y en esa otra realidad es el lenguaje el que establece sus leyes.

Desterrada la identidad entre ficción y falsedad, la verosimilitud es quien gana la partida, y en este juego la ficción contribuye a ella, teniendo siempre como límite la

verdad de los textos. Esta obligación de no falsear el anclaje real al que se amarra obliga a la crónica a postularse como narrativa ética.

Merece la pena insistir en las desiguales relaciones que el género puede mantener con el contexto aun respetando ese límite que impide a la crónica traicionar la verdad de los hechos. Aunque al hablar de la crónica a menudo se sobreentiende la relación explícita con un referente fechable o rastreable, hemos comprobado cómo en ocasiones el género se desmarca de este rasgo de realidad falsamente establecido. Por lo tanto, la remisión al referente no siempre es transparente ni directa incluso en las crónicas más históricas, y está mediada por una serie de factores que van desde el biografismo a la subjetividad o las implicaciones que tiene la elección de determinadas fuentes.

La importancia de estas consideraciones reside en el hecho de que el contexto afecta a la crónica no solo en su origen sino en su consideración de género como tal. Si el conocimiento del referente fuese completamente nulo, no habría manera de probar que estamos ante una crónica. Aunque se han estudiado los rasgos intratextuales que señalan la existencia de un referente externo, es cierto que esos rasgos podrían ser fingidos por el autor: son indicios, no pruebas determinantes.

Por esta fidelidad al contexto, variable aunque imperativa, la crónica se relaciona con el testimonio, la historia y el periodismo. Con el primero tiene en común la subjetividad que resulta de la presencia de un testigo, enunciador del discurso. Esta figura puede equipararse a la del cronista. Este rasgo es precisamente el que la aleja del discurso historiográfico y periodístico. Otro rasgo que comparten la crónica y el testimonio será la oralidad que en la primera suele ser recreada. Aunque no es ese el espacio para preguntarse acerca del testimonio la comparación entre ambos discursos no solo ilumina características de la crónica sino que problematiza también rasgos de la

literatura testimonial que sería interesante revisar como, por ejemplo, la posibilidad de una fidelidad absoluta a la palabra del informador.

Las tesis narrativistas de la historia se formulan sobre la base de que la categoría temporal solo es aprehendida por el ser humano en la medida en que se configura como narración, como trama. Sobre este mismo supuesto se desarrolla el trabajo de enunciación de la historia que la crónica lleva a cabo. Al estructurar la historia, el discurso cronístico adopta el punto de vista del cronista lo cual introduce un sesgo subjetivo en la trama. La crónica hace gala de la vinculación entre la historia personal y los grandes acontecimientos: la Historia se teje en las tramas mínimas que la componen. Al tiempo, la historia singular se convierte en parte de la memoria colectiva que se rescata y se conforma.

Al tratarse de una escritura del presente la crónica reactualiza los acontecimientos pasados al vincularlos con la problemática actual. Historia del presente sería precisamente el periodismo que le contagia a la crónica, por compartir el mismo ámbito de producción, la rapidez, la actualidad y la vinculación cercana con un público contemporáneo.

Dentro del apartado que analiza las vinculaciones que la crónica establece con el ámbito de lo real se ha dedicado también un espacio a la relación que la crónica mexicana contemporánea mantiene con el Nuevo Periodismo norteamericano. Ambos surgen en una situación cultural semejante caracterizada por la necesidad de reflejar eventos colectivos, la caducidad de la explicación totalizadora de la realidad y la urgencia por comprometerse con una realidad política que reclama una nueva manera de expresarse. Sin negar la influencia de algunos nombres de la literatura estadounidense hemos concluido que no existe entre esta y la crónica mexicana contemporánea una relación de causa y efecto. El resurgimiento de esta última a partir de los años sesenta

responde a estas causas globales que tienen su propia manifestación en la realidad mexicana: la crónica resurge como escritura de la crisis y uno de los géneros que responde a la necesidad de imbricar política y estética. Este resurgimiento ahonda sus raíces en una vigorosa tradición mexicana de cronistas de la que se siente heredera.

Por otra parte conviene dedicarle unas consideraciones en esta recapitulación final a la relación que la crónica mantiene con la ficción. Los modos en que la ficción se presenta en la crónica son varios, como hemos visto: a través de la recreación imaginaria que rellena los huecos de una historia incompleta, gracias a la invención de personajes o mediante la estructuración del relato siguiendo convenciones narrativas y haciendo uso de recursos de la ficción como el narrador y la utilización del punto de vista.

Las probabilidades de enunciación de las crónicas podrían dividirse en dos posibilidades generales: el narrador protagonista y el testigo. Pero esta clasificación simplifica a primera vista el amplio abanico de posibles narradores que hemos identificado. Dentro del cronista testigo hay diferentes variantes: el *flâneur*, que nos descubre los nuevos espacios para el paseo que quedan a pesar del conflicto con el automóvil; el entrevistador, que cronica el encuentro y el diálogo con el personaje entrevistado; el testigo incómodo, presencia siempre desubicada que retrata la situación desde la posición del que está fuera de lugar; el espectador, fundamental en esta sociedad del espectáculo y que enfoca su objetivo también hacia el público; y, por último, el narrador comentarista, productor de crónicas de opinión más que narrador de acontecimientos.

El uso general de la voz mixta se alterna con crónicas en las que predomina la primera o la segunda persona convirtiendo esta variedad de voces enunciativas en base para la polifonía que caracteriza la crónica, género incluyente que se acerca al

dialogismo y desautoriza la voz dominante. Este rasgo apunta de nuevo a la intención democrática y a la voluntad de acogida de esta escritura.

Al comparar el ensayo y la crónica hemos comprobado las dificultades para establecer una frontera nítida entre ambos discursos. Es probable que sea con esta escritura con la que la crónica descubre más parecidos inquietantes.

Se trata en ambos casos de géneros condicionados por la presencia de un cronista o ensayista según el caso. Ambos prefieren el tono conversacional que delata una especial cercanía con el lector y hace gala de la contemporaneidad de esa relación. Tanto la expresión como la estructura son variables y vienen marcadas, entre otros factores, por el asunto que se trata y el lugar de publicación. Ambos exhiben así mismo un acercamiento parcial, no exhaustivo, en cierto modo caprichoso, a un tema que no agota

Entonces, ¿realmente hay diferencias entre crónica y ensayo? La respuesta parecería negativa. Podría de todos modos identificarse una tendencia del ensayo hacia la prosa reflexiva y un mayor anclaje de la crónica en una anécdota alrededor de la cual gira, lo cual implica cierto carácter noticioso que la crónica tarde o temprano revela. De todos modos, tras la experiencia del trabajo con estos textos no parece que este rasgo pueda establecerse como límite sino más bien como parámetro que tener en cuenta a la hora de precisar si un texto se acerca más a uno u otro discurso.

De todos modos, más que un estudio para la distinción de géneros el trabajo profundiza en los periodos en que la prosa ensayística cobra protagonismo dentro de la crónica, porque coinciden con los momentos en que el autor se dedica al análisis y a la crítica de manera más evidente. Es a través de esta prosa ensayística cuando la anécdota particular se conecta con una temática más general²⁴⁵.

²⁴⁵ “Pero el ensayo no quiere buscar lo eterno en lo pasajero y destilarlo de esto, sino más bien eternizar lo pasajero.” (ADORNO 2003: 20)

Acercarnos a la producción ensayística de Blanco y Villoro la cual se vuelca fundamentalmente en la crítica literaria, nos ha permitido desentrañar cierta particularidad del análisis que estos autores llevan a cabo (sus elecciones y las peculiaridades que resaltan de otros escritores delatan su propio estilo) para transportarlos al análisis que realizarán de otros temas ya en el terreno de la crónica.

La mirada de Villoro se desliza por el panorama de la sociedad contemporánea y se detiene sobre todo en aquellos asuntos relacionados con la cultura de masas: el fútbol, el rock, las tecnologías de la comunicación, las celebridades... Se trata de un mundo que no se detiene en las fronteras y en el que encontramos referencias mexicanas, así como de otras partes de globo (Estados Unidos, España, Alemania, Chile, Cuba...).

La aproximación a los temas tratados por Villoro se apoya en algunos motivos que hemos considerado determinantes en su análisis: el detalle revelador que se carga de simbología y traduce la trama completa, la importancia de la imagen, su desentrañamiento y sus variantes (la imagen distorsionada, la imagen fija como el estereotipo), el concepto lúdico de la escritura que la vincula con el placer y con la infancia.

La mirada de José Joaquín Blanco será más local: la ciudad de México es su escenario. Su análisis se centrará en los años recientes de la historia mexicana, como se ha visto. La labor crítica es, para Blanco, la función fundamental e ineludible del periodista y hemos dedicado un espacio a establecer su evolución. El recorrido desde unos inicios en los que la crítica permanece apegada a la anécdota concreta de la vida cotidiana hasta sus crónicas finales en las que abunda la prosa reflexiva y la crítica se generaliza.

La temática de Blanco conforma un abanico que podría resumirse en la presentación de una concepción del poder repartido en diversos sectores de la sociedad, a la manera de Foucault, que contagia la política, la religión y sobre todo la fuerza avasalladora del capital. Frente a este poder o, más bien, entre las ramificaciones de él, el cronista testimonia y fomenta el surgimiento de una cultura urbana y popular que pretende reconquistar, con distintas manifestaciones, los espacios requeridos por los ciudadanos. La conquista de esos lugares se desarrolla para Blanco en dos espacios: de manera colectiva en la ciudad y de manera individual, a través del propio cuerpo. En esta concepción política del cuerpo y de la sexualidad tiene cabida la temática homosexual no solo como rasgo anecdótico o biográfico, sino como estrategia de conquista de derechos cívicos. La prosa desbordante de Blanco pretende reconquistar espacios urbanos.

La ciudad será el escenario de esta reconquista. El carácter fragmentario de la crónica se revela fundamental a la hora de acercarse a una realidad urbana excesiva que ya no puede asumirse de manera global. Ciudad del capital: consumismo y transformaciones que destruyen los espacios comunitarios.

Por último, a la hora de abordar el estudio de obras como *Palmeras de la brisa rápida*, entre otras, hemos podido comprobar la semejanza con la literatura de viajes. La crónica forma parte de esta literatura en el momento que registra una travesía. Sin embargo, en la diferencia que algunos expertos advierten entre la literatura de viaje (más general) y el relato, el discurso cronístico se distancia de este último. La diferencia fundamental: no todo está supeditado a la descripción, como en el relato de viaje según lo entiende Sofía Carrizo Rueda, la narración es absolutamente fundamental en la crónica. Más que el lugar, lo que cobra protagonismo es la mirada del cronista sobre ese espacio.

A manera de cierre

La crónica de viaje conjuga un desplazamiento físico y un viaje interior. La dimensión externa e interna repercuten la una en la otra, por lo que el texto aparece teñido por la subjetividad del viajero. Esa subjetividad se traduce, en el caso de Villoro, en un discurso atravesado por el humor y condicionado por una visión desvirtuada proyectada por un sujeto que no es central ni experto. La peculiar manera de entender el mundo de la que participa el lector se trasmite desde la complicidad.

Durante el periodo de tiempo que esta tesis abarca podemos contemplar la evolución y creciente institucionalización de la crónica dentro del ámbito literario. En qué modo este proceso modifica la condición marginal de esta escritura de la que partíamos y repercute en su intensidad crítica o en su acercamiento al mundo que recoge será un asunto para reflexionar sobre textos de cronistas más jóvenes.

Parecería que actualmente el creciente prestigio de la crónica oferta un relativo boom del género, manifestado en un florecimiento de premios, la aparición reciente de varias antologías, surgimiento de revistas aunque sean de vida breve, coloquios y reflexiones por escrito sobre la crónica. Aún así no se ve acompañado de estudios sistemáticos sobre la misma dentro del ámbito universitario. Uno de los propósitos de este trabajo ha sido, no tanto cubrir un vacío que sabemos amplio, como sugerir e invitar a posteriores acercamientos al tema. Espero que esta invitación haya resultado atractiva y que estas líneas hayan podido transmitir el placer de repensar un género que nunca concluye, que se resiste al final.

A manera de cierre

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE JOSÉ JOAQUÍN BLANCO

José Joaquín Blanco autor

- BLANCO, José Joaquín. “Nota introductoria”. *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*. México D.F. : Universidad Nacional Autónoma de México, [1973?]: (3-5).
- _____ *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1977.
- _____ *Retratos con paisaje. Ensayos de crítica*. Puebla : Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1979.
- _____ *La vida es larga y además no importa*. México, D.F. : Premia, 1980a.
- _____ *La paja en el ojo. Ensayos de crítica*. Puebla, Pue. : ICUAP Centro de estudios contemporáneos, editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1980b.
- _____ *Función de medianoche. Ensayos de literatura cotidiana*. México, D.F.: Era, 1981.
- _____ “Hacia una literatura posible”. *Nexos* 49 (enero 1982a): 21-30
- _____ “Aguafuertes de narrativa mexicana 1950 – 1980”. *Nexos* 56 (agosto 1982b): 23-39
- _____ *La siesta en el parque*. México D.F. : UNAM, 1982c.
- _____ *Mariano Azuela. Una crítica de la revolución mexicana*. México D.F.: INAH, Departamento de Investigaciones Históricas, 1982d.
- _____ *Crónica de la poesía mexicana*. México D.F. : Editorial Katún, 1983. [1ª ed. Depto. de Bellas Artes de Jalisco, 1977].
- _____ “José Revueltas: la soledad habitada”. *José Revueltas*. México: Terra Nova, 1985a. 11-43.
- _____ *Calles como incendios*. México D.F. : Océano, 1985b.
- _____ “Apuntes para una vida futura”. *Nexos* 100 (abril 1986): 47-52
- _____ *Cuando todas las chamacas se pusieron medias de nylon (y otras crónicas)*. México D.F. : Juan Boldó i Clement Editores, Enjambre, 1988a
- _____ *Las púberes canéforas*. México D.F.: Océano, 1988b [Escrito en 1983].
- _____ *La literatura en la Nueva España. Conquista y Nuevo Mundo*. México D.F.: Cal y arena, 1989a.
- _____ *La literatura en la Nueva España. Esplendores y miserias de los criollos*. México D.F. : Cal y arena, 1989b.
- _____ *Un chavo bien helado*. México D.F. : Era, 1990a.

Bibliografía

- _____*Los mexicanos se pintan solos. Crónica, paisajes, personajes de la Ciudad de México.* México D.F. : Ciudad de México Librería y Editora, 1990b.
- _____*Las intensidades corrosivas.* Villahermosa, Tabasco : Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, Ict Ediciones, 1990c.
- _____*Letras al vuelo. Estudios de literatura mexicana.* México D.F. : El Nacional, 1992.
- _____*Se visten novias (somos insuperables) y otras crónicas.* México D.F. : Cal y arena, 1993a.
- _____*“Alcanzar a Europa”. México a fines de siglo. Tomo I y II.* José Joaquín Blanco y José Woldenberg, comps. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993b. 309-335.
- _____*Sentido contrario. Ensayos de literatura moderna.* Puebla, Pue. : Universidad Autónoma de Puebla, 1993c.
- _____*Mátame y verás.* México D.F. : Era, 1994a.
- _____*“Presentación”. En jirones.* Luis Zapata. México D.F.: Lecturas mexicanas, CONACULTA, 1994b. 9-15.
- _____*El castigador.* México D.F.: Era, 1995a.
- _____*Garañón de la luna.* México D.F.: Universidad Autónoma de México, 1995b.
- _____*pról. y sel. El lector novohispano: una antología de la literatura mexicana colonial.* México, D.F. : Cal y arena, 1996a.
- _____*Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos.* México D.F. : Cal y arena, 1996b.
- _____*Pastor y ninfa. Ensayo de literatura moderna.* México D.F.: Cal y arena, 1998.
- _____*Ciudad de México. Espejos del siglo XX.* México D.F.: CONACULTA, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Era, 1999.
- _____*Cuestiones quevedescas.* Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2000a.
- _____*Poemas y elegías.* México D.F.: Cal y arena, 2000b.
- _____*Las rosas eran de otro modo.* México D. F. : Cal y arena, 2001.
- _____*Álbum de pesadillas mexicanas.* México D.F.: Era, 2002a.
- _____*Nostalgia de contemporáneos.* México D.F. : Ediciones sin Nombre, CONACULTA, 2002b.
- _____*La soledad de los optimistas. Ensayos de literatura.* México D.F. : Cal y arena, 2004.
- _____*Postales trucadas.* México D. F.: Cal y arena, 2005.
- _____*Veinte aventuras de la literatura mexicana.* México, D.F.: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2006.

Bibliografía

- _____ “Los años veinte”. *La literatura mexicana del siglo XX*. Manuel Fernández Perera, coord.. México D.F., Xalapa, Ver. : Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, Universidad Veracruzana, 2008. 89-118.
- _____ Sel. y prólogo. Guillermo Prieto. México D.F. : Cal y arena, 2008. 9-33.

José Joaquín Blanco en colaboración

- BLANCO, José Joaquín y Héctor Aguilar Camín. *En torno a la cultura nacional*. México D. F. : Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Educación Pública, 1976.
- _____ y Luis Zapata. *La generosidad de los extraños*. *Sábado* 672 (18 agosto 1990d): 1-3; 673 (25 agosto 1990d): 4; 674 (1 septiembre 1990d): 7; 675 (87 septiembre 1990d) : 7; 676 (15 septiembre 1990d) : 7; 677 (22 septiembre 1990d) : 7.
- _____ y José Woldenberg, comps. *México a fines de siglo. Tomo I y II*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, 1993b.
- _____, José Dimayuga y Luis Zapata. *Triple función*. México D. F.: Quimera, 2007.

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA DE JUAN VILLORO

- VILLORO, Juan. *El mariscal de campo*. México D.F. : La Máquina de Escribir, 1978.
- _____ *La noche navegable*. México D.F. : Joaquín Mortiz, 1980.
- _____ *Albercas*. México D.F. : Joaquín Mortiz, 1985.
- _____ *Tiempo transcurrido. Crónicas imaginarias*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, Crea, 1986.
- _____ *El disparo de argón*. México D.F. : Altea, 1991.
- _____ *La alcoba dormida*. Caracas : Monte Ávila Editores, 1992a.
- _____ “La voz en el desierto” (prólogo). *Aforismos*. Georg Christoph Lichtenberg. Juan Villoro, selección, trad. y notas. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1992b. 11-83. [*La voz en el desierto*. México D.F. : Ediciones Sin Nombre, CONACULTA, 2005].
- _____ “Nuevas tendencias de la narrativa mexicana”. *Literatura mexicana hoy II. Los fin de siglo*. Karl Kohut, ed. Frankfurt am Main, Madrid : Vervuert, Iberoamericana, 1993. 43-50.
- _____ *Los once de la tribu*. México D.F. : Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1995a.
- _____ *El mapa movedizo*. México D.F. : Plaza y Valdés, CONACULTA, 1995b.
- _____ “La frontera de los ilegales”. *Anales de literatura hispanoamericana* 24 (1995c): 64-74.
- _____ *Las golosinas secretas*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1995. [1ª edición: CIDLI: 1985]
- _____ “El feroz y corrosivo arte de perder el juego”. *Los perdedores*. Vicente Leñero. México D.F. : El Milagro, CONACULTA, 1996. 7-11.
- _____ *Materia dispuesta*. México D.F. : Alfaguara, 1997a.
- _____ *Manuel Felguérez. El límite de una secuencia*. México D.F. : Círculo de Arte, 1997b.
- _____ “Entrevista con Juan Villoro”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 561 (marzo 1997c): 119-124.
- _____ *La casa pierde* México D.F. : Alfaguara, 1999a.
- _____ “Prólogo”. *Cuentos con dos rostros*. Ricardo Piglia. Marco Antonio Campos, sel. y epílogo. México D.F. : Universidad Nacional Autónoma de México, 1999b.
- _____ *Efectos personales*. México D.F. : Era, 2000a.
- _____ *Baterista numeroso*. México D.F. : Alfaguara, 2000b.

Bibliografía

- _____ “El diablo en el espejo”. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Jorge Ibarguengoitia. Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, coords. Madrid : Allca, Archivos, 2002a. XXIII-XXXVIII.
- _____ “El juego de las identidades cruzadas”. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal* 7 (septiembre 2002b): 159-167 [con el título de “Itinerarios extraterritoriales”. *De eso se trata. Ensayos literarios*. Juan Villoro. Barcelona : Anagrama, 2008].
- _____ “El vértigo horizontal. La ciudad de México como texto”. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Boris Muñoz y Silvia Spitta, eds. Pittsburg, PA : Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2003a.
- _____ “Puente en combustión”. *Cuatro bocetos*. Carlos Chimal. México D.F. : CONACULTA, Lecturas mexicanas, Cuarta serie, 2003b.
- _____ “Los duendes son lógicos”. *El crepúsculo celta y la rosa secreta*. W. B. Yeats. Trad., Javier Marías y Alejandro García Rey. Barcelona : Reino de Redonda, 2003c.
- _____ *El testigo*. Barcelona, México D.F. : Anagrama, Colofón, 2004a.
- _____ “La llave china”. *Mariana y los comanches*. Ednodio Quintero. Barcelona : Candaya, 2004b. 7-12.
- _____ *Safari accidental*. México D. F. : Joaquín Mortiz, 2005a.
- _____ “La ciudad es el cielo del metro”. *México DF: Lecturas para paseantes*. Rubén Gallo, ed. Madrid : Turner, 2005b. 137-145.
- _____ *Dios es redondo*. México D.F. : Planeta Mexicana, 2006a [Barcelona : Anagrama, 2006].
- _____ “Instantáneas hacia un cronista”. *Premio FIL de Literatura. Carlos Monsiváis*. México, D.F. : Alfaguara, 2006b.15-20.
- _____ “La fisonomía del desorden: el primer Onetti” (prólogo). *Obras completas I. Novelas (1939-1954)*. Juan Carlos Onetti. Hortensia Campanella, ed. Barcelona : Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2006c. LXXV-XCVII. [*De eso se trata. Ensayos literarios*. Juan Villoro. Barcelona : Anagrama, 2008. 323-346].
- _____ *El eterno retorno a la mujer barbuda / El viaje a México*. Adolfo Castañón. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2006d.
- _____ *Los culpables*. Oaxaca de Juárez, Oaxaca : Almadía, 2007a.
- _____ “Cantera de la memoria. Juan Villoro sobre Sergio Pitó”. *Quimera. Revista de Literatura* 286 Barcelona (septiembre 2007b): 12-15.

Bibliografía

- _____ “Dos para llevar. Juan Villoro conversa con Enrique Vila-Matas”. *Quimera. Revista de Literatura* 281 Barcelona (abril 2007c): 12-17.
- _____ “Arco de sangre: el legado de D. H. Lawrence”. *El hombre que amaba las islas*. D. H. Lawrence. Girona : Atalanta, 2007d. 11-36. [En *De eso se trata. Ensayos literarios*. Juan Villoro. Barcelona : Anagrama, 2008. 277-294].
- _____ “El profeta en su tierra”. *Pasión en Iztapalapa*. VVAA. México, D.F. : Trilce, 2007e. 13-17.
- _____ *De eso se trata. Ensayos literarios*. Barcelona : Anagrama, 2008a. [Primera edición Santiago, Chile : Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.]
- _____ *Muerte parcial*. México D.F. : El Milagro, CONACULTA, 2008b.
- _____ “El taller del cerrajero” (prólogo). *Las llaves de la ciudad. Un mosaico de México*. David Lida. México, D.F. : Sexto piso, 2008c.
- _____ *Llamadas de Ámsterdam*. Oaxaca de Juárez, Oaxaca : Almadía, 2009a. [Bogotá : Ediciones Brevedad, 2003].
- _____ *La máquina desnuda*. México D.F. : Taller Ditoria, CONACULTA, 2009b.
- _____ *Palmeras de la brisa rápida. Un viaje por Yucatán*. Oaxaca de Juárez, Oaxaca : Almadía, 2009c. [México, D.F. : Alianza, 1989]
- _____ “Elogio familiar de Antonio Skármeta”. *Estudios* 115 (invierno 2009d): 309-328.
- _____ “La alfombra roja. El impero del narcoterrorismo”. *El Periódico* (1 de febrero de 2009e): 14-16.
- _____ “Un optimista en la catástrofe” (prólogo). *El optimismo de la voluntad: experiencias editoriales en América Latina*. Jorge Herralde. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 2009f. 13-19
- _____ *El olvido. Un itinerario urbano*. México D.F. : Universidad Autónoma Metropolitana, 2009g.
- _____ “Prólogo: El americano impaciente”. *El dictador, los demonios y otras crónicas*. Barcelona : Anagrama, 2009h. 7-17.
- _____ 8.8: *El miedo en el espejo. Una crónica del terremoto en Chile*. Oaxaca de Juárez, Oaxaca : Almadía, 2010a.
- _____ *El filósofo declara*. México D. F. : Universidad Nacional Autónoma de México, 2010 b.

Bibliografía

- _____ “Arenas de Japón”. *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Jorge Carrión, ed. Barcelona : Anagrama, 2012a.45-61 [publicado en *Letras Libres* (noviembre 2009): 52-57].
- _____ *Arrecife*. Barcelona: Anagrama, 2012b.
- _____ *¿Hay vida en la tierra?* Oaxaca de Juárez, Oax. : Almadía, 2012c.

BIBLIOGRAFÍA DE OTROS AUTORES

- ACHUGAR, Hugo. “Literatura/Literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana”.
Revista de crítica literaria latinoamericana 29 (1989): 153-165.
- _____. “Historias paralelas / historias ejemplares: La historia y la voz del otro”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36 (1992): 49-71.
- ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Rolf Tiedemann, ed., Alfredo Brotons Muñoz, trad. Madrid : Akal Básica de bolsillo, 2003.
- _____. *Teoría estética. Obra completa, 7*. Rolf Tiedemann, ed., Jorge Navarro, trad. Madrid : Akal Básica de bolsillo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- AGUSTÍN, José. *Tragicomedia mexicana. Tomos I, II y III*. México, D. F. : Planeta, Espejo de México, 1990.
- AÍNSA, Fernando. “El viaje como transgresión y descubrimiento: de la Edad de oro a la vivencia de América”. *Relato de viaje y literaturas hispánicas*. Julio Peñate Rivero, coord. Madrid : Visor Libros, 2004. 44-70.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires : Hachette, 1983.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario, Argentina : Beatriz Viterbo editora, 1992.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANDERSON, Jon Lee. *El dictador, los demonios y otras crónicas*. Juan Villoro, pról. Barcelona : Anagrama, 2009.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 1*. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1974.
- ARGÜELLES, Juan Domingo. “Letras insomnes. El ensayo literario en México”. *Memoria de papel. Crónicas de la cultura en México* 5 (marzo 1993): 5-36.
- ATORRESI, Ana, *Los estudios semióticos. El caso de la crónica periodística*. Buenos Aires : Conicet, 1996.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental. I*. Villanueva y Eugenio Imaz, trad. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1974.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona : Gedisa, 1993.

Bibliografía

- AVILÉS, Jaime. *La rebelión de los maniqués*. México D.F. : Grijalbo, 1990.
- AVILES FABILA, René. *La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura*. México D.F. : Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.
- BARNET, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. México D. F. : Siglo XXI, 1968.
- _____ *La fuente viva*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.
- BARRIOS DE CHUNGARA, Domitila. “Si me permiten hablar...”: testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia. Moema Viezzer, ed. México D.F.: Siglo XXI, 1978.
- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires : Jorge Álvarez, 1967.
- _____ “El efecto de realidad”. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972. 95-101.
- BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía*. México D.F. : Grijalbo, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona : Kairós, 1978.
- BELLINGHAUSEN, Hermann. *Crónica de multitudes*. México D.F. : Grijalbo, 1987.
- BELLINI, Giuseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid : Castalia, 1986.
- BENCOMO, Anadeli. *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuet, 2002.
- _____ “Subjetividades urbanas: mirar/contar la urbe desde la crónica”. *Iberoamericana* 11 (2003): 115-159.
- BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Discursos interrumpidos I. Jesús Aguirre, pról. trad. y notas. Madrid : Taurus, 1973. 17-60.
- _____ *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Jesús Aguirre, trad. Madrid : Taurus, 1975.
- _____ *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid : Taurus, 1998.
- _____ *El libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann, ed.; Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, trad. Madrid : Akal, 2005.
- BERNABÉ, Mónica. “Prólogo”. *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Maria Sonia Cristoff, comp. Buenos Aires : Beatriz Viterbo editora, Fundación TyPA, 2006. 7-25.
- BERNAL BEJARLE, Mónica. “La voz en el espejo: reflejos de la narrativa de Juan Villoro”. *Vivir del cuento (La ficción en México)*. Alfredo Pavón, ed. Tlaxcala, Tlax. : Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1995. 65-85.
- BETHELL, Leslie, ed. *Historia de América Latina. 13. México y el Caribe desde 1930*. Barcelona : Grijalbo Mondadori, 1998.

Bibliografía

- BEVERLEY, John. *Del Lazarillo al sandinismo. Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Institute for the Study of the Ideologies and Literature, 1987.
- _____. “Introducción”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36 (1992): 7- 18.
- _____. *Subalternidad y representación*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid : Alianza Editorial, 2002.
- BRECHT, Bertold. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona : Ediciones Península, 1973.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Madame [Frances Erskine Inglis]. *La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*. Raquel Breznes, trad. Pamplona : Rey Lear, 2007.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Aurora Bernárdez (trad.). Madrid : Siruela, 1998.
- CAMP, Roderic. *Los intelectuales y el Estado de México en el siglo XX*. México D. F. : Fondo de Cultura Económica, 1988.
- CANETTI, Elias. *Masa y poder*. Barcelona : Muchnik Editores, 1977.
- CAPOTE, Truman. *A sangre fría*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- CASTAÑÓN, Adolfo. “Un hombre llamado ciudad”. *Vuelta* 163 (junio 1990). 19-22.
- CARNEIRO, Sarissa. “La (pos)moderna Tenochtitlan: notas sobre la ciudad en *Materia dispuesta* de Juan Villoro”. *Revista Iberoamericana* 218-219 (enero - junio 2007): 209-217. [También en *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala, eds. Barcelona : Candaya, 2011. 291-306].
- CARRERA, Mauricio. *El centauro el túnel. (Ensayos sobre literatura mexicana)*. Toluca : Conaculta/ Fonca, 2001.
- CARRIÓN, Jorge. ed. “El extranjero como caricatura. La crónica de viaje según Villoro”. *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala, eds. Barcelona : Candaya, 2001. 409-416].
- _____. *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona : Anagrama, 2012.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de “fragmentos del mundo”*. Buenos Aires : Biblos, 2008.
- CHILLÓN, Lluís Albert. *Literatura y periodismo: una relación de relaciones promiscuas*. Bellatera, Castelló de la Plana, València : Universitat Autònoma de Barcelona, Publicacions de la Universitat Jaume I, Universitat de València, 1999.
- CHIMAL, Carlos. *Cuatro bocetos*. México D.F. : CONACULTA, Lecturas mexicanas, Cuarta serie, 2003.

Bibliografía

- COLLINGWOOD, Robin George. *Idea de la historia*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1952.
- COHN, Dorrit. "Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective". *Poetics Today* 11 (1990): 777-804.
- CORONA, Ignacio. "At the Intersection: Chronicle and Ethnography". *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen, eds. Albany, NY : State University of New York Press, 2002a. 123-155.
- _____ y Beth E. Jörgensen, eds. e introducción. *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Albany, NY : State University of New York Press, 2002b.
- CORRAL, Wilfrido H. "Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2 (1996): 451-487.
- CORTÉS, Hernán. *Cartas de relación*. Ángel Delgado, ed. Madrid : Castalia, 1993.
- CRISTOFF, Maria Sonia, comp. *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Buenos Aires : Beatriz Viterbo Editora, Fundación TyPA, 2006.
- DALALL, Alberto. *Periodismo y literatura*, México D.F. : Gernika, 1988.
- DARÍO, Rubén. "El periodista y su mérito literario". *Obras completas. XII. Impresiones y sensaciones*. Alberto Ghirardo, Madrid : Imprenta G. Hernández y Galo Sáez, 1925. 219-220.
- DELEUZE, Gilles y Felix Guattari. *Rizoma (Introducción)*. José Vázquez Pérez y Umbelina Larracleta, trad. Valencia : Pre-Textos, 2003.
- DÉS, Mihály. "Juan Villoro. Paisaje del post-apocalipsis". *Lateral* 122 (febrero 2005): 11-15. [También en *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala, eds. Barcelona : Candaya, 2001. 147-161].
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Carmelo Sáenz de Santa María, ed. Madrid : Alianza Editorial, 1989.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1988.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*. Roser Berdagué, trad. Barcelona : Ariel, 1979.
- EGAN, Linda. "Entrevista con Carlos Monsiváis". *La Jornada Semanal* (26 de enero de 1992): 17-22.

Bibliografía

- _____. “El descronicamiento de la realidad: el macho mundo mimético de Ignacio Trejo Fuentes”. *Vivir del cuento (La ficción en México)*. Alfredo Pavón, coord.. Tlaxcala, Tlax. : Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1995. 143-170.
- _____. “Cristina Pacheco, nómada entre géneros”. *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Sara Poot Herrera, ed. México, D. F. : UNAM, 1996. 459-479.
- _____. “Play on Words: Chronicling the Essay”. *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen, eds. Albany, NY : State University of New York Press, 2002. 95-122.
- _____. *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*. Isabel Vericat, trad. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ESCARPETA SÁNCHEZ, José Ángel. “Carlos Monsiváis y sus croni-ensayos de Amor perdido”, *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* (Xalapa, Veracruz, octubre - diciembre 1993): 158-164.
- ESQUIVADA, Gabriela. “Los nuevos cronistas de América Latina. Autores en busca de un género”. *Tras las huellas de la escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*. Gabriela Falbo, ed. La Plata, Argentina : Ediciones Al margen, 2007. 111-140.
- EZNL. *Documentos y comunicados*. Tomo 1. Antonio García de León, pról. México D.F. : Era, 1994.
- FABER, Sebastian. “La metonimia en una crónica de Monsiváis. Hacia un periodismo democrático”. *Literatura Mexicana* 10 (1999): 249-280.
- FALBO, Gabriela, ed. *Tras las huellas de la escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*. La Plata, Argentina : Ediciones Al margen, 2007.
- FAZIO, Silvina Celeste. “La escritura ensayística como autoconfiguración crítica y autobiografía en *Efectos personales* de Juan Villoro”. *Taller de Letras* 46 (primer semestre 2010): 21-29.
- FERMAN, Claudia. “México en la posmodernidad: textualización de la cultura popular urbana”. *Nuevo texto crítico* 7 (1991): 157-167.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*. Madrid : Taurus, 1990.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, coord. *América Latina en su literatura*. México, D.F. : Siglo XXI, 1976.

Bibliografía

- FERNÁNDEZ PERERA, Manuel. *La literatura mexicana del siglo XX*. México D.F., Xalapa, Ver. : Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, Universidad Veracruzana, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *La microfísica del poder*. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, eds. y trads. Madrid: La Piqueta, 1992.
- FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México D.F. : Grijalbo, 1985.
- GALLO, Rubén, ed. *México DF: Lecturas para paseantes*. Madrid: Turner, 2005.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F. : Grijalbo, 1990.
- _____. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F. : Grijalbo, 1995.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, coord. *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*. Madrid : Editorial Castalia, 1999.
- GARCÍA MONSIVÁIS, Blanca. *El ensayo mexicano en el siglo XX: Reyes, Novo, Paz. Desarrollo, direcciones y formas*. México, D.F. : Universidad Autónoma de México, Iztapalapa, 1995.
- GARRIDO, Miguel Ángel, comp. e introd. *Teoría de los géneros*. Madrid : Arco Libros, 1988.
- GENETTE, Gérard. “Géneros, “tipos”, modos”. *Teoría de los géneros*. Miguel Ángel Garrido, coord. Madrid : Arco Libros, 1988. 183-233.
- _____. “Fictional Narrative, Factual Narrative”. *Poetics Today* 11 (invierno 1990): 755-774
- GLANTZ, Margo, selección, traducción e introducción. *Viajes en México. Crónicas extranjeras*. Tomo I y II. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. México D.F. : UNAM, 1992.
- GONZÁLEZ, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid : Porrúa, 1983.
- _____. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, coord. *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México D. F. : Siglo XXI, 2005.
- GONZÁLEZ DE ALBA, Luis. *Los días y los años*. México D.F. : Era, 1986.
- _____. “El mundo de José Joaquín Blanco”. *La Jornada Semanal* (22 enero 1994): 34-37.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Virgilia Aguirre Muñoz, trad. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1998.
- GONZÁLEZ, Sergio y Leonardo Tarifeño, coords. *Enviados especiales. Antología del nuevo periodismo hispanoamericano*. México D.F. : Nuevo Siglo Aguilar, 2004.

Bibliografía

- GRANDIS, Rita de. *Polémica y estrategias narrativas en América Latina. Jose Maria Arguedas – Mario Vargas Llosa – Rodolfo Walsh – Ricardo Piglia*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires : Lautaro, 1961.
- GRASS, Dunia. “Entrevista a Juan Villoro”. *Quimera. Revista de literatura* 253 (Barcelona, febrero 2005): 55-62.
- _____. “Del espejo enterrado al Mictlán: presencias míticas en Villoro, Fresán y Bolaño”. *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Helena Usandizaga, ed. Madrid, Frankfurt am Main : Iberoamerica, Vervuert, 2006. 73-97.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Obras IX. Periodismo y literatura. Artículos y ensayos (1877-1894)*. México D.F. : Universidad Autónoma de México, 2002.
- GUZMÁN, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. México D.F. : Compañía General de Ediciones, 1968.
- HARDT, Michael y Antonio Negri. *Imperio*. Alcira Bixio, trad. Barcelona: Paidós, 2002.
- HERRALDE, Jorge. *El optimismo de la voluntad: experiencias editoriales en América Latina*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 2009.
- HOLLOWELL, John. *Realidad y ficción. El nuevo periodismo y la novela de no ficción*. México D. F. : Noema, 1979.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge. *Instrucciones para vivir en México*. México D. F. : Joaquín Mortiz, 1990.
- _____. *La casa de usted y otros viajes*. México D. F. : Joaquín Mortiz, 1991.
- _____. *Ideas en venta*. México D. F. : Joaquín Mortiz, 1997a.
- _____. *Misterios de la vida diaria*. México D. F. : Joaquín Mortiz, México, 1997b.
- _____. *¿Olvida usted su equipaje?* México D. F. : Joaquín Mortiz, 1997c.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis, coord. *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid : Cátedra, 1987.
- JARA, René y Hernán Vidal. *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.
- JIMÉNEZ, José Olivio. “El ensayo y la crónica del modernismo”. *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo*. Luis Íñigo Madrigal, coord. Madrid : Cátedra, 1987. 537-548.
- JOHNSON, Michael L. *El nuevo periodismo: la prensa underground, los artistas de la no ficción y los cambios en los medios de comunicación del sistema*. Buenos Aires : Troquel, 1975.

Bibliografía

- JÖRGENSEN, Beth E. "Matters of Fact: The Contemporary Mexican Chronicle and/as Nonfiction Narrative". *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen, eds. Albany, NY : State University of New York Press, 2002. 71-94.
- KOHUT, Karl, ed. *Literatura mexicana hoy II. Los fin de siglo*. Frankfurt am Main, Madrid : Vervuert, Iberoamericana, 1993.
- _____. *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Madrid, Frankfurt am Main : Iberoamericana, Vervuert, 1995.
- KUHLMANN, Úrsula. "La crónica contemporánea en México. Apuntes para su análisis como praxis social". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 30 (1989): 199-208.
- LAFFORGUE, Jorge, ed. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Madrid, Buenos Aires : Alianza Editorial, 2000.
- LANDA, Diego de. *Relación de las cosas de Yucatán*. Miguel Rivera Dorado, ed. Madrid : Dastin, 2002.
- LEÑERO, Vicente. *Los periodistas*. México D.F. : Joaquín Mortiz, 1978.
- _____. *Talacha periodística*. México D.F. : Grijalbo, 1988.
- _____. *Los perdedores*. México D.F. : El Milagro, CONACULTA, 1996.
- LEWIS, Oscar. *Antropología de la pobreza. Cinco familias*. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1961.
- _____. *Los hijos de Sánchez*. México D.F. : Joaquín Mortiz, 1968.
- LOAEZA, Guadalupe *Las reinas de Polanco*. México D.F. : Cal y arena, 1989.
- _____. *Las niñas bien*. México D.F. : Cal y arena, 1990.
- LIDA, David. *Las llaves de la ciudad. Un mosaico de México*. México D. F. : Sexto piso, 2008.
- LONG, Mary K. "Writing the City: The Chronicles of Salvador Novo". *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen, eds. Albany, NY : State University of New York Press, 2002. 181-200.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid : Cátedra, 1998.
- MAILER, Norman. *Los ejércitos de la noche. La historia como novela. La novela como historia*. Barcelona : Ediciones Grijalbo, 1972.
- MARTÍNEZ, José Luis y Christopher Domínguez Michael. *La literatura mexicana del siglo XX*. México D.F. : CONACULTA, 1995.

Bibliografía

- MARTÍNEZ MORALES, José Luis. “Prólogo a la presente edición”. *Una excursión a Jalapa en 1875*. Guillermo Prieto. Veracruz, Ver. : Universidad Veracruzana, 2008.
- MEDINA, Dante. “Patience and Urgency”. *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen, eds. Albany, NY : State University of New York Press, 2002. 47-59
- MENCHÚ, Rigoberta. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Elisabeth Burgos, ed. Sevilla: Padilla, 1992.
- MIGNOLO, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México D.F. : Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- _____. “Entre el canon y el corpus”. *Nuevo texto crítico* 14-15 (julio 1994 - junio 1995): 23-36.
- MOLLOY, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México D.F. : El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Días de guardar*. México D. F., Era : 1976.
- _____. *A ustedes les consta*. México D. F. : Era, 1980. [1ª edición].
- _____. “De la Santa Doctrina al Espíritu Santo (Sobre las funciones de la crónica en México)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35:2 (1987a): 753-771.
- _____. *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. México D.F. : Era, 1987b.
- _____. *Escenas de pudor y liviandad*. México D.F : Grijalbo, 1988.
- _____. prólogo a *El fin de la nostalgia. Nueva crónica de la ciudad de México*. Jaime Valverde y Juan Domingo Argüelles, ed. México D.F. : Nueva Imagen, 1992. 15-25.
- _____. “De algunas características de la literatura mexicana contemporánea”. *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Karl Kohut ed. Madrid, Frankfurt am Main : Iberoamericana, Vervuert, 1995. 24-38.
- _____. “Los espacios de las masas”. *México a fines de siglo*. Tomo I. José Joaquín Blanco y José Woldenberg, comps. México D.F.: CONACULTA, Fondo de Cultura Económica, 1996. 267-308.
- _____. sel. y presentación. *Lo fugitivo permanece. 20 cuentos mexicanos*. México D.F. : Cal y arena, 2001a.
- _____. *Los rituales del caos*. México D.F. : Era, 2001b.
- _____. *Lo marginal en el centro*. México D.F.: Era, 2004. [1ª ed. 2000]
- _____. “Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano”. *Cultura y creación intelectual en América Latina*. Pablo González Casanova, coord. México D.F. : Siglo XXI, 2005. 25-41.
- _____. *A ustedes les consta*. 2ª edición corregida y ampliada. México D. F. : Era, 2006.

Bibliografía

- MONTEMAYOR, Carlos. *Chiapas. La rebelión indígena de México*. México D.F. : Joaquín Mortiz, 1998.
- MUÑOZ, Boris y Silvia Spitta, eds. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Pittsburg : Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2003.
- NADEAU, Evelyn. "Entre la ficción y el periodismo: Cambio social y la crónica mexicana contemporánea". *Mester* 28 (1999): 21-35.
- NEIRA SAMANEZ, Hugo. *Huillca, habla un campesino peruano*. Buenos Aires : Corregidor, 1975.
- NEXOS, 150 (junio 1990).
- NOVO, Salvador. *Return ticket*. México : Editorial Cultura, 1928.
- _____. *Nueva grandeza mexicana*. México D. F. : Editorial Hermes, 1946.
- NUÑEZ, Estuardo. *Viajeros hispanoamericanos. Temas continentales*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1989.
- NUÑEZ CABEZA DE VACA, Alvar. *Naufragios y comentarios*. Roberto Ferrando, ed. Madrid : Historia 16, 1984.
- ONETTI, Juan Carlos. *Obras completas I. Novelas (1939-1954)*. Hortensia Campanella, ed., Juan Villoro, pról. Barcelona : Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2006.
- ORTEGA, Raúl y Elena Poniatowska. *De fiesta. Celebraciones tradicionales en Chiapas*. Madrid : Turner, 2003.
- OVIEDO, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid : Alianza Editorial, El libro de Bolsillo, 1991.
- PACHECO, Cristina. *Zona de desastre*. México D.F. : Océano, 1986.
- PALOU, Pedro Ángel. "Juan Villoro: sueños y representaciones". *Vivir del cuento (la ficción en México)*. Alfredo Pavón, ed. Tlaxcala, Tlax. : Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1995. 99-125.
- PAVÓN, Alfredo, ed. *Vivir del cuento (La ficción en México)*. Tlaxcala, Tlax : Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1995.
- PAZ, Octavio. *Posdata*, México D.F. : Siglo XXI, 1970.
- PEÑATE RIVERO, Julio, ed. *Relato de viaje y literaturas hispánicas*. Madrid : Visor Libros, 2004.
- PEREA, Héctor. *Los respectivos alientos*. México D.F. : UNAM, 2006.

Bibliografía

- PESCADOR, Alejandro. "Estructura del discurso en dos crónicas contemporáneas de la ciudad de México". *La Palabra y el Hombre* 90 (1994). 63-75.
- PIGLIA, Ricardo. "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad". *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Jorge Lafforgue, ed. Madrid, Buenos Aires: Alianza Editorial, 2000. 13-15.
- _____. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- PITMAN, Thea. "Postmodernity, Post-Tourism and Postmodern Irony: Juan Villoro's Palmeras de la brisa rápida, and the Possibility of a Postmodern Travel-Chronicle". *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America* 81: 1 (January 2004) : 77-97.
- PITOL, Sergio. *El arte de la fuga*. México D.F. : Era, 2006.
- POBLETE, Juan. "Crónica y ciudadanía en tiempos de globalización neoliberal". *Tras las huellas de la escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*. Gabriela Falbo, ed. La Plata, Argentina : Ediciones Al margen, 2007. 71- 88.
- PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México D. F. : Era, 1971.
- _____. "¿Qué pasó con la ciudad de México?". *Vuelta* 45 (agosto 1980): 21-26.
- _____. *Fuerte es el silencio*. México D.F. : Era, 1983.
- _____. *Nada, nadie. Las voces del temblor*. México D.F. : Era, 1988.
- _____. "¿Le muevo la panza?: si aplicáramos el artículo 123 de la constitución, flaco favor les haríamos a nuestros niños" *Vuelta* 9 (octubre - diciembre 1988b): 7-15.
- _____. "El escritor en la sociedad mexicana". *Periodismo y cultura*. VVAA. Bogotá : Tercer mundo editores, Colcultura, 1991.
- _____. *Luz y luna, las lunitas*. México D.F. : Era, 1994a.
- _____. "La CND: de naves mayores a menores". *EZNL. Documentos y comunicados*. Tomo 1. Antonio García de León, pról. México D.F. : Era, 1994b.
- _____. *Las soldaderas*. México D.F. : Era, 1999.
- POOT HERRERA, Sara. *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. México D.F. : UNAM, 1996.
- POZAS, Ricardo. *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1988.
- PRADA OROPEZA, Renato. "De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio". *Testimonio y literatura*. René Jara y Hernán Vidal. Minneapolis : Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986. 7-21.

Bibliografía

- PRICE, Brian. "Talking About My Generation: Juan Villoro y la crónica del rock/ Juan Villoro y las crónicas nostálgicas del *rock and roll*". José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala, eds. *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Barcelona : Candaya, 2011. 261-288.
- PRIETO, Guillermo. *La vida en Puebla. Crónicas de Fidel*. Francisco J. Cabrera, ed. México : Editorial Libros de México, 1987.
- _____. *Cuadros de costumbres I. Obras completas II*. México D.F. : CONACULTA, 1993.
- _____. *Una excursión a Jalapa en 1875*. Veracruz, Ver. : Universidad Veracruzana, 2008.
- QUINTERO, Ednodio. *Mariana y los comanches*. Barcelona : Candaya, 2004.
- QUINTERO JARA, Carlos Valente. José Joaquín Blanco. El oficio de cronista (reportaje). Tesis de licenciatura dirigida por Mtra. Elvira Hernández Carballido. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1999.
- RAMOS, Elisa, coord. *Certidumbre del extravío. Entrevista con Juan Villoro*. Colima, Colima : Universidad de Colima, 2001.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros con la modernidad en América Latina. Literatura y política en el s. XIX*. Santiago, Chile; San Juan Puerto Rico: Editorial Cuarto Propio, Ediciones Callejón, 2003.
- REGUILLO, Rossana. "Border(line) Texts: The chronicle, Writing in the Open". *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen, eds. Albany, NY : State University of New York Press, 2002. 51-59.
- _____. "Textos fronterizos. La crónica una escritura a la intemperie". *Tras las huellas de la escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*. Gabriela Falbo, ed. La Plata, Argentina : Ediciones Al margen, 2007. 41-50.
- REYES, Alfonso. *Visión de Anáhuac y otros ensayos*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 2004.
- REYES, Graciela, ed. *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid : El Arquero, 1989.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración. I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México D. F. : Siglo XXI, 1995a.
- _____. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México D.F. : Siglo XXI, 1995b.
- RIBEYRO, Julio Ramón. *La tentación del fracaso*. Ramón Chao, Santiago Gamboa, pról. Barcelona : Seix Barral, 2003.

Bibliografía

- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel Guadalupe. *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*. México D.F. : Abraxas, 1998.
- ROTKER, Susana. *Fundación de una escritura: las crónicas de Martí*. La Habana: Casa de las Américas, 1992.
- _____. *La invención de la crónica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Fundación para un nuevo periodismo iberoamericano, 2005. [En realidad se trata del mismo texto con algunas pequeñas modificaciones en los títulos de los capítulos y la organización de algún apartado.]
- RUISÁNCHEZ, José Ramón y Oswaldo Zavala, eds. *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Barcelona : Candaya, 2011.
- RUIZ ABREU, Álvaro, coord. *Así habla la crónica*. México D.F. : UAM, 1986.
- RYAN, Marie-Laure. “Hacia una teoría de la competencia genérica”. *Teoría de los géneros*. Miguel Ángel Garrido, comp. Madrid : Arco Libros, 1988. 253-301.
- SAER, Juan José. “La literatura y los nuevos lenguajes”. *América en su literatura*. César Fernández Moreno, coord. México D. F. : Siglo XXI, 1976. 301-316.
- SALAZAR, Jezreel. *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*. Monterrey, Nuevo León : Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006.
- SALCINES, Diana. *La literatura de viajes. Una encrucijada de textos*. Tesis doctoral dirigida por Eugenia Popeanga Chelaru. Universidad Complutense de Madrid, Departamento Filología Románica, 1996.
- SCHOLES, Robert y Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. London, Oxford, New York : Oxford University Press, 1968.
- SILES, Guillermo. “Uso y apropiación de la crónica”. *Literatura argentina: perspectivas de fin de siglo. X Congreso Nacional de Literatura Argentina 3 – 5 noviembre de 1999*. María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo, comp. Buenos Aires : Eudeba, 2001. 529-536.
- SMITH, Peter H. “México 1946 –c1990”. *Historia de América Latina. 13. México y el Caribe desde 1930*. Leslie Bethell, ed. Barcelona : Grijalbo Mondadori, 1998. 84-147
- SKIRIUS, John, comp. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México D.F. : Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- SKLODOWSKA, Elzbieta. “Testimonio mediatizado: ¿ventriloquia o heteroglosia? (Barnet/Montejo; Burgos/Menchú)”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 38 (1993): 81-90.

Bibliografía

- _____. “Miguel Barnet y la novela-testimonio”. *Revista Iberoamericana* 68: 200 (2002): 799-806.
- SORKIN, Mikel. *Variaciones sobre un parque temático*. Barcelona : Gustavo Gili, 2004.
- STEMPEL, Wolf-Dieter. “Aspectos genéricos de la recepción”. *Teoría de los géneros*. Miguel Ángel Garrido, comp. Madrid : Arco Libros, 1988. 235-251.
- STEPHENS, John Lloyd. *Viaje a Yucatán, I y II*. Juan Luis Bonor Villarejo, ed. Madrid : Dastin, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Jorge Romero León, trad. Caracas : Monte Ávila Editores, 1991.
- _____. *Los abusos de la memoria*. Barcelona : Paidós Ibérica, 2000.
- TREJO DELABRE, Raúl. “La expresión pública”. *México a fines del siglo XX*. Tomo II. José Joaquín Blanco y José Woldenberg. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, 1993. 189-224.
- USANDIZAGA, Helena, ed. *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid, Frankfurt am Main : Iberoamerica, Vervuert, 2006.
- VALVERDE, Jaime y Juan Domingo Argüelles, ed. *El fin de la nostalgia. Nueva crónica de la ciudad de México*. México D.F. : Nueva Imagen, 1992.
- VAN HECKE, An. “Hibridez y metamorfosis en Juan Villoro: el universo mágico-mitológico del ajolote”. *Iberoamericana América Latina – España – Portugal* 34 (junio 2009): 43-56.
- VÁZQUEZ, María Celia y Sergio Pastormerlo, comp. *Literatura argentina: perspectivas de fin de siglo. X Congreso Nacional de Literatura Argentina, 3-5 de noviembre de 1999*. Buenos Aires : Eudeba, 2001.
- VEYNE, Paul. *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. Madrid : Alianza Editorial, 1984.
- VIDAL, Hernán. “The Concept of Colonial and Postcolonial Discourse: A Perspective from Literary Criticism”. *Latin American Research Review* 3 (1993): 113-134.
- VITIER, Medardo. *Del ensayo americano*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1945.
- VOLPI, Jorge. *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994*. México D.F. : Era, 2004.
- VVAA. *Periodismo y cultura*. Bogotá : Concultura, Tercer Mundo Editores, 1991.
- VVAA. *Historias para temblar: 19 de septiembre de 1985*. México D.F. : INAH, 1987.
- VVAA. *Lo verosímil*. Beatriz Dorriots, trad. Buenos Aires : Tiempo contemporáneo, 1972.
- VVAA. *Pasión en Iztapalapa*. México, D.F. : Trilce, 2007
- WALSH, Rodolfo. *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 1984.

Bibliografía

- _____. *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. Daniel Link, ed. Buenos Aires : Planeta Argentina, 1995.
- _____. *Caso Satanowsky*. Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 2004.
- _____. *Operación masacre*. Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 2006.
- WHITE, Hayden. "El peso de la historia". *Nexos* 53 (mayo 1982): 23-33.
- _____. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona : Paidós básica, 1992.
- _____. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona : Paidós, 2003.
- WOLFE, Tom. *El nuevo periodismo*. Barcelona : Editorial Anagrama, 1992.
- _____. *Ponche de ácido lisérgico*. Jesús Zulaika, trad. Barcelona : Anagrama, 2000.
- YEATS, W. B. *El crepúsculo celta y la rosa secreta*. Trad., Javier Marías y Alejandro García Rey. Barcelona : Reino de Redonda, 2003.
- YÚDICE, George. "¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina?" *Revista de crítica literaria latinoamericana* 29 (1989): 105-128.
- _____. "Testimonio y concientización". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36 (1992): 207-227.
- ZAPATA, Luis. *En jirones*. México D.F.: Lecturas mexicanas, CONACULTA, 1994.
- ZAVARZADEH, Mas'ud. *The Mythopoetic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*. Urbana, Ill. : University of Illinois, 1976.