

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN LA CRÓNICA MEXICANA
CONTEMPORÁNEA (2010-2014)**

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

PRESENTA:

JOSUÉ DANIEL CANTORÁN VIRAMONTES

DIRECTOR:

ALEJANDRO RAMÍREZ LAMBARRY

PUEBLA, PUE., DICIEMBRE DE 2017

AGRADECIMIENTOS

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por su invaluable apoyo en la realización de esta investigación.

Al Doctor Alejandro Lambarry por guiar esta tesis con interés, entusiasmo y siempre hacia el mejor camino posible.

A la Dra. Alicia Ramírez Olivares por leer este trabajo y por su constante apoyo durante este posgrado; al Dr. Marco Antonio Cerdio Roussell por su interés en esta investigación y su pasión compartida por el género de la crónica.

A la planta docente de los posgrados de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras por su esfuerzo cotidiano por mantener vivos y a la vanguardia los estudios literarios, sobre todo a quienes fueron mis profesores: Dr. Alejandro Palma, Dr. Alí Calderón, Dr. Mario Calderón, Dra. Alma G. Corona.

A mis padres y hermanas por su apoyo incondicional.

ÍNDICE

Introducción.....	4
Capítulo 1	
Breve historia de la crónica en México.....	9
Capítulo 2	
Estatuto de la crónica en el periodo estudiado y características sociológicas y editoriales de su producción.....	36
Corpus de crónicas a analizar.....	52
<i>Temas</i>	55
<i>Forma</i>	59
<i>Profesionalización</i>	62
<i>Soportes de publicación</i>	64
Capítulo 3	
Estrategias narrativas en la crónica mexicana contemporánea.....	67
El narrador en la crónica: propuesta de tipología.....	70
<i>Narrador testimonial</i>	71
<i>Narrador pseudo-omnisciente</i>	73
<i>Narrador mixto</i>	78
<i>Narrador ficcionalizado</i>	82
Conclusiones.....	88
Bibliografía.....	91

INTRODUCCIÓN

La crónica es un género literario cuyo estudio resulta problemático por distintas razones que a continuación explicamos. En primer lugar, el término “crónica” ha sido utilizado a lo largo de la historia para designar distintas prácticas escriturales que, aunque tienen en común el hecho de que establecen con el lector un pacto de lectura de no-ficción, es decir, que le aseguran que los eventos narrados acontecieron efectivamente en la vida real previo a su escritura, en realidad son formalmente diversas y tienen intenciones en ocasiones aparentemente opuestas, como la informativa y la estética. En segundo lugar, la historia de la crónica es más bien atropellada y podría decirse que se trata de un género que ha aparecido en algunos momentos específicos de la historia literaria en que éste puede cumplir una función social para la que otras formas literarias, escriturales o comunicacionales resultan insuficientes. Finalmente, el tercer punto que complejiza el estudio académico de la crónica es el hecho de que tradicionalmente se le ha concebido como un género menor y por ende no han existido trabajos suficientes dedicados a sistematizar o jerarquizar su producción.

En el caso de la tradición mexicana, todo lo anterior queda expuesto claramente: se ha llamado “crónica” a los relatos y relaciones que los conquistadores españoles escribieron en las primeras décadas en que ocuparon el territorio americano para dar a conocer a los lectores peninsulares las cosas vistas y acontecidas durante la irrupción bélica, y que, a decir de algunos autores, constituyen la fundación de la tradición literaria mexicana. Sin embargo, estas narraciones extensas y detalladas tienen pocas características formales en común con otras a las que también hemos de llamar “crónica”, como los relatos que en el siglo XIX escribieran autores como José Martí, Rubén Darío o Manuel Gutiérrez Nájera

para los primeros diarios de prestigio de América Latina –como *La Nación*, editado en Argentina–, los libros de periodismo narrativo de escritores como Rodolfo Walsh o Elena Poniatowska, o los relatos breves que publican hoy día revistas como *Gatopardo*. Siguiendo lo anterior, la primera cuestión que surge es la siguiente: ¿Qué es entonces la “crónica” y desde dónde es posible formular una definición que englobe escrituras tan diversas?

En cuanto al segundo punto antes expuesto, resulta interesante el hecho de que algunos ensayos donde se pretende exponer la historia de la crónica hagan un salto desde las crónicas de Indias hasta el siglo XIX, cuando la aparición de la prensa provocó un primer gran regreso del género a las letras hispanoamericanas. Al parecer, existen largos periodos históricos en los que la crónica no resultó tan prolíficamente explorada como en otros. ¿A qué condiciones históricas y sociales se debe esto? ¿Por qué la crónica es un género que aparece en ciertas épocas y parece desaparecer en otras? ¿Qué ocurre política y socialmente en las etapas históricas en que la crónica hace su aparición más evidente, en oposición a aquellas en las que parece no cumplir función alguna?

Sobre el último punto antes citado, es posible decir que resulta hasta cierto punto normal que algunas formas de escritura sean consideradas literarias y otras no, o que a unas se les conciba como dignas de mayor atención académica y editorial que a otras. Quizá la mayor desventaja de los géneros tradicionalmente considerados menores sea que esta circunstancia entorpece su estudio debido a la poca sistematización de su producción a lo largo de una tradición literaria, y que usualmente se trata de géneros cuya publicación puede darse fuera del formato libro, lo que puede complicar su registro, documentación e historización.

Si hemos explicado todo lo anterior es debido a que esta investigación surgió en un inicio como un estudio analítico de las características formales observadas en un corpus de crónicas contemporáneas elegido específicamente para este trabajo. De inicio se buscaba desentrañar las estrategias narrativas de que hacen uso los cronistas del periodo estudiado (2010-2014) para producir crónicas de mayor alcance estético, en el entendido de que estaríamos en un periodo histórico en el que la crónica vuelve a aparecer de manera protagónica en las letras latinoamericanas. Sin embargo, situar este género en un periodo histórico particular nos obligó desde el primer momento a reconocer las condiciones históricas, sociológicas y editoriales en que éste se produce, y a contrastarlas con las condiciones en que este mismo género se ha desarrollado a lo largo de la tradición literaria mexicana. Al hacerlo, notamos que existe una discusión sumamente amplia en cuanto a lo que algunos autores llaman “el boom de la crónica” en el mundo hispanohablante contemporáneo. Ahora bien, ¿qué condiciones han propiciado que en este periodo exista una nueva aparición de la crónica cuyo prestigio literario parece no tener precedentes, al menos desde la aparición de la prensa a mediados del siglo XIX? ¿Qué características políticas o sociales pueden observarse en la época estudiada que permiten que la crónica cumpla una función específica que otras formas literarias no pueden resolver? Como es evidente, todas estas nuevas interrogantes resultaron consecuentemente en una investigación que ahora busca no sólo explicar cómo se escribe la crónica mexicana en la época reciente, sino además cómo se ha dado el desarrollo de este género en la historia literaria mexicana y, por tanto, cómo se han producido las condiciones para que en la actualidad ocurra un nuevo repunte del género y tome fuerza la concepción cada vez más aceptada de que se trata de una forma escritural de características y funciones sociales complejas y de alcances estéticos suficientes.

Por todo lo anterior, hemos encontrado pertinente dividir esta investigación en tres partes, en cada una de las cuales se reflejarán los resultados de la investigación documental y el análisis literario al respecto de tres bloques de interrogaciones distintas. En el primer capítulo se problematizarán algunas definiciones de “crónica” encontradas en estudios recientes sobre el género con la finalidad de dejar claro de qué hablamos cuando utilizamos dicha palabra. Asimismo, se desglosará una breve historia de la crónica en México, desde su aparición en el siglo XVI hasta la época actual, basándonos en varios textos de autores como Carlos Monsiváis y Julio Ramos.

Habiendo hecho ya un repaso de la historia, en el segundo capítulo de esta tesis se expondrán las condiciones sociológicas y editoriales que se pueden observar en la época estudiada (2010-2014), mismas que resultan inéditas para el género. Se explicará cómo han surgido, por primera vez, condiciones editoriales y sociológicas que permiten entender a la crónica como un género literario autónomo, es decir, que depende de sí mismo para legitimar el proyecto creador de un autor o un grupo de autores. Se pasará revista por la discusión que se ha dado en los últimos años al respecto de un supuesto “boom” de la crónica hispanohablante, lo cual nos permitirá contextualizar la situación particular de la crónica en México, misma que acusa características perfectamente bien diferenciadas con respecto a la producción de crónicas en otros países hispanohablantes.

Por último, en el tercer capítulo de esta tesis se explicarán los resultados del estudio narratológico que se aplicó a las crónicas elegidas para integrar el corpus de investigación. Se explicará a detalle cuáles son las formas narrativas de que hacen uso los cronistas mexicanos de la época estudiada para narrar eventos no-ficcionales, y se explicará por qué algunas resultan más populares y otras logran trastocar el pacto de lectura convencional de la crónica. Se propondrá una taxonomía propia de las formas en que el narrador aparece

caracterizado en las crónicas elegidas, particularmente en cuatro tipos: testimonial, pseudo-omnisciente, mixto y ficcionalizado.

Es importante mencionar que un estudio de esta naturaleza, donde se busca abarcar tanto los aspectos formales de un género dado en una época específica como las características sociológicas que dan lugar a dicha producción, resulta, al menos en apariencia, ambicioso. Sin embargo, al revisar los materiales académicos sobre el género que se pudieron localizar para este estudio, se encontró que existen pocos consensos en temas que parecen tan básicos como la definición misma de “crónica”, de ahí la necesidad de abordar cada uno de estos cuestionamientos en la presente tesis.

Capítulo 1

Breve historia de la crónica en México

Resulta complicado esbozar la historia de un género literario sin antes definirlo. Sin embargo, como se dijo ya, la crónica sería un género cuya definición resulta problemática debido a que con ese nombre se ha llegado a llamar a diversas formas escriturales que tienen características distintas y hasta opuestas entre sí. Para simplificar esta tarea utilizaremos como punto de partida algunas definiciones propuestas por otros autores en estudios recientes. En “Introducción: nuevas miradas sobre una vieja tradición periodístico-literaria”, María Angulo Egea y Jorge Miguel Rodríguez definen a la crónica como “composiciones que aúnan el rigor del reporterismo, el respeto por el pacto de lectura (el compromiso y el deber del periodista de no inventarse un solo dato, ni una escena) y la calidad estética del relato, como consecuencia del uso magistral de las técnicas literarias, tradicionalmente utilizadas en las narraciones de carácter ficticio” (235). En el prólogo “Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno”, de la *Antología de crónica latinoamericana actual*, Darío Jaramillo Agudelo define a la crónica como “una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos o ritos sociales” (17). Finalmente, en la tesis doctoral *Confluencia y transformación genérica en la crónica de Ricardo Garibay, Elena Poniatowska y Jorge Ibarguengoitia*, Marco Antonio Cerdio concluye que “la crónica no es un género: más allá del uso de la etiqueta genérica se encuentra un sistema donde confluyen de manera inestable discursos y géneros surgidos en el alba de la modernidad y que, ante la

crisis paradigmática del momento actual, vuelven con un sentido diferente a entremezclar sus límites” (4), o bien, que la crónica es “un sistema genológico en el que confluyen diversos géneros y discursos y que, por otra parte, esta confluencia es en realidad un proceso en el que la obra no tiene una lectura condicionada en razón de las normas propias del género, sino una serie de posibles lecturas, más o menos difusas” (5).

En realidad, como puede constatarse en la definición citada de la tesis doctoral de Cerdio Roussell, más que definiciones de crónica, en la revisión documental de esta investigación se hallaron múltiples discusiones sobre su conceptualización, e incluso alegatos sobre la dificultad o poca practicidad de definir este género. En su extenso libro *Lacrónica*, donde reflexiona ampliamente sobre la teoría y práctica del género, el cronista argentino Martín Caparrós escribe: “Estoy harto de la palabra crónica: me tiene cansadísimo. Se usa demasiado, no se sabe qué dice, se confunde, se enarbola, se babea. Pero de algún modo hay que llamar a todo esto” (44).

Si bien sería más sencillo definir a la crónica no como un género sino como un enorme corpus de textos con características diversas, hemos encontrado que la crónica moderna (quizá no así la producida en el siglo XVI) puede quedar definida con bastante eficacia con la primera definición aquí mostrada, la de Rodríguez y Angulo Egea, en la que se explica que la crónica, para serlo, debe contener tres características: el rigor del reporterismo, el pacto de lectura de la no-ficción y la calidad estética, o al menos la búsqueda de ésta. Es decir, podemos sostener que la crónica es un texto que está fundamentado en una investigación que ha echado mano de las técnicas clásicas del periodismo –el trabajo de campo o reporteo, la entrevista, la obtención de documentos, el cotejo y cruce de información y datos– pero que está escrito desde un alejamiento explícito

de la sobriedad con que suelen escribirse los géneros periodísticos netamente informativos, como la noticia y el reportaje, y en lugar de ello utiliza vehículos que usualmente se encuentran en los géneros narrativos de la ficción, con la intención de ampliar su alcance estético, al menos en comparación con aquellos textos que se publican a diario en los periódicos. Martín Caparrós así lo explica:

Aunque sí hay una diferencia en el trabajo de escritura. Si se pudiera ser esquemático tremendo se podría decir que uno es periodista en el terreno, escritor en su escritorio. Para escribir un relato real el trabajo previo es decisivo: hay que leer documentos, averiguar cosas, hablar con gente, pensar cuestiones, conocer lugares, reconstruir situaciones. La escritura interviene después de mucha tarea preliminar. La ficción suele ser lo contrario: un relato de ficción, en general, se va armando en la escritura. Son procesos distintos (46-47).

En conclusión, podemos decir que una crónica, en el sentido contemporáneo del término, es un texto de cualquier extensión que se ha fundado en una investigación periodística, que respeta la deontología de la práctica de este oficio y que por ello establece con el lector un pacto de lectura específico, el de la no-ficción, y se diferencia de otras formas textuales como el reportaje y la noticia porque echa mano de herramientas narrativas propias de la ficción con la finalidad de ampliar su alcance estético. Se diría entonces que mientras un reportaje busca meramente informar sobre un hecho, una crónica se distinguiría de éste por su búsqueda de generar asombro, goce, inquietud, empatía o cualquier otra finalidad estética.

Ahora que hemos dejado claro qué se entiende por crónica en esta investigación, iniciaremos con un repaso de la historia de la crónica en México, para lo cual nos basamos principalmente en dos textos: primero, el ensayo de Carlos Monsiváis “Y llegaron los aztecas que venían de Aztlán al lago de Tenochtitlan, y aguardaron los signos de la profecía, y allí junto al nopal y el águila y la serpiente, ya los esperaba una muchedumbre de reporteros y cronistas”, texto que además sirve como prólogo de la antología de crónicas

que el propio Monsiváis realizó en 1980¹ bajo el título *A ustedes les consta: Antología de la crónica en México*; y el libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, de Julio Ramos.

Como hemos dicho ya, las primeras crónicas de la tradición literaria mexicana son las escritas durante el siglo XVI por algunos de los conquistadores que llegaron a territorio americano y en las que buscaron explicar a un lector peninsular los objetos, situaciones, poblaciones o costumbres que vieron aquí y les resultaron exóticas, o bien el desarrollo y resultado del conflicto bélico y genocidio por medio del cual se hicieron de la posesión de este territorio. Evidentemente, el primer ejemplo de este género en la tradición literaria mexicana son las *Cartas de relación* de Hernán Cortés. Si observamos las características de estos textos, notaremos que su intencionalidad es la de establecer una comunicación entre Cortés y los miembros de su regimiento (como es el caso de la primera carta, misma que no está firmada por Cortés sino por todo su equipo) con los reyes españoles, a quienes debían obediencia y de quienes eran subordinados políticos. En cada una de estas epístolas se hace un seguimiento pormenorizado de la avanzada militar, de la ocupación territorial, así como descripciones de las poblaciones encontradas en territorio americano, de sus costumbres, o bien de las propias características topográficas del terreno. A nivel formal destaca que las cartas se encuentran escritas en primera persona gramatical. Un caso de estudio aparte es la primera de estas cartas, en las que puede observarse una primera persona gramatical pero en plural, es decir, un “nosotros”, que coincide con los firmantes del documento, de ahí que

¹ La compilación *A ustedes les consta: antología de la crónica en México* se publicó originalmente en 1980 como una selección de textos de autores mexicanos del siglo XIX en adelante. Por su fecha de publicación, se trata de un trabajo pionero en cuanto a los primeros intentos de sistematizar la producción de este género en México. Una edición revisada y aumentada del libro se editó en 2003 e incluyó textos de autores más jóvenes y de producción más reciente, como Juan Villoro, Magali Tercero, Héctor de Mauleón y Fabrizio Mejía Madrid.

esté en plural: “Puede haber dos años poco más o menos, muy esclarecidos príncipes, que en la ciudad de Santiago, que es en la isla Fernandina donde *nosotros hemos sido vecinos* en los pueblos de ella, se juntaron tres vecinos en la dicha isla” (7, las cursivas son mías). Este caso resulta singular porque en el resto de las *Cartas de relación* el enunciador se presenta en primera persona y puede identificarse con el personaje que las firma, es decir, Hernán Cortés. Veamos un ejemplo tomado de la segunda epístola, considerada la de más alto valor histórico por ser donde se describe la ocupación de Tenochtitlán y su caída frente a los soldados españoles:

Y visto lo que el dicho capitán *me* hizo saber, a la hora *me partí* para la dicha villa, donde *supe* que los dichos navíos estaban surtos tres leguas la costa abajo, y que ninguno había saltado en tierra. Y de allí *me fui* por la costa con alguna gente para saber lengua, y ya que casi *llegaba* a una legua de ellos *encontré* con tres hombres de los dichos navíos. (40, las cursivas son mías)

Si observamos otro de los documentos fundamentales de la crónica de Indias del siglo XVI, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, veremos un abordaje narrativo distinto: la relación está hecha también en primera persona y plural, “nosotros”, igual que la primera carta de Cortés, pero con una finalidad distinta. La primera carta de relación de Cortés utiliza un enunciador en plural con el fin de dotarlo de legitimidad. No olvidemos que la finalidad de esta epístola era la de solicitar a los reyes españoles no otorgar el título de adelantado al almirante Diego Velázquez de Cuéllar, con quien Cortés tenía una rivalidad política en territorio americano. Es por ello que la solicitud se hacía a nombre del regimiento completo o, a la letra, “de la Justicia y Regimiento de la Rica Villa de la Vera Cruz” (1), pues así la solicitud tendría mayor peso que si ésta estuviese firmada sólo por Hernán Cortés, aunque es probable que no haya participado todo el regimiento firmante en la redacción del texto. Por otro lado, la intencionalidad del texto de Díaz del Castillo se encuentra explicitado en el propio documento: “Hablando aquí en respuesta de

lo que han dicho y escrito personas que no lo alcanzaron a saber ni lo oyeron ni tener noticia verdadera de lo que sobre esta materia hay, propusieron, salvo hablar al sabor del paladar” (25). Esto quiere decir que Bernal Díaz del Castillo reconoce que la finalidad de su extensa narración es la de desmentir anteriores versiones de los hechos que busca documentar.

Si hemos hecho una brevísima revisión de las características formales y las intencionalidades de estos dos documentos, considerados ampliamente los más importantes entre las llamadas crónicas de Indias, es para contrastarlos con los de las crónicas que ocupan a esta investigación, escritas y publicadas casi cinco siglos más tarde. Si bien las crónicas del siglo XVI no comparten con las crónicas contemporáneas la deontología del oficio periodístico, que aún no existía en el citado periodo histórico, sí comparten otras características, como un trabajo de campo realizado previamente a la redacción del texto, y un pacto de lectura –cuya veracidad puede ser sin duda cuestionada– de no-ficción, es decir, el compromiso con el receptor del documento (ya sean los reyes españoles o bien un público lector general) de que lo narrado aconteció tal como se expresa en el texto. De esa manera podemos explicar que, si bien las crónicas del XVI tienen características formales y estéticas distintas a las crónicas contemporáneas, es posible afirmar que en las primeras se halla un primer origen genealógico de las segundas.

Tradicionalmente se ha considerado que son las crónicas de Indias los textos fundacionales de la literatura mexicana. En ellos, autores tanto de filiación militar, civil o religiosa dieron a conocer las cosas que ocurrían en el territorio recién conquistado por la corona española. Dice Monsiváis: “El papel que jugó la crónica de conquista no fue de inicio literario sino un modo de afirmación de los conquistadores, textos a través de los

cuales explicaron el asombro con que vieron el Nuevo Mundo” (15). La finalidad de estos textos es distinta en cada caso pues se trata de textos que fueron escritos con fines prácticos distintos al estético. En el caso de las *Cartas de relación* de Cortés, por ejemplo, estamos ante un documento oficial enviado por el líder de la avanzada militar al rey Carlos V. Se trata de un texto epistolar a través del cual el soldado, por mandato, hacía una relación sucinta del avance de la conquista militar y una descripción pormenorizada de las cosas vistas en un territorio que en ese mismo texto sería bautizado como Nueva España. La intención *a priori* de algunos de estos textos no es, entonces, literaria. Su literariedad se encuentra en la recepción que se les ha dado a través de los siglos, dado su indiscutible valor histórico. El mismo caso ocurre, por ejemplo, con la *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas, texto de carácter de denuncia en que el religioso expuso el trato que los españoles conquistadores daban a los nativos de estas tierras, mismos que no se apegaban a los mandatos de la Encomienda. El fin práctico del texto es distinto del estético. Por ello Monsiváis diría que “La crónica primitiva no corresponde por sus fines a las bellas letras, pero las inaugura y hasta cierto instante las acompaña” (15).

Aunque para este autor algunas de las características de la crónica moderna ya se encuentran presentes en los textos de la época novohispana, como la “anticipación de la historia, elocuencia contra el olvido, herencia testimonial, proselitismo religioso, tributo funeral (más bien mezquino) a los vencidos” (16), en realidad el carácter estético de cada uno de esos textos se dio de modo casual, puesto que “no hay preocupación estética en la urgencia de ver en el reino de España el preámbulo del reino de los cielos y, sin embargo, la belleza expresiva fluye a través de la prédica, de la voluntad patrimonial, de sentido del detalle, del refrendo de los asombros” (17).

Como ya hemos dicho, los textos fundacionales tienen algunas características en común con las crónicas modernas, como su pacto de lectura de no-ficción y la preexistencia de un “trabajo de campo” previo al momento de la escritura de los mismos, pero su intencionalidad difiere. Mientras que las crónicas contemporáneas, al ser simultáneamente textos periodísticos y literarios, tienen *a priori* una intencionalidad tanto estética como informativa, las crónicas del siglo XVI, en su mayoría, no fueron escritas con una finalidad estética pero se ganaron un lugar en la tradición literaria gracias a la recepción que se les dio *a posteriori*, y diríamos que en gran medida a su amplia lectura por ser valiosos documentos históricos².

Si leemos algunos de los estudios que se han realizado sobre la historia de la crónica mexicana, como el trabajo de Carlos Monsiváis ya citado, observaremos que después de las crónicas de Indias no existe una producción documentada o estudiada de este género sino hasta finales del siglo XVIII, cuando la crónica encontró un espacio de publicación y producción en la prensa, invento cuyo papel en la modernización de México, así como del mundo en general, es incuestionable. De este dato destacamos dos asuntos: primero, que aparentemente en más de dos siglos no se haya producido este género en México, lo que nos remite a lo comentado en la introducción de esta tesis, donde se cuestionaban las

² Si bien la no intencionalidad literaria de la crónica de Indias es una opinión que puede ser discutida, es al menos la que comparten varios estudiosos de la crónica, como el propio Monsiváis, quien además señala que “Ni soldados ni frailes se proponen hacer historia o hacer literatura (...). Así sea extraordinaria buena parte de la crónica de la Conquista, se le califica por largo tiempo de ‘materia prima’ de la historia nacional, de la historia de las religiones, del triunfo de la civilización sobre la barbarie. Pero si persiste es por ser también literatura” (18). Por su parte, Jorge Carrión señala que “muchos de aquellos textos de los siglos XVI y XVII poseen un alto nivel literario y, sobre todo, evidencian el conflicto entre la retórica del Barroco y la humanidad, la geografía, la flora, la fauna o la arquitectura del Nuevo Mundo (Hernán Cortés llama «mezquitas» a los templos aztecas). Es decir, son crónicas porque utilizan el lenguaje literario para describir el presente conflictivo; pero todavía están más cerca de la historia antigua que del futuro periodismo” (20). En ambas posturas puede leerse que la finalidad de las crónicas de conquista, pese al alto nivel literario que lograron, no tuvieron necesariamente una intencionalidad estética o literaria *a priori*.

circunstancias sociopolíticas que se presentan en ciertas épocas históricas y que de algún modo favorecen la producción de cierto tipo de prácticas escriturales; segundo, que desde la aparición de la prensa la historia de la crónica ha estado íntima e indisolublemente ligada a ella, hecho que ha moldeado algunas de sus características formales y la ha ceñido directamente a la deóntica del oficio periodístico.

Monsiváis considera que el iniciador de la prensa en México fue Juan Ignacio Castorena, “al fundar en 1722 la primera de las tres *Gaceta de México*, que publicaba información oficial, comercial, social, minera y marítima” (18). A este personaje le seguiría José Joaquín Fernández de Lizardi, quien “insiste en la función sustancial de la prensa: ejercer la libertad de expresión” (19). Fernández de Lizardi, a quien se le recuerda en las historias de la literatura mexicana como el autor de la novela *El periquillo sarniento* (1817), entendía ya que la prensa iba dirigida a un público perteneciente a un sector privilegiado por el hecho de estar alfabetizado. Por ello, entonces se consideraba parte de la libertad de prensa el derecho de que los voceadores ejercieran su trabajo dando a conocer la información a gritos. “El número de ejemplares impresos de un periódico puede ser casi simbólico. (...) La cultura oral multiplica el radio de acción de las noticias” (Monsiváis 22).

Durante el movimiento de Independencia, explica Monsiváis, fue Miguel Hidalgo quien publicó el periódico *El despertar americano*, donde ya comenzaba a esbozarse un deber-ser aplicado a la naciente figura del periodista: “Y al periodista se le otorga una riesgosa encomienda: Tribuno del pueblo. Como tal, ha de enfrentar persecuciones, cárceles, rechazos, insultos” (20). Ya desde el siglo XIX el periodista y la prensa deben enfrentar intentos, efectivos o no, de censura, lo que empieza a generar la idea de que “el periodismo no es un oficio sino una misión política y patriótica” (Monsiváis 24).

Debe aclararse que en las épocas nacientes de la prensa, las gacetas o periódicos publicaban textos que hoy llamaríamos de opinión y no de información; es decir, textos editoriales, artículos de fondo y otros escritos donde los autores opinaban de algún evento o hecho de coyuntura política y social. La noticia, es decir, el género de la nota informativa que da cuenta de un hecho en lenguaje claro, llano y de apariencia objetiva, será una invención posterior. Monsiváis explica que “al periodismo de la época de la Reforma le importa más la interpretación de las noticias que la noticia misma (...), por lo tanto, no existe el concepto de reportero” (25). Esta figura surgirá más tarde, con la aparición de las agencias de noticias, lo que cambiará para siempre el tono de la práctica informativa.

Pese a lo anterior, desde los inicios de la prensa en México ésta cumplió la función de marcar límites y describir los rasgos de la cultura “nacional” en un país que recién se independizaba políticamente de la Corona española tras surgir de un encuentro violento entre culturas. Por ello, los cuadros de costumbres fueron uno de los géneros más recurrentes en la prensa de este siglo. “Si el poeta es el vidente de la Nación, el cronista es su memoria y la crónica opone la realidad de las costumbres a la irrealidad de las pretensiones ‘cosmopolitas’, y erige el género un tanto ambiguo que va de la protección ‘de lo que hay’ al nacionalismo a ultranza” (Monsiváis 27). Es ahí donde podemos encontrar los orígenes de la crónica como la conocemos hoy en día.

Julio Ramos y Carlos Monsiváis hacen hincapié en la importancia que tuvieron las crónicas de viajes y los corresponsales latinoamericanos en el extranjero para el surgimiento de este género: “Las crónicas viajeras son los prenoticieros de la época” (Monsiváis 27). Ambos autores explican que tanto conservadores como liberales escribieron crónicas, los primeros como una medida para preservar las tradiciones

religiosas, los segundos desde una mirada crítica para cuestionar que éstas se siguieran conservando. Desde la década de 1840, la crónica se convierte en un género que aglutina varios aspectos ideológicos, pues “al verter vivencias locales y nacionales, ayuda a la Historia (la deidad que equivale al Juicio final que es la suma de lo acontecido) a preparar el clima psicológico de ese invento irrenunciable, la Nación” (Monsiváis 30).

Algo que se destaca de esta etapa es que no puede observarse aún autonomía en el campo de la crónica, pues quienes cultivan este género son escritores o eruditos que también se dedican a la escritura de otras formas literarias. Dice Monsiváis: “El héroe cultural de esta etapa, el hombre de letras, es poeta, cuentista, traductor, novelista, historiador, moralista y cronista” (31). Ejemplos de periodistas escritores que legitimaron su proyecto creador a través del cultivo de géneros como la narrativa de ficción y la poesía son, además de Fernández de Lizardi, Ignacio Manuel Altamirano.

Una situación similar ocurre a nivel del género, pues la conceptualización de crónica y su diferenciación de otros géneros literarios es aún difusa en el siglo XIX... aún más que hoy día. Monsiváis señala: “Son imprecisas en esos años las fronteras entre cuento y crónica, por el número de coincidencias: la descripción de los paisajes, los consejos al lector, el énfasis testimonial, y la reproducción de las voces populares que la censura no elimina” (31). La pugna entre literatura y periodismo no se encuentra, sin embargo, llena de matices.

La crónica moderna, a decir de Monsiváis, aparece en México en 1892 gracias a la publicación de *La linterna mágica*, una colección de pequeños textos novelados del escritor José Tomás de Cuéllar, dentro de la cual se publica el más conocido de ellos, “Baile y cochino”. Este y otros textos intentan dar a conocer las formas de vida de los habitantes de

México como una manera de explicar y conformar la identidad nacional y de documentar aquellos rasgos que podrían ser signos de “lo mexicano”. Para Monsiváis,

de principios del siglo XIX hasta casi nuestros días, la crónica mexicana verifica o consagra cambios y hábitos sociales y eleva lo cotidiano al rango de lo idiosincrático (...) Durante un periodo prolongado el detallismo de los cronistas sirve a un propósito central: contribuir a la forja de una nación describiéndola y, si se puede, reconviniéndola” (35).

Este autor recalca que para el siglo XIX, el objetivo de los cronistas no es la mera documentación de los hechos sino servir como una guía sobre las que deberían ser las aspiraciones de los mexicanos, un pueblo aún naciente y recién independiente, a cuyo gobierno, para legitimarse, le urgía la construcción de un deber-ser que sirviera de identidad compartida y signo de unidad entre las distintas poblaciones del país, marcadas por su diversidad étnica, lingüística y de tradiciones. De acuerdo con Monsiváis, “los cronistas del siglo XIX documentan y, lo que les importa más, promueven estilos de vida” (36)

A finales del XIX, en la crónica conviven el cosmopolitismo y el nacionalismo, posturas aparentemente contradictorias. También en esta época, la crónica se alimenta de un estilo modernista poético, lo que la hace ver de mayores aspiraciones estéticas y modifica el pacto de lectura de los textos periodísticos y sus lectores. Esto se debe, según Monsiváis, a una conjunción de factores, entre los que destacan “el valor concedido a la renovación de la prosa, que es consecuencia del valor de la poesía, la decisión de llevar a la página de los periódicos el sonido literario, la ampliación de las libertades expresivas a través del vocabulario, las nuevas tensiones que se originan al exigirle a los lectores de diarios y revistas la comprensión y el goce de la prosa poética” (39). Mientras la crónica se fue nutriendo de un lenguaje más cuidadoso y estrategias literarias o retóricas antes vistas sólo en la ficción o en la poesía, nació igualmente un nuevo lector que debió formular

desde cero las convenciones estilísticas que este tipo de narrativa le demandaba, pues “esta dimensión periodística del modernismo modifica la lectura indiferente o sólo política de la prensa” (Monsiváis 39). Los autores cronistas de la segunda mitad del siglo XIX son quienes comenzaron a introducir un lenguaje poético modernista en la crónica, como Manuel Gutiérrez Nájera, los cubanos José Martí (estudiado a profundidad por Julio Ramos) y Julián de Casal, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y el colombiano Vargas Vila, de acuerdo a las conclusiones de Monsiváis.

Otro aspecto de sumo interés a notar es que desde finales del siglo XIX la figura del periodista comienza a ser objeto de una serie de prescripciones sobre su deber-ser y ya inicia ese doble estigma social que lo ve al mismo tiempo como una celebridad que debe poseer un alto nivel de ética y como una figura criticada por la población general al identificar su trabajo como partícipe de la consolidación de proyectos políticos impopulares. Este último estereotipo, dice Monsiváis, se debe a que desde el nacimiento de la prensa en México ya existía una rama de la misma dedicada a la explotación de las noticias cuyo impacto radicaba no en la trascendencia social o política de las mismas sino en el valor de shock o la impresión escatológica que estas provocaban. Hablamos de la prensa amarillista, cuyo papel en la historia mexicana ha sido ya bien documentado por diversas investigaciones³. Dice Monsiváis: “Desde los primeros años de la Independencia no hay duda: en una sociedad sin hábitos de lectura crítica, el escándalo en la prensa es el camino natural de obtención y retención de lectores” (41). Autores periodistas del siglo XIX ya criticaban la existencia de este tipo de producción de información, como Fernández

³ Una de las más completas es también autoría de Carlos Monsiváis: *Los mil y un velorios: crónica de la nota roja en México* (1994), libro que documenta toda la historia del periodismo policiaco en México, especialmente sus vertientes enfocadas al sensacionalismo.

de Lizardi, quien criticó: “si el papel no se bautiza con un título escandaloso, no se vende y el autor pierde su trabajo y el dinero” (Fernández de Lizardi en Monsiváis 42). Por ello, se considera que el amarillismo es de larga tradición en el periodismo mexicano y que su estigma pervive aún hoy, cuando los diarios de mayor circulación son los dedicados a las noticias de crímenes, accidentes e historias de impacto, ahora con el aditivo de gráficas a color que multiplican el valor de shock desde la portada misma. Por tanto, desde finales del siglo XIX era ya un hecho conocido que “al periodismo de mayor circulación se le asocia con frecuencia con la venta al mejor postor” (Monsiváis 42). Esto provocó la aparición de un nuevo lugar común en la percepción de la práctica periodística entre el público lector: “el periodismo es corrupción, servilismo, abyección” (Monsiváis 43). Monsiváis cita incluso algunas novelas del siglo XIX cuyo tema principal era justamente la corrupción y el servilismo para con el Estado que pervivía al interior de las redacciones de los periódicos de la época, en especial *El cuarto poder* (1888), de Emilio Rabasa.

Aunque desde fines del siglo XIX se propaga esta idea negativa del periodismo, aún hay quienes creen lo contrario. Entre ellos está Guillermo Prieto, quien escribe lo siguiente: “La prensa es [...] el freno para sujetar las demasías de los gobernantes y poderosos, el apoyo más firme de la libertad y el medio más eficaz de difundir conocimientos y popularizar la instrucción” (Prieto en Monsiváis 43). De hecho, ya durante el Porfiriato, el gobierno dictatorial fue objeto de un sistema periodístico que lo criticó constantemente, a lo que Porfirio Díaz respondió con la abolición de una figura jurídica conocida como “fuero del periodismo”, una medida promulgada por Benito Juárez en 1868 que establecía que los asuntos legales que involucraran a periodistas o a medios de comunicación impresos debían ser juzgados por jurados especiales (Monsiváis 44). A los periodistas críticos en el

porfirismo se les persiguió con penas judiciales, castigos corporales, cárcel y otras medidas. De ello también fueron víctima los caricaturistas, quienes, según Monsiváis, encabezan “la ácida resistencia” (44). Todo lo anterior crea condiciones laborales insostenibles para los periodistas independientes, quienes “salen del país o trabajan en semiclandestinidad o en la clandestinidad nómada” (Monsiváis 44). Para este autor, fueron documentos periodísticos como *México bárbaro* (1908) de John Reed, o novelas históricas como *Tomochic* (1893) de Heriberto Frías, las que anticiparon el movimiento revolucionario, lo que puede hablar de la trascendencia de la escritura periodística o literaria en la vida social y política de una sociedad, aun a pesar de la censura.

Para Monsiváis, el nacimiento de la prensa moderna en México se da el 12 de septiembre de 1896 con el lanzamiento de *El Imparcial*, diario dirigido por Rafael Reyes Spíndola. Una de las características de este periódico es que logró reducir el precio de seis centavos por ejemplar, que era el regular en la época, a uno, esto gracias a los subsidios en papel. Esto hacía, sin embargo, que su línea editorial fuese parcial con respecto al gobierno en turno. Sus secciones eran de anuncios, cables, noticias de comisaría, sociales, finanzas, propaganda de empresas, agricultura y ganadería. Sólo una página era de política y tenía el fin de suavizar su relación con el poder. Entre sus logros se encuentra la introducción del género del reportaje para temas sociales (Monsiváis 46-47).

Autores como Monsiváis y Julio Ramos coinciden en sus respectivos estudios que es la crónica el género que más se ha preocupado a lo largo de la tradición literaria hispanohablante por describir y categorizar los espacios urbanos, y esto ocurriría, de acuerdo con ambos, desde el siglo XIX. Monsiváis explica que “Más que en la novela del siglo XIX (con excepciones como *Los bandidos de Río Frío*), es en la crónica donde se

avizora la ciudad moderna” (47). Además, ya en esta época comienzan a discutirse los alcances estéticos de la crónica. ¿Es literatura o no? ¿Puede ubicarse como un género a la altura de la poesía? Gutiérrez Nájera se queja del oficio porque, para ejercerlo, el periodista requiere tener conocimientos de temas muy diversos pero, por la naturaleza misma del oficio, tiene poco tiempo para profundizar en cada uno de ellos (Monsiváis 48). Por su parte, Luis G. Urbina dice que la crónica es falsa literatura, pues ve en ella “una literatura de pompa de jabón’ [...] Sólo un pretexto para batir cualquier acontecimiento insignificante y hacer un poco de espuma retórica” (Monsiváis 48). Monsiváis señala que en este siglo perdura la idea de que la práctica periodística es utilizada por los escritores de géneros ampliamente legitimados para obtener ganancias económicas a las que no tendrían acceso de otras maneras, pero se le sigue considerando una actividad que podría producir, paradójicamente, la pérdida de la sensibilidad literaria: “El oficio es riesgoso porque puede destruir el talento, pero es más riesgoso morir de hambre” (Monsiváis 48).

Tanto Julio Ramos como Monsiváis sostienen en sus respectivos estudios que el arribo de la figura del “repórter” a la prensa en lengua española, a finales del siglo XIX, supuso un nuevo declive en la producción de crónica en América Latina. Como se dijo antes, la prensa en sus inicios tiene una marcada predilección por los análisis noticiosos y los artículos, es decir, por los géneros de opinión. El género más llanamente informativo, la noticia, llegaría más tarde con la aparición del telégrafo y de las agencias de noticias, es decir, las empresas dedicadas a la producción de textos informativos breves que pueden ser reproducidos por los medios específicos que contrataran sus servicios. En este momento no sólo surge un nuevo género, la nota informativa o noticia, sino además el profesional dedicado a generar este tipo de contenidos: el repórter. Este profesional estaría dedicado a

asistir a los sitios específicos donde ocurren los hechos noticiosos, investigarlos y redactarlos en un lenguaje llano, simple, de apariencia objetiva, ceñido por completo a los hechos verificables, con la plena convicción de no insertar en los textos opiniones propias, y explicitando siempre las fuentes y favoreciendo los datos duros o estadísticos sobre la interpretación de los mismos. La nota informativa, género importado de Estados Unidos, comenzó a convertirse en el género principal de los diarios, lo cual les otorgó a su vez mayor legitimidad para con los lectores, que veían con mayor verosimilitud los contenidos de este género. La crónica, entonces, va perdiendo lugar e importancia porque se cree que no puede competir con la prontitud con que el reportero de las agencias informa las noticias. Un editorial de *El Herald de Zacatecas*, citado por Monsiváis, da fe de este cambio: “El literato que ha sido repórter o gacetillero tiene el gozo de poseer un tesoro de conocimientos no heredados de los libros, sino conquistado directamente a la vida” (51). Esto inserta un nuevo matiz a la pugna que ha pervivido desde los inicios de la prensa en América Latina entre periodismo y literatura, o entre las prácticas, al parecer contradictorias, de informar y escribir literatura. Para *El Herald de Zacatecas* son de mayor valía las experiencias obtenidas a través de la práctica reporteril, pues éstas pueden producir conocimientos que serán de importancia para la práctica literaria, aunque otros autores, como se ha visto ya, consideran que la práctica periodística tiene efectos negativos en el talento literario de los escritores. Ante todo esto, Monsiváis se pregunta lo siguiente: “¿Cómo distinguir entre el cronista y el reportero? Al primero se le atribuye el tratamiento literario de la noticia y, al segundo, la consignación de la actualidad” (51). Considero, sin embargo, que no es una cuestión de oficio, sino de género. La noticia es un género que requiere de ciertas prácticas y de un estilo particular, lo mismo que la crónica. En la

actualidad, es claro ver que muchos periodistas producen ambos géneros con metodología similar de manera simultánea.

Ya en el siglo XX, para la década de 1920 en particular, una nueva corriente empieza a dominar la crónica. Se trata de la llamada “Nueva Estabilidad”, cuyo mayor representante es Salvador Novo, quien “funde en un solo género crónica, artículo y ensayo” (Monsiváis 53). Para Carlos Monsiváis, es *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, publicado en 1926, el libro de crónicas más importante del siglo XX en México. Para esta etapa histórica, según el mismo autor, “el periodismo es en México la posibilidad más real de construir el ámbito de la ‘opinión pública’” (66). Aunque se considera que para esta época el público al que se dirige el periodismo es todavía elitista, por ser el “patrimonio de los ‘instruidos’” (Monsiváis 66), es el artículo de fondo de contenido político el género que comienza a erigirse como uno de los de mayor prestigio en México. Son los columnistas de la fuente política quienes usualmente desarrollan la narrativa más rigurosa sobre el acontecer del país y quienes tienen mayor acceso a información exclusiva.

Los diarios *El Universal* y *Excélsior* se fundan en 1916 y 1917, respectivamente. Para entonces, el amarillismo es la forma más común de generar contenidos noticiosos. También es en esta etapa cuando comienza la competencia por la primicia y la exclusiva, es decir, información obtenida por un medio de comunicación que la informa antes que cualquier otro. A las noticias, sin embargo, “no se les da seguimiento porque se perdería su atractivo, noticia es lo irrepetible, lo pintoresco, o monstruoso” (Monsiváis 69).

Aunque desde la Revolución mexicana cada presidente ha intentado marcar sus límites sobre lo que considera permisible en cuanto a libertades de expresión y prensa, es el gobierno de Lázaro Cárdenas el que inicia con algunas estrategias propagandísticas y de

relación con la prensa que continúan al día de hoy. Fue Cárdenas quien instauró el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda (DAPP), antecedente de las oficinas de prensa o comunicación social que hoy son obligación en cada dependencia pública de cualquier orden, e incluso de empresas o instituciones privadas. Según Monsiváis (71), fue el DAPP la primera instancia pública que se dedicó exclusivamente a administrar la relación del gobierno con la prensa, sobre todo a través de la instauración de un modelo de comunicación por primera vez conocido en México: el boletín de prensa. Dice Monsiváis: “Del DAPP surge la técnica que a partir de 1940 disuelve la información en ditirambos: los boletines oficiales” (71). Los boletines son textos breves, redactados con lenguaje periodístico, en que las oficinas gubernamentales dan cuenta de un hecho cualquiera sobre su funcionamiento y a la vez esparcen propaganda sobre sí mismas. Esta es la manera más directa y funcional de producir una narrativa sobre el poder que no le perjudique y a la vez llegue a los lectores disfrazada de noticia.

Siguiendo a Monsiváis, con Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán comienzan formas más directas de censura. En estos gobiernos se vuelve común que los periodistas incómodos sean llamados por los gobernantes o sus funcionarios a comparecer o incluso que sean amedrentados. Esa intimidación, a la larga, va a lograr que amplias esferas del periodismo se conviertan en meros intermediarios de los distintos agentes del poder y se olviden de la sociedad civil como su principal lector. Ese “agotamiento del periodismo tradicional trae consigo el declive de la crónica y, en menor medida, del reportaje” (Monsiváis 77). Otro factor que produce un detrimento en cuanto al interés general sobre la crónica es que “en la sociedad de masas ya no es determinante la celebración de las costumbres” (Monsiváis 77). Aunque aparecen algunos libros testimoniales, sobre todo con

temática de denuncia, la crónica como género va perdiendo vigencia a mediados del siglo XX. Sólo escritores como Fernando Benítez, Antonio Rodríguez, Mario Gill, Jesús Topete o José Revueltas, todos citados por Monsiváis, parecen entender la importancia de la crónica en un periodo donde lo político parece estar en mediana estabilidad. Sin embargo, es de destacar que la mayoría de estos autores alcanza su nivel de legitimación en la escritura de otros géneros distintos de la crónica, como la narrativa de ficción (Revueltas), pues la crónica en sí misma sigue siendo considerada un género asteroide al que se dedican, como ejercicios de escritura de menor significación, escritores y eruditos que ya han cultivado la “alta literatura”.

Después del gobierno de Cárdenas y la Segunda Guerra Mundial, el desánimo social se refleja en la manera de hacer crónicas. A decir de Monsiváis, “al quedar pendiente o discontinuado el programa de la lucha de clases, la crónica política se vuelve las más de las veces la aceptación irónica o ceremoniosa del partido único y del capitalismo” (90). De esta época, según el mismo autor, los cronistas más significativos son Luis González Obregón, Artemio de Valle-Arizpe y Genaro Estrada, aunque en este periodo sea difícil separar a la crónica del reportaje, sobre todo porque este último género fue cultivado con un especial “énfasis literario”, señal de que los límites genéricos en el periodismo han sido siempre difusos.

Ya para mediados del siglo XX sigue construyéndose el desprestigio de los medios de comunicación en los ciudadanos gracias a varias de sus prácticas. Para la sociedad general, lo que se informa en las publicaciones escritas está mediado por la censura del poder en turno, aunque los rotativos siguen siendo consumidos ampliamente y configuran la narrativa central de la realidad mexicana. La prensa escrita, dice Monsiváis, “recibe –sin

contradicción alguna— amplio crédito (“Es lo que hay”) y desconfianza notoria (“Es lo que no debería existir”), y el que trabaja en periódicos es un ser especial y/o un vendido, un vocero popular y/o un cómplice del poder” (92).

Es en este contexto en el que reaparece la crónica como un género que puede plantear explicaciones a situaciones sociales complejas y puede erigirse nuevamente como un género necesario en la sociedad mexicana. Esto se explica porque la noticia, el género que desde la aparición de las agencias fue desplazando a otros gracias a su aura de objetividad, comenzó a ser insuficiente cuando las realidades sociales o políticas exigían una explicación más amplia que un conjunto de textos sobrios de solo unos párrafos de extensión. Sin embargo, otro factor que motivó el resurgimiento del género como lo conocemos hoy día es la influencia que tuvo en el periodismo de habla hispana un movimiento literario de origen estadounidense que modificó por completo los estándares del periodismo narrativo y la forma de escribir historias de no-ficción: el New Journalism. Monsiváis apunta la publicación de la crónica “The Kandy-Kolored Tangerine-Flake-Streamline Baby”, firmada por Tom Wolfe en la revista *Esquire* en 1965, como el inicio de “un movimiento extraordinario” (94) que impuso un nuevo estilo en la narrativa periodística hispanohablante. Aunque algunos precursores de este estilo narrativo fueron autores como Jack London, John Hershey, Lilian Ross y Truman Capote, los textos de Tom Wolfe y otros de sus contemporáneos, algunos publicados en la clásica antología *The New Journalism* (1973), iniciaron una renovación estilística en el género que superó los límites lingüísticos y llegó hasta el mundo literario hispano. A mi parecer, este movimiento no sólo significó una renovación en el estilo formal y la metodología investigativa de la crónica en América Latina, sino que ayudó significativamente a despojar a la crónica y los cronistas de

un estigma de “baja literatura” que el género venía arrastrando desde su aparición formal en la prensa del siglo XIX. Si anteriormente un autor debía legitimar su proyecto creador a través de la escritura y publicación de géneros como la ficción y la poesía, y se consideraba que la crónica y otros géneros periodísticos eran apenas ejercicios en los que incluso se corría el riesgo de perder el talento (véase Luis G. Urbina), el movimiento del país vecino sentó las bases para un cambio de paradigma en el que se consideró por primera vez que la narrativa de no-ficción no era sólo un género con suficiente cabida en el mercado editorial, sino que además podía alcanzar niveles estéticos amplios. Si nadie ponía en duda la literariedad de obras como *A sangre fría* (1966), de Truman Capote, por el hecho de contar historias no ficcionales, en México y América Latina comenzó a replicarse dicha noción, aunque algo tardíamente.

En el caso de México, fue la cobertura del movimiento estudiantil de 1968 lo que puso a prueba este nuevo paradigma estético. En un periodo histórico en que apenas unos cuantos medios de prensa escrita ponían en duda las versiones oficiales y lograban aducir algunas críticas al gobierno priista de Gustavo Díaz Ordaz, tuvo que ser la crónica de largo aliento el género literario que se hizo cargo de la narrativa no oficial de este lamentable acontecimiento histórico. Para Monsiváis, fue *La noche de Tlatelolco* (1971), de la periodista Elena Poniatowska, el documento periodístico más importante de esta etapa.

Años más adelante se dio otro episodio de suma importancia para el periodismo mexicano: el llamado golpe al diario *Excélsior*, ocurrido en 1976, un complot planeado por el gobierno de Luis Echeverría para eliminar al periodista Julio Scherer —conocido por sus columnas críticas— de la dirección del rotativo. Esto devino eventualmente en la fundación del semanario *Proceso*, que circula hasta la fecha. Eventos como el anterior generaron un

estado de cosas en que el reportaje de investigación se erigió como el género de mayor prestigio en el país, situación que continúa hasta la fecha. Los periodistas con mayor renombre han sido, desde entonces, aquellos que logran sacar a la luz información que podría incomodar al poder en turno y no necesariamente aquellos preparados con destreza narrativa o preocupados por el alcance estético de sus piezas.

Lo anterior no ha significado, no obstante, que la crónica vuelva a un estado de declive. Al contrario, el empuje y prestigio del movimiento de los periodistas narrativos estadounidenses, así como otros factores, han permitido que se generen libros y nuevos soportes de publicación, como revistas de periodicidad mensual y semanal dedicados a la publicación de crónicas de mediano o largo aliento. Al mismo tiempo, el descrédito de los medios de comunicación comenzó a centrarse en la televisión, el medio de mayor alcance popular, lo que permitió que en la prensa escrita se exploraran caminos novedosos y dispares, entre ellos la crónica. Ello no significó que la censura terminara, según Monsiváis, quien dice: “Pero que nadie se llame a engaño (y nadie o hace): el gobierno todo lo subsidia y la libertad de expresión es aquella franja entre la negociación y el acatamiento de los términos del convenio” (106). Ya en las décadas de 1980 y 1990, el surgimiento de diarios como *UnoMásUno*, *La Jornada* y *Reforma* continuó ampliando la cabida de géneros como el reportaje de investigación y la crónica, además de que el foco de la cobertura informativa, antes siempre centrada en los asuntos políticos, fue girando hacia nuevas fuentes, como la sociedad civil organizada y los distintos gremios que configuran el día a día de las ciudades. Dice Monsiváis: “Una parte considerable de lo invisibilizado aparece y es ya evidente que la política no lo es todo, también –¡oh, Magallanes!– hay sociedad” (106). De manera simultánea se da un cambio de lector; después de la aparición de *La*

Jornada, el periodismo ya no está dirigido al poder, sino a “los maestros y un sector estudiantil, la dirigencia obrera y campesina, trabajadores, feministas y un número representativo de profesionistas y de organizaciones no gubernamentales” (119-120).

Este cambio gradual en el periodismo escrito mexicano es el que comienza a configurar la posibilidad de que la crónica empiece a mirarse como un campo cultural relativamente autónomo gracias al cual surgirá una primera generación de autores dedicados exclusivamente a la producción de crónicas, pues la necesidad de legitimar su proyecto creador a través de la escritura de otros géneros se verá como obsoleta. A decir de Monsiváis, la percepción del periodismo, aun el narrativo, como una subordinación de la literatura, es de raigambre antigua, pues “desde la década de 1960, los novelistas y su público si no desprecian del todo, sí minusvaloran al periodismo, uno de los mayores ‘enemigos de la promesa’” (111-112), pero “después de 1968, la crónica ni se desvanece ni se repliega en la nostalgia. Entre sus funciones se hallan la consignación de las impresiones de la modernidad, el cultivo de leyendas y mitologías, los retratos de las clases medias detenidas en su ascenso, los personajes nuevos o ya producto de una mirada sin prejuicios tradicionalistas” (112). Ya en las décadas más recientes, “a la crónica también le corresponde reproducir el vértigo de la masificación, las sensaciones de caos, la reubicación de la vida cotidiana, la racionalidad que se califica de ‘heterodoxa’” (Monsiváis 112). Y finalmente, “además, y básicamente, la crónica reivindica la literatura en un mundo antiintelectual” (Monsiváis 112).

Para Monsiváis, los tres cronistas más importantes de este último periodo son Ricardo Garibay, Elena Poniatowska y José Emilio Pacheco. De la segunda, sus textos más importantes y logrados son *Fuerte es el silencio* (1980) y *Nada, nadie: las voces del*

temblor (1988), mientras que de Pacheco destaca su conocida columna “Inventario”, publicada en el semanario *Proceso*.

En un proceso similar a lo ocurrido en 1968, la cobertura que se dio al surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y sus actividades en 1994 volvió a favorecer un repunte de la crónica. De acuerdo con Monsiváis, “esta cercanía súbita a lo indígena, tan invisibilizado y oprimido históricamente, vivifica a la crónica” (122), esto pese a que “una buena parte de las crónicas se publica en los libros; y, en los diarios y revistas, el género se reduce con frecuencia a notas de color” (122). De hecho, es en este periodo cuando por fin aparece una generación de cronistas dedicados exclusivamente al cultivo del género y con publicaciones de crónicas como sus obras más destacadas, que ya no debieron recurrir a la producción de otros géneros para legitimar su existencia en los mercados librescos y la búsqueda de lectores. El caso más evidente es el de Alma Guillermoprieto, quien publicó justamente un libro de crónicas sobre el periodo del surgimiento del EZLN en México. Se trata de *Los años en que no fuimos felices: crónicas de la transición mexicana* (1998). Tras la aparición del New Journalism, la cobertura de los movimientos sociales de 1968 y 1994, la publicación de libros paradigmáticos como *La noche de Tlatelolco*, Guillermoprieto se presenta como la primera autora que cultiva la crónica como el género exclusivo de su producción. De hecho, si observamos la antología de Carlos Monsiváis, veremos que desde el siglo XIX, todos los autores incluidos son conocidos por sus obras en otros géneros, a excepción de algunos de los más recientes, como Magali Tercero y Héctor de Mauleón.

Monsiváis añade que

en lo tocante a la dimensión moral de la crónica, la idea fija que se impone por un tiempo largo le adjudica al género el darle voz a los que no la tienen (...) Esto propicia denuncias con resultados de consideración, y se presta también al proteccionismo ideológico y el

chantaje sentimental a nombre de los que no están allí para desmentir, precisar, o explicar su voluntad de verse representados” (124).

Esto significa que también se comienza a configurar un deber-ser del cronista, que deberá mantener la deóntica esperada del periodista (como su independencia del poder y su rigidez ética), además de la expectativa de que hablen sobre aquellos temas que anteriormente habían sido ignorados por la prensa mexicana, como la pobreza, la desigualdad y las historias de grupos sociales considerados desprotegidos. A este nuevo grupo de cronistas, dice Monsiváis, “les atañe una pregunta básica: ¿cómo crear las jerarquías de lo cronicable?” (125).

Como se verá con mayor detalle en el capítulo siguiente, uno de los factores que dotan de prestigio a los cronistas en el periodo estudiado es la elección de temas en los que pueda concluirse una ineficiencia del Estado que da lugar a la aparición de fenómenos o problemáticas desfavorables para la sociedad. Esto, según Monsiváis, se debe a que “cronicarlos (a los movimientos sociales o minorías) es reconocer sus modos expresivos, oponerse a la idea de la noticia como mercancía, exhibir la política inquisitorial de la derecha, cuestionar los prejuicios y las limitaciones sectarias y machistas de la izquierda militante, precisar los elementos recuperables de la cultura popular” (126). Añadiríamos que además se refuerza el deber-ser del periodista, una figura de lo que la sociedad espera del cronista como un sujeto dispuesto a la denuncia, esto para contrarrestar el desprestigio que el oficio había acarreado desde la aparición de la prensa en el siglo XIX.

Hasta aquí puede concluirse que la historia de la crónica en México ha sido la de la pugna entre este género y otros considerados de mayor prestigio estético, es decir, es la historia de la conformación de un campo cultural relativamente autónomo, entendiendo campo como lo entiende Bourdieu, “un campo de luchas, (...) es decir el conjunto de las

propiedades incorporadas, incluyendo la elegancia, el desahogo o incluso la belleza, y el capital bajo sus diversas formas, económica, cultural, social” (29). Es decir, la historia de la crónica es la historia de cómo una forma de escritura ha aparecido y desaparecido en distintas etapas de la conformación de la tradición literaria mexicana, y la historia de cómo, desde la aparición de la prensa, este género ha tenido etapas de mayor y menor proliferación, llegando hasta la época actual, donde parece vislumbrarse la independencia de un campo autónomo con dinámicas propias de producción y generación de prestigio. En el siguiente capítulo se explicará con detalle cuáles son estas dinámicas y cómo se ha llegado a ellas en los años recientes.

Capítulo 2

Estatuto de la crónica en el periodo estudiado (2010-2014) y características sociológicas y editoriales de su producción

Si actualmente se vive o no un boom de la crónica escrita en español es un asunto sobre el que no hay total consenso. Mientras algunos creen que la actual producción y publicación de crónicas en toda la región de la América hispanohablante es suficiente para hablar de la vindicación de un género otrora marginal, otros no están tan seguros de ello. Mientras por un lado se arguye que la veintena –o más– de revistas especializadas en la publicación de relatos de no ficción es prueba de que se vive un episodio histórico nunca antes visto para el periodismo narrativo de Latinoamérica, en el otro extremo se mantiene la postura escéptica basada en el hecho de que tal boom no se compara con el que décadas atrás protagonizaron los grandes autores de ficción, cuyas novelas escritas en español se vendieron en todo el mundo. Así, unos entusiastas de la crónica dirán que ésta “es la prosa narrativa de más apasionante lectura y mejor escrita hoy en día en Latinoamérica” (Jaramillo 11), mientras otros podrán apenas apuntar que el género “ha triunfado como ideología, pero no como oportunidad de trabajo en los periódicos” (Villoro en Rodríguez Rodríguez 85).

Pero, ¿de qué boom hablamos? En las últimas dos décadas ha existido un interés editorial creciente por los relatos de asuntos “verídicos”. La manifestación más evidente de este fenómeno sería la proliferación de plataformas, primero impresas, ahora también digitales, dedicadas a la publicación de textos periodísticos de aliento largo que trascienden

el interés efímero y la caducidad de la llana noticia⁴. Otros factores que permitirían confirmar ese supuesto repunte de la crónica son el creciente número de periodistas que buscan especializarse en la escritura de este género, el desbordamiento del mismo hacia soportes distintos de las revistas, como el libro mismo, o la aparición de varias antologías que intentan compilar lo mejor de esta producción⁵. Nombres como los de Martín Caparrós, Alberto Salcedo Ramos, Julio Villanueva Chang o Leila Guerriero comienzan a ser conocidos más allá de los ámbitos más cerrados del periodismo. Si bien nada de lo anterior convencería a muchos de designar el momento actual de la crónica con el mote de “boom”, una cosa parece innegable: que la creciente producción de periodismo narrativo en español, la relación cada vez más estrecha entre los medios y sus audiencias, así como la formación de un público que exige contenidos por encima de un mínimo margen de calidad, entre otros factores, han ido elevando el nivel de la producción de crónica y por tanto modificando las maneras de escribirla. Creemos no exagerar con el punto anterior: actualmente, una crónica que disguste a sus lectores puede generar una discusión pública de tal magnitud como la que ocurrió alrededor de “El joven que tocaba el piano (y descuartizó a su novia)”, de Alejandro Sánchez. Las sostenidas críticas contra el tono misógino del texto obligaron a la revista *emeequis* a dedicar la totalidad de su siguiente número a la discusión de asuntos de violencia de género. Por otro lado, a nuestro parecer, ese creciente

⁴ Las revistas impresas *Gatopardo* (México), *El malpensante* (Colombia) o *Etiqueta negra* (Perú) conforman la gran triada de publicaciones más prestigiosas para crónica y periodismo narrativo en América Latina. En la web se encuentran más ejemplos de plataformas dedicadas a la publicación de crónicas de calidad literaria, como *Anfibia* (Argentina) y *FronteraD* (España). Otros sitios de gran raigambre, como *El Puercoespín* (Perú), ya han desaparecido.

⁵ La antología pionera fue editada por Carlos Monsiváis bajo el título *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*, publicada en 1980 y con varias reediciones bajo la editorial Era. Un esfuerzo de reunir las mejor crónicas de todo el continente fue el de Darío Jaramillo Agudelo, quien editó para Alfaguara la *Antología de crónica latinoamericana actual* (2011). Mientras tanto, en el México más reciente destaca *País de muertos: crónicas contra la impunidad* (2011), de Diego Enrique Osorno, editada por Debate.

nivel de exigencia ha rendido sus frutos también en la manera misma de escribir las crónicas, cada vez más ávidas de experimentar con estrategias narrativas ya bastante conocidas en la tradición narrativa de ficción. Con ello, la crónica reciente, o al menos sus autores más decididamente arriesgados, ha ido alterando su pacto de lectura. Algunos recursos narrativos, como situaciones enunciativas ficcionalizadas o cambios en el punto de vista desde el que se mira la historia, vistos en la narrativa de ficción de América Latina desde mediados del siglo XX, comienzan a hacer su aparición, quizá tardía, en la crónica.

En la etapa estudiada no sólo ha ocurrido una ampliación en las plataformas de publicación de la crónica más allá de la prensa de tiraje diario, la exigencia de las audiencias de leer productos de mayor calidad estética e interés social, o la consagración de algunos nombres en el campo literario, sino que además ha habido un proceso de mayor interés que entiendo como la paulatina autonomía de la crónica de otros géneros literarios considerados tradicionalmente mayores. Como se ha dicho desde el capítulo anterior, cuando hablábamos de la historia de la crónica, hasta la generación de cronistas que publicaron en la década de 1990, representada por Alma Guillermoprieto, los productores de crónicas eran o bien escritores de ficción o de poesía que se dedicaron a la crónica como una actividad secundaria, o bien eran periodistas. Hay que notar que la legitimación literaria de los escritores nunca llegó desde las crónicas sino desde su producción de otros géneros. Por citar un ejemplo, si bien José Revueltas ha sido uno de los mejores cronistas de la historia literaria de México, no se le recuerda por textos como “Un sudario negro sobre el paisaje”, sino por sus novelas *El luto humano* (1943) o *El apando* (1969), que, debe decirse, son también grandes obras literarias. Lo mismo podría decirse de otros autores de épocas diversas como Manuel Payno, Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador

Novo. Es de notar que las crónicas previas a la década de 1990 que han sobrevivido al paso del tiempo gracias a antologías u otro tipo de compilaciones o reediciones, son aquellas cuya autoría corresponde a escritores ya legitimados en otros géneros literarios, como es el caso de Jorge Ibargüengoitia, cuyos escritos periodísticos pueden encontrarse reeditados hoy día. Sin embargo, el aspecto notoriamente distinto que hemos encontrado en la época estudiada es que los autores que se dedican a la producción de crónicas en años recientes no legitiman su proyecto literario a través de la escritura de otros géneros, ya que eso ha dejado de ser necesario.

Todo lo anterior, sobre todo el estatuto de género marginal a lo largo de la historia, fue de cierto beneficio para la crónica y su desarrollo, pues con ello, según Jezreel Salazar, “se libera de un prejuicio de la gran literatura, aquel que concibe al periodismo como una escritura que no perdurará” (2). Así, continúa este autor, la crónica se presenta como un género eminentemente transgresor puesto que se inscribe dentro de “aquellos discursos que no pretenden dar explicaciones totalizadoras a la realidad, y que emergen de lugares de enunciación marginales” (2). Para Salazar, son las propias características de la crónica las que la convierten en un género “de carácter anticanónico” y retirarla de su lugar marginal produciría efectos negativos. Lo explica así:

Existe un riesgo latente en el auge que ha tenido la crónica y el testimonio en general. En la medida en que adquiera un carácter legítimo y se normalice, es decir, quede situada en el centro del espacio público y ya no en sus márgenes, la crónica irá perdiendo capacidad para transmitir los sentidos transgresores de la comunidad de la cual surge. Tal es la paradoja de todo proceso de institucionalización cultural: cuando un discurso alternativo logra abrir el espacio público para ser incluido en él, disminuye la disidencia potencial de su marginalidad frente a las normas instituidas de la sociedad. (9)

La cronista Leila Guerriero, una de las más prestigiadas de la actualidad, se refiere a la misma cuestión en su ensayo “Tan fantástico como la ficción”, publicado en la revista

colombiana *El malpensante*. Guerriero dice que nunca le ha interesado la escritura de textos de ficción porque la realidad misma provee de personajes, eventos e historias lo suficientemente poderosos para ser narrados así, sin ficcionalización alguna. Luego admite que las estrategias narrativas de las que hace uso en sus crónicas y perfiles han surgido no del periodismo sino de la narrativa de ficción y del cine, tal como lo ha visto en todos los cronistas de habla hispana: “en los grandes cronistas encuentro ecos de Richard Ford y de Scott Fitzgerald, de Góngora y de la Biblia, de José Martí y de Gonzalo Rojas, de Flaubert y de Paul Bowles, de Salinger y de Alice Munro, de Nabokov y de Pavese, de Bradbury y de Martin Amis, de Murakami y David Foster Wallace” (1). Por ello, la cronista finaliza diciendo que la influencia de la ficción sobre la crónica es un fenómeno común, aunque la situación inversa sea algo aún poco común: “Claro que, si vamos a ser sinceros, no suele haber, en los grandes escritores de ficción, ecos de cronistas majestuosos. Pero hay que ser pacientes. Porque tiempos vendrán en que eso también suceda” (1). Sirva lo anterior para explicar que la crónica ha ido saliendo de su marginalidad de manera paulatina en las últimas dos décadas, pese a las predicciones de Salazar. Si bien no podemos decir aún que encuentre un estatuto de prestigio tan alto dentro de los amplios círculos literarios como los géneros de ficción o la poesía, sí diríamos que, por ejemplo, el reciente otorgamiento del Premio Nobel de Literatura a la periodista bielorrusa Svetlana Alixévich representa, al menos simbólicamente, una enorme conquista para el género.

Ahora, si bien se ha hablado de que en el mundo de habla hispana se ha dado un proceso de reposicionamiento de la crónica como un género clave en la producción literaria de la región, no podemos olvidar que en México particularmente se han dado condiciones específicas para su producción y publicación, mismas que detallaremos a continuación.

Contrario a la producción reciente de crónica periodística en otros países de América Latina, el caso particular de México se distingue, de acuerdo con María Angulo Egea, por su predilección por los temas políticos, sociales o de aquellos casos en que pueda manifestarse una ausencia del Estado y sus facultades que posibilita la emergencia de fenómenos desfavorables para la ciudadanía y su bienestar. Cuando María Angulo Egea, en su ensayo “Mirar y contar la realidad desde el periodismo narrativo”, describe sucintamente la producción de crónica en América Latina de los últimos años, destaca para el caso mexicano la proliferación de

las crónicas corales que están surgiendo, sobre todo en México, con el objetivo de contribuir al unísono como periodistas a mostrar las diversas capas de realidad que trajeron consigo la crisis del narcotráfico, colaborar en la denuncia de un país sembrado por la violencia, pero también ponerle rostro a las víctimas y mostrar las acciones esperanzadoras que surgen por todo el territorio (30).

Puede resultar complejo explicar el hecho de que en México se haya elegido el tema de la violencia y sus víctimas como foco de la producción de la crónica reciente, en contraposición con la de otros países hispanohablantes, en los que la crónica ha manifestado diversidad con respecto a los temas que aborda. Sin embargo, Angulo Egea, en otro de sus ensayos, “Los nuevos cronistas mexicanos: reporteros de pie y narradores de altura”, intenta dar algunas luces sobre esta situación. Para esta autora, el inicio de la llamada guerra contra el narcotráfico, impulsada desde finales de 2006 por el entonces presidente Felipe Calderón, así como las consecuencias de violencia extrema y desgarramiento del tejido social que ésta ocasionó en todo el país, aunque focalizadas en algunas regiones tanto del sur como del norte de México, serían los factores políticos y sociales que habrían posibilitado no sólo la emergencia de un nuevo grupo de cronistas con un proyecto estético y político diferenciado, sino también la predilección por narrar los temas antes citados. En dicho ensayo, la estudiosa de la nueva crónica hispanohablante ha

dicho: “En México encontramos el ejemplo más palpable de esta nueva manera de entender el compromiso social del escribiente, del narrador. De quien tiene por oficio hacerse incómodo. Son los narcocronistas” (1). Angulo plantea que el grueso del periodismo mexicano, acostumbrado a la nota breve y efímera, comenzó a ser insuficiente para entender la magnitud y profundidad de un conflicto que llevó a más de cien mil personas a la muerte. Habría que señalar, además, que para este periodo los medios de comunicación tradicionales –es decir, los diarios– comenzaban apenas a trasladarse a las plataformas electrónicas. En ese tránsito, el periodismo mexicano inició una etapa en que comenzó a privilegiar la rapidez de la información sobre la profundidad de la misma, pues un nuevo perfil de lector, el electrónico, demandaba la obtención de información casi en tiempo real. La competencia entre los medios de comunicación se centró sobre cuál de ellos tenía la información más rápida y no necesariamente sobre cuál podía ofrecer el mayor número de elementos que permitieran un mejor análisis del hecho. Por todo ello, se hizo necesaria la emergencia de un nuevo tipo de periodismo que diera cuenta no sólo de las manifestaciones diarias de la violencia, sino que indagase en su contexto y aportara a los lectores explicaciones lo suficientemente amplias como para dilucidar los orígenes y alcances del fenómeno que se experimentaba. Ahí, entonces, se erigió la crónica como uno de los géneros que bien podrían ayudar a ofrecer panoramas o visiones más amplias del problema que se vivía. De esa manera, se puede argumentar que, además de otros factores, como el repunte de la crónica en toda la región de América Latina, la crisis política y de seguridad que atravesó México durante los seis años de la llamada guerra contra el narcotráfico habrían permitido la nueva emergencia de un género entonces relegado en el diarismo, más preocupado en aquel momento en la competencia de la nota en tiempo real que el mercado virtual demandaba.

Si seguimos lo escrito por E. San Juan Jr. en su ensayo “Raymond Williams and the Idea of Cultural Revolution”, podemos argüir que son justamente los contextos sociales y políticos los que producen un campo que posibilita la emergencia, situación de privilegio o caducidad de un determinado género literario. Para él, el formalismo “is inadequate because it cannot grasp how different arts change, how this change indexes a dynamic historical process, one involving ‘a distinct historical practice, by real agents, in complex relations with others, both diverse and varying, agents and practices.’ Forms need to be historicized and intentionalities socialized” (131). La idea anterior se reafirma si seguimos lo esbozado desde la teoría literaria posmarxista, concretamente lo que Terry Eagleton plantea en su libro *Marxism and Literary Criticism*, en el que explica que el fin de estos estudios no es sólo explicar por qué ciertos productos literarios alcanzan a ser publicados y otros no, sino por qué las formas y estilos literarios son productos concretos de una época histórica y contexto político particular. Este autor así lo dice:

Marxist criticism is not merely a ‘sociology of literature’, concerned with how novels get published and whether they mention the working class. Its aim is to explain the literary work more fully; and this means a sensitive attention to its forms, styles and meanings. But it also means grasping those forms, styles and meanings as the products of a particular history (5).

De ese modo, podemos decir hasta ahora que la emergencia de la crónica mexicana contemporánea obedece a un contexto histórico particular en el que otros géneros de mayor difusión, como la nota informativa, dejaron de ser suficientes para entender el contexto político particular que intentaban describir. Ahora bien, será necesario también describir algunos elementos que han permitido a este grupo medianamente organizado de cronistas erigirse como un grupo literario legitimado, o en busca de legitimación, a partir de algunos elementos que van desde la factura formal de sus textos, hasta los soportes de publicación y el pasado profesional de los mismos, esto para comprender con mayor amplitud el

fenómeno estudiado. Será de mucha ayuda realizar una serie de contrastes entre este nuevo boom de la crónica con un periodo anterior en el que la crónica hispanohablante vivió una emergencia similar: se trata de siglo XIX, estudiado a profundidad por Julio Ramos.

En su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*, Ramos explica el origen y consolidación de la crónica modernista de finales del siglo XIX y la relación de tensión que el género mantuvo con otros géneros tanto informativos (la nota de los “repórters”) como literarios (la poesía), puesto que ésta tenía fines tanto informativos como estéticos, y por lo tanto se entendía como uno intermedio. Recorriendo la historia de los diarios decimonónicos, Ramos explica que la consolidación de la crónica modernista se debió en gran medida al trabajo que los corresponsales en el extranjero realizaron para varios diarios latinoamericanos, en especial *La Nación* de Buenos Aires. Ese justo medio, dice Ramos, convierte a la crónica finisecular en un objeto de estudio por demás interesante, pues la vuelve “un lugar privilegiado para precisar el problema de la heterogeneidad del sujeto literario” (169). Además de esto, Ramos no deja de notar que durante todo el siglo XIX el periódico fue el soporte principal por medio del cual se difundió y publicó material literario en América Latina, pues la industria editorial no se consolidaría sino hasta mediados del siglo XX, lo que llevaría al menos medio siglo de retraso con respecto a Europa, donde las publicaciones novelescas ya eran material de difusión amplia. Esta dependencia de la literatura a los diarios impidió la autonomía de su propio campo. Ramos dice: “Ese desarrollo fue muy desigual, limitando la voluntad autonómica y promoviendo la dependencia de la literatura de otras instituciones” (170).

Ahora bien, se decía que el fortalecimiento de la crónica modernista se debió a los corresponsales de periódicos latinoamericanos en el extranjero, y Ramos trabaja con especial interés con la labor de José Martí en Nueva York para el diario argentino *La Nación*. Los corresponsales solían escribir de temas variados, desde arte hasta política y temas sociales, desde su ciudad de base pero pensando para un público latinoamericano. Esas dos características aparecen entonces desde el inicio de la crónica moderna: su predilección por hablar de temas urbanos y su público meta que está deseoso de la modernidad que en dichos textos se describe. Ramos señala que “la crónica surge como una crónica de la vida moderna, producida para un lector ‘culto’, deseoso de la modernidad extranjera” (178). Si tratamos de contrastar este estado de cosas con las razones que permitieron que de 2006 en adelante volviera a surgir un interés particular por la crónica, veremos que hay tanto coincidencias como diferencias bastante marcadas. Mientras que a finales del siglo XIX, con el trabajo de Martí como corresponsal, la crónica obtuvo éxito porque había lectores deseosos de conocer la “modernidad” que aún no se apoderaba de los lugares donde estos habitaban, a principios del siglo XXI la crónica vuelve a aparecer en los medios informativos y soportes diversos por la necesidad de entender el fenómeno tan complejo que se vivió dentro del mismo país. Si recordamos lo que hemos dicho desde la introducción de esta tesis al respecto de que existen épocas donde la crónica ha resurgido de manera importante y otras donde parece que se desvanece por completo, podemos concluir de manera parcial que este género resurge en los periodos (como la Conquista española, la modernidad del XIX surgida a partir de la revolución industrial y la aparición de la prensa o la supuesta guerra contra el narco) en que sólo trabajos con amplia investigación previa y de largo alcance, como la crónica, pueden ofrecer explicaciones convincentes sobre los fenómenos vividos. Así, mientras que en el siglo XIX “la mediación

entre la modernidad extranjera y un público deseante de esa modernidad es la condición que posibilita la emergencia de la crónica” (Ramos 78), en el XXI el factor que hace posible esta nueva emergencia es la incapacidad de los géneros tradicionales de explicar el sensible fenómeno de la violencia extrema a un público deseante de entender lo que ocurre, más allá de números y noticias efímeras.

Otro aspecto de interés que Julio Ramos destaca en su citado libro es la pugna existente en la época de finales del siglo XIX entre la crónica y otros géneros, pues, por un lado, la crónica siempre fue vista como un género menor delante de otros considerados de alta literatura, particularmente la poesía. Ramos señala que “el trabajo periodístico resulta conflictivo, opuesto al valor más ‘alto’ y ‘subjetivo’ del discurso poético” (178). Esta situación de tensión y de aparente competencia con otros géneros valorados como de mayor prestigio continúa siendo una de las características principales de la crónica contemporánea y ha sido ya mencionada por algunos de sus estudiosos, como Jezreel Salazar. Este autor ha explicado que la crónica contemporánea ha resurgido gracias a la caída de los valores del pensamiento ilustrado y del “desmantelamiento de una concepción de la realidad entendida como totalidad uniforme” (2). Al revalorarse los relatos que parten de una mirada subjetiva, como el caso de la crónica, y que emergen “de lugares de enunciación marginales”, la crónica ha vuelto a ocupar un lugar importante en el abanico de los géneros literarios. Más aun, continúa Salazar, el lugar marginal que la crónica mantiene entre otros géneros considerados por tradición como superiores, como la poesía y la narrativa de ficción, “la crónica se libera de un prejuicio de la ‘gran literatura’” (2), lo que le da licencia para hablar de temas de actualidad y novedad, así como le otorga dos rasgos fundamentales: “cierta provisionalidad en el discurso así como un tono subjetivo y parcial” (2).

Así como a principios del siglo XXI la aparición de las plataformas digitales y las redes sociales llevaron a la práctica periodística a erigir como su valor principal la rapidez informativa, a finales del siglo XIX ocurrió un proceso parecido: la utilización de una herramienta tecnológica que fue determinante para la renovación de la práctica informativa. El telégrafo, dice Julio Ramos, “estimuló la especialización de un nuevo tipo de escritor, el repórter, encargado de un nuevo ‘objeto’ lingüístico y comercial: la noticia” (190). Como lo mencionábamos desde el capítulo anterior con los estudios de Carlos Monsiváis, en aquel momento la aparición del telégrafo y su utilización en la práctica periodística elevó a la nota informativa como el género más importante de los periódicos, desplazando a los géneros opinativos y a la crónica que producían los corresponsales. La noticia, escrita en un estilo sobrio y aparentemente objetivo, logró legitimar el trabajo de los diarios, que entonces se convertían en el soporte de información supuestamente parcial y desprovista de una postura ideológica. La crónica, en esencia un género más subjetivo que la noticia, comenzó un declive, aunque su desaparición nunca fue completa. Ambas formas de escritura periodística entraron en una pugna que continúa hasta la época actual. Para ejemplificar, Julio Ramos cita un texto de Manuel Gutiérrez Nájera, otro de los escritores finiseculares que laboraron como corresponsales en el extranjero para diarios latinoamericanos: “La crónica, señoras y señoritas, es, en los días que corren, un anacronismo. (...) la crónica –venerable Nao de China– ha muerto a manos del repórter. La pobre crónica, de tracción animal, no puede competir con esos trenes relámpago. ¿Y qué nos queda a nosotros, míseros cronistas, contemporáneos de la diligencia, llamada así gratuitamente?” (195). Si se entiende que la crónica parte de un proceso escritural más intelectualizado que el de la nota informativa, que requiere de mayor tiempo de reflexión, análisis y escritura que el de la noticia, se concluye entonces que la pugna entre ambos

géneros haya existido desde tiempos en que la noticia desplazó el trabajo más literario de los corresponsales y que vuelva a aparecer en la actualidad, cuando vuelve a decirse que los géneros periodísticos duros resultan ya insuficientes para dar cuenta a los lectores de situaciones más complejas y graves. Si bien hay quienes argumentan que ambas formas de periodismo son igualmente necesarias para los objetivos del periodismo, hay escritores de crónica que suelen denostar la práctica del diario como su manera de defender el género que practican ante la práctica generalizada de la nota efímera en el diarismo. En el primer polo estaría la cronista argentina Leila Guerriero, quien escribió en su ensayo “La lección de Homero”, publicado en la revista colombiana *El malpensante*:

no creo que los perfiles (formas de crónica) sean un estadio superior del periodismo o que tengan una finalidad distinta a la de cualquier nota o reportaje, y que esa finalidad es contar una historia. Y si me preguntaran por qué escribo perfiles, diría que por los mismos motivos por los que escribo otras cosas: porque hay cosas que no entiendo y que quiero entender (1).

Del lado opuesto aparecerían opiniones como la de Fernanda Melchor, quien en la introducción de su libro de crónicas *Aquí no es Miami*, escribió:

Dejemos pues que los diaristas retocen en sus parcelas de la objetividad a prueba de ojivas, que se regocijen en su jerga estéril y sus formas caducas, incapaces ya de conmover y asombrar. Dejemos que sean ellos los que se concentren en lo inmediato, que escriban y publiquen ‘crónicas’ con comillas que no son más que notas adjetivadas, que ganen premios de periodismo narrativo por reportajes que establecen, a lo sumo, relaciones timoratas con la literatura” (15).

Esta última toma de posición ante la pugna entre géneros resultará interesante no sólo porque se nota mucho más agresiva que otras similares, sino porque, como veremos más adelante, el pasado en el diarismo es una característica considerada positiva en los grupos de cronistas contemporáneos.

Sin embargo, el dualismo informar/hacer literatura no es una oposición nueva, sino que apareció como problemática literaria desde finales del siglo XIX:

la oposición es clave y su significado histórico, más allá del fin de siglo, no reduce su campo al lugar de la prensa; es índice, más bien, de la pugna por el poder sobre la comunicación social que ha caracterizado el campo intelectual moderno desde la emergencia de la ‘industria cultural’, de la que el periódico (antes que el cine, la radio y la televisión) era el medio básico en el fin de siglo” (Ramos 203).

Esto quiere decir que la pugna entre el periodismo más cercano al cable de agencia y el que abrevia de la literatura no sólo es un conflicto estético sino el enfrentamiento político por un medio tan importante como la prensa, capaz de generar discursos sobre la realidad e incluso de configurar la opinión pública. De ese modo, mientras que la nota llana permite legitimar los valores de objetividad e imparcialidad que supuestamente deben estar presentes en toda práctica periodística, la crónica es un género que se usa sólo para dotar al medio que la publica de prestigio literario. Sin embargo, Julio Ramos destaca que la crónica sería una especie de palimpsesto, pues se trataría de la reescritura de historias o situaciones que podrían ya haber sido abordadas por la noticia del repórter, pero matizadas por la reflexión intelectual del cronista. Es decir, el cronista convierte a la información en un “objeto privilegiado de su reflexión” (204) y de ese modo sobrescribe. Julio Ramos dice: “La crónica, entonces, como ejercicio de *sobrescritura*, altamente estilizada, en Martí, es una forma periodística al mismo tiempo que literaria” (204).

Siguiendo lo anterior, la capacidad de la crónica de volver a abordar asuntos ya informados y explicados con anterioridad por la prensa diaria para ofrecer mayor profundidad a los lectores sobre el tema, es un asunto que sigue siendo comentado en las discusiones actuales sobre la crónica. Esto quiere decir que sigue concibiéndose a este género, en la mayoría de los casos, como una sobrescritura de asuntos ya conocidos. La cronista Leila Guerriero, en su ensayo “La lección de Homero”, admite que entre la variedad de temas y personajes abordados en su amplia producción de textos, todos tienen algo en común: “se trata de historias que han sido recorridas hasta el hartazgo por diarios y

revistas y en las que, a veces, veo un rayo: la sospecha de que, a pesar de todo, queda todo por decir” (1). Lo mismo señala el cronista Martín Caparrós en su libro *Lacrónica*: “Se puede hacer una lacrónica sobre un hecho que esté en la tapa de todos los diarios –y cargarse esa definición. Entonces habría que intentar otra: la crónica es un texto periodístico que intenta mirar de otra manera eso que todos miran o podrían mirar” (50).

Hasta ahora podemos decir que la emergencia de la crónica modernista a finales del siglo XIX se dio, siguiendo a Julio Ramos, gracias a las constantes publicaciones de escritores como José Martí, Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera, quienes laboraron como corresponsales en el extranjero para diarios latinoamericanos. La crónica fue perdiendo prestigio periodístico en tanto las planas de los diarios comenzaron a ser ocupadas por las notas del repórter, género que ganó terreno gracias el aura de objetividad e imparcialidad que los medios escritos necesitaban en ese momento para legitimar su práctica. Si bien algunos de estos detalles coinciden con la concepción de la crónica reciente –es decir, la que puede leerse a principios del siglo XXI– como un palimpsesto o un género que rescribe de manera más profunda lo ya dicho por la noticia, otros aspectos se han dado de manera opuesta, como la situación de privilegio de la noticia, pues actualmente la crónica es uno de los géneros de mayor prestigio dentro del mundo periodístico.

Ahora bien, si observamos la genealogía de la crónica mexicana que expusimos en el capítulo anterior, recordaremos que sólo hasta los años noventa del siglo XX surge la primera generación de cronistas que ya no dependían necesariamente de la producción de otros géneros para legitimar su capital cultural⁶, sino únicamente del periodismo, pues

⁶ Entendemos el concepto de “capital cultural” como lo hace Bourdieu, es decir, la acumulación de bienes simbólicos que dan prestigio a un sujeto, o bien favorecen o condicionan su estatus en una sociedad determinada. El capital cultural se opone al capital económico y se obtiene a través de la

fueron autores que laboraron de manera directa en diarios y revistas quienes se erigieron como los cronistas más importantes de su generación. Si bien ya hemos mencionado a Alma Guillermoprieto como la representante más importante de esta generación, podríamos mencionar a otros como Héctor de Mauleón y Magali Tercero. En el siglo XXI, etapa en la que se integra nuestro corpus de trabajo, parece que los escritores de crónica no necesitan legitimar su práctica escritural a partir de la publicación simultánea de géneros considerados de la alta literatura, como la poesía y la ficción. En esta nueva generación de cronistas, agrupados desde 2005 a la fecha, aparecen nombres como Alejandro Almazán, Diego Enrique Osorno, Emiliano Ruiz Parra, Luis Guillermo Hernández, Marcela Turati, Humberto Padgett, entre otros, mismos que se dedican exclusivamente a la crónica y se llaman a sí mismos periodistas, utilizan herramientas metodológicas del periodismo duro pero sus textos tienen características estéticas que las separan de géneros como el reportaje. Al contrario de lo que hacían los cronistas finiseculares del XIX, que escribían a manera de testimonio, los cronistas mexicanos del siglo XXI realizan una profunda investigación previa, realizan entrevistas, obtienen documentos, consultan especialistas, y luego escriben sus textos.

Todo lo anterior nos ha permitido concluir que existe una serie de factores que son los que ahora permiten a los cronistas contemporáneos construir prestigio literario y periodístico y legitimar su proyecto creador. Los enlistaremos a continuación pero antes debemos hacer una digresión para presentar a los textos que integran nuestro corpus de

escolarización, de la meritocracia, o bien, se hereda. En el ensayo “Los tres estados del capital cultural”, Bourdieu señala que “la condición de capital cultural se impone en primer lugar como una hipótesis indispensable para dar cuenta de las diferencias en los resultados escolares que presentan niños de diferentes clases sociales respecto del éxito ‘escolar’, es decir, los beneficios específicos que los niños de distintas clases y fracciones de clase pueden obtener del mercado escolar, en relación a la distribución del capital cultural entre clases y fracciones de clase” (1).

análisis porque cada uno de ellos será mencionado y revisado en cada uno de los factores que hemos encontrado como dadores de prestigio y legitimidad.

Corpus de crónicas a analizar

Hemos conformado un corpus de seis textos de autores distintos que de alguna forma representan las diversas maneras de escribir y presentar una crónica en la época estudiada. Las únicas coincidencias entre todos son que sus autores son mexicanos y que fueron publicados entre 2010 y 2014. Al respecto del corpus, es importante decir que se eligieron crónicas en las que, consideramos, se encuentran bien logradas algunas de las rupturas narrativas que ejercen; además, se intentó hacer que el corpus representase a varias generaciones de cronistas, de ahí que aparezcan periodistas nacidos en los sesenta, como Héctor de Mauleón (1963), así como otros más jóvenes, como la veracruzana Fernanda Melchor (1982).

La selección de crónicas inicia con “El sabor de la muerte”, un texto breve de Juan Villoro publicado en el diario argentino *La Nación* el 6 de marzo de 2010. En este texto, se narra en primera persona las impresiones que dejó al escritor la vivencia del terremoto ocurrido la madrugada del 27 de febrero de 2010 en Chile, mientras éste se hospedaba en un hotel de Santiago para participar de un congreso de literatura infantil y juvenil. Dicho texto forma parte de la *Antología de crónica latinoamericana actual* (2011), compilada por Darío Jaramillo Aguledo para la editorial Alfaguara.

El siguiente texto es “El cocinero del infierno”, otra crónica de extensión breve escrito por el cronista Luis Guillermo Hernández para el diario *El Universal* y publicado el 10 de abril de 2011. Se trata de una crónica sobre la cocina del Reclusorio Norte, en la

ciudad de México, focalizada en la figura de su encargado, un hombre llamado Neptuno. En la primera mitad del texto se describe el funcionamiento de la cocina, mientras que la segunda muestra de manera casi íntegra –es decir, con pocas intervenciones del narrador– una entrevista con Neptuno.

“Veracruz se escribe con Z”, de Fernanda Melchor, es un texto mucho más extenso que los anteriores. Publicado en la versión digital de la revista *Replicante* en la misma fecha que la crónica anteriormente referida, este texto presenta siete estampas –siete minicrónicas– cuyo hilo conductor son la temática de fondo de las historias que retrata: todas ellas se refieren a escenas de la vida cotidiana en el puerto cooptado por la organización criminal Los Zetas y la violencia que ésta desató a su paso. Los protagonistas son un personaje que se encuentra casualmente con unos muchachos criminales en la playa; un hombre que empieza a comprar cocaína a un narcomenudista que trabajaba para Los Zetas; el cajero de un supermercado que recibe la visita de unos clientes armados; una joven asidua a la fiesta y la vida nocturna que es testigo de una golpiza y rapto en su exclusiva discoteca favorita; una mujer que sufre insomnios después de que ocurriera una balacera afuera de su casa; una mujer que busca en internet información sobre una mujer muerta; un joven que desde el hospital vive el duelo por la muerte de su madre, caída en una balacera. Los personajes de las crónicas de Melchor son anónimos y poco caracterizados –algo poco usual en la crónica periodística, obsesionada por describir a sus protagonistas–: se desconoce su edad, acaso se deducen del discurso algunos de sus rasgos sociales o físicos, pero la mayor audacia narrativa de éstas es que están presentadas con una voz narrativa en segunda persona, algo poco visto en la crónica hispánica. “Veracruz se escribe con Z” obtuvo el Premio Nacional de Literatura y Periodismo AMMAC en 2011 y

más tarde fue publicada en papel en el libro *Aquí no es Miami* (2013), una compilación de doce crónicas de Melchor.

La siguiente crónica que integra nuestro corpus de investigación es “¡Aviéntales el cerillo, son secuestradores!”, del periodista Humberto Padgett, publicada el 1 de abril de 2012 en el semanario impreso *emeequis* y acreedora del Premio Nacional de Periodismo en la categoría de crónica. Se trata de un texto extenso donde se narra el linchamiento del que fueron víctimas tres albañiles en Chalco, Estado de México, a donde habían ido a realizar un trabajo. Confundidos por secuestradores, los hombres, dos de ellos menores de edad, fueron quemados vivos por la masa humana. Las narraciones y descripciones del acto mismo del linchamiento están intercaladas con la narración de la vida de Pepe, una de las víctimas, cuya información fue obtenida a través de entrevistas con sus familiares. La crónica está narrada en tercera persona.

Seguimos con “Cuánto cuesta matar a una niña”, de Lydiette Carrión, periodista especializada en asuntos de violencia de género e integrante del colectivo Periodistas de a Pie, una red de reporteras interesadas en la cobertura de violencia con perspectiva de derechos humanos. Aunque Carrión es colaboradora del diario *El Universal* y sus suplementos, la crónica que nos ocupa fue publicada en el portal *Cosecha Roja* de la Red de Periodistas Judiciales de Latinoamérica. En esta, se narra la historia de la investigación de la muerte de Esmeralda, una niña de ocho años desaparecida después de haber salido de su casa para comprar pan para el desayuno, y luego encontrada muerta en el Estado de México. La particularidad de esta crónica, ganadora del premio de periodismo Género y Justicia, que otorga la Suprema Corte de Justicia de la Nación, es que intenta imitar la estructura de un relato policiaco: se muestra primero el crimen, después la investigación

que la agencia policiaca encargada del caso despliega sobre un sospechoso, que eventualmente resulta falsa, y finalmente la resolución final con el verdadero culpable.

Para finalizar analizaremos “Esclavas de la calle Sullivan” de Héctor de Mauleón, crónica publicada el 1 de julio de 2013 en las páginas de la revista *Nexos*. En esta se cuenta la historia de Mónica, una mujer joven que durante varios años fue víctima de trata de personas con fines de explotación sexual en la ciudad de México. En esta narración se intercalan las historias de otras dos jóvenes relacionadas con Mónica, también entrevistadas por el periodista, así como las voces de algunas personas especialistas en el tema de trata. La voz narrativa es generalmente en tercera persona, aunque en varias ocasiones se asoma una voz en primera persona que se localiza de manera inequívoca con la del escritor.

Hecho este repaso, enunciaremos los elementos que permiten a los cronistas actuales tener mayor legitimidad y prestigio en el campo literario mexicano.

Temas

Los temas abordados por los cronistas mexicanos en sus textos constituyen uno de los factores más importantes para obtener prestigio dentro del campo cultural de la crónica mexicana reciente. Como se ha dicho al inicio de este capítulo, los temas sobre la violencia del narcotráfico y sus consecuencias sociales no sólo han sido los más recurridos por un cierto grupo de cronistas mexicanos, sino además son los que proveen de la mayor legitimación a quien los escribe. María Angulo Egea ha señalado, en el ensayo “Los nuevos cronistas mexicanos: reporteros de pie y narradores de altura”, que esta nueva generación de cronistas ha tenido que plantearse preguntas como las siguientes:

¿Para qué sirve seguir reproduciendo las mismas noticias una y otra vez? ¿Qué estamos consiguiendo políticamente? ¿Qué estamos logrando socialmente? ¿Será este periodismo informativo, de actualidad, un formato en vías de extinción? El dato crudo ya lo tenemos en Twitter y en otros rincones de Internet, pero el dato elaborado, interpretado, contado, ¿ese dónde lo tenemos? ¿No será la interpretativa nuestra función? ¿Cómo contribuimos como reporteros a atajar este mal endémico que es el narcotráfico en México? ¿Cómo informar de esta violencia de forma útil para el ciudadano? ¿Qué periodismo queremos? ¿A quién le estamos haciendo el juego? ¿Cuál es la finalidad del periodismo? ¿Para qué escogimos ser reporteros si no fue por un sentido fuerte de denuncia y de servicio social?”. (1)

La justificación de abordar los temas de la violencia y la ausencia del Estado se legitima gracias a la noción de la deóntica periodística de que dicha práctica es un servicio a la sociedad y de que el derecho a la información es determinante para la consolidación de la democracia. Hablar de temas que incomoden a los gobiernos o a otros grupos de poder da mayor prestigio periodístico que escribir sobre asuntos culturales o del espectáculo, por decir un ejemplo. Todo ello recuerda a la máxima atribuida a George Orwell que dice “Periodismo es publicar lo que alguien no quiere que publiques. Todo lo demás son relaciones públicas”. Si bien en la época estudiada la guerra contra el narcotráfico estaba muy cerca de llegar a su fin –recordemos que el sexenio del panista Felipe Calderón, impulsor de esta avanzada militar, finalizó en 2012 y nuestro corpus abarca de 2010 a 2014– los resabios de la ideología que otorga mayor prestigio a la cobertura informativa de temas sobre violencia, continúan hasta el día de hoy.

Si revisamos algunos de los prólogos de las antologías de crónicas publicadas en este periodo encontraremos que esta noción es compartida por varios de los cronistas mexicanos de la época. En la nota inicial de *Entre las cenizas: historias de vida en tiempos de muerte* (2012), firmada por las cronistas Marcela Turati y Daniela Rea, se puede leer lo siguiente:

En ese extraño, nebuloso campo de batalla, varios periodistas nos sentimos retados a escapar del horror, o por lo menos a no quedarnos paralizados ante él. A combatir, con investigación, datos, análisis y testimonios, el anonimato oficial de las víctimas. A recoger

las historias de familiares, sobrevivientes y testigos que describían una realidad distinta a la narrada por los hacedores de la guerra en sus mantas o en sus boletines oficiales. Sentíamos esa urgencia de gritar que detrás de cada una de las noticias sobre los asesinatos, quedaban víctimas heridas y silenciadas que necesitaban solidaridad, ser escuchadas, atendidas. (8)

Esta toma de posición sobre la forma de investigar y escribir crónicas confirma que en el periodo estudiado se ha ido conformando un nuevo deber-ser del cronista, una expectativa sobre qué debe hacer y cómo debe trabajar el periodista cronista, lo cual remite a lo expuesto por Bourdieu en *Las reglas del arte*, donde explica que en el siglo XIX la conformación del campo literario autónomo y separado de los campos de la política y la economía se dio no sin antes conformar la figura del bohemio, deber-ser del escritor de la época, en la que el autor se consolidaba en tanto mostrara un alejamiento explícito de los poderes político y económico y una “ruptura con el burgués”:

Resulta manifiesto así que el campo literario y artístico se constituye como tal en y por oposición a un mundo ‘burgués’ que jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación, en el ámbito del arte como en el ámbito de la literatura (...) El asco y el desprecio que inspira a los escritores (particularmente a Flaubert y a Baudelaire) este régimen de nuevos ricos sin cultura (...) contribuyeron en buena medida a propiciar la ruptura con el mundo corriente que es inseparable de la constitución del mundo del arte como un mundo aparte, un imperio dentro de un imperio. (95)

Si retomamos las crónicas estudiadas, encontraremos que sólo “Veracruz se escribe con Z” de Fernanda Melchor, y “Esclavas de la calle Sullivan” de Héctor de Mauleón se refieren al mundo del crimen organizado de manera directa. La primera narra siete estampas en las que describe las secuelas que gente común del puerto de Veracruz debe sufrir tras la creciente violencia cotidiana originada por la constante penetración del crimen organizado en la ciudad. El segundo, si bien no refiere al negocio del narcotráfico directamente, sí aborda otra de las caras más comunes del crimen organizado en el periodo estudiado: la trata de personas con fines de explotación sexual. En esta crónica, De Mauleón dibuja la estructura con la que funciona la prostitución forzada en la zona centro

de la Ciudad de México a través de los testimonios de varias de sus víctimas y de activistas especializadas en dicha problemática. Se podría decir que, de acuerdo con los estándares del periodo estudiado, serían estos dos textos los que, por su temática, serían más valorados sobre el resto.

No obstante lo anterior, no son sólo los asuntos relacionados directamente con el narcotráfico, la guerra contra el narco y sus víctimas las únicas temáticas que logran brindar prestigio o legitimación a sus autores, sino en realidad todo fenómeno social en el que puedan vislumbrarse las consecuencias que éste produjo y la paulatina degradación del estado de bienestar que se vivió en dicho periodo, sobre todo si es posible exponer la ausencia del Estado, su inactividad o su incompetencia para trabajar en la mejora de las condiciones de vida. Es por ello que crónicas como “Cuánto cuesta matar a una niña”, de Lydiette Carrión, y “¡Aviéntales el cerillo, son secuestradores!”, de Humberto Padgett, son también altamente valoradas, esta última incluso resultante ganadora del Premio Nacional de Periodismo en 2012 en la categoría de Crónica, el galardón más importante para la práctica periodística en México. En la primera de estas crónicas se narra el proceso de investigación del asesinato de una niña de seis años en el Estado de México, demarcación donde la tasa de mujeres víctimas de feminicidio está entre las más altas del país. La segunda de ellas relata el linchamiento de que fueron objeto tres trabajadores de la construcción también en el Estado de México, donde fueron confundidos por secuestradores. En estos textos se muestra un estado de cosas en el que la criminalidad y la violencia logran hacer una fácil aparición porque los estragos de la violencia criminal y estatal han producido una previa situación social de riesgo, lo cual también se valora altamente entre los cronistas contemporáneos.

En un grado menor encontraríamos las crónicas estudiadas firmadas por Luis Guillermo Hernández y Juan Villoro, “El cocinero del infierno” y “El sabor de la muerte”, respectivamente, que no refieren directamente temas de violencia. El primero es un retrato del cocinero del reclusorio Norte, y el segundo es un relato de las impresiones personales que el escritor sufrió durante su vivencia del sismo que azotó Chile en 2010. Se incluyen para ejemplificar las excepciones.

Forma

En el capítulo posterior se estudiarán a detalle las formas narrativas más comunes en que la crónica mexicana ha sido escrita en el periodo estudiado, utilizando para dicho análisis el corpus de investigación aquí presentado. Sin embargo, podemos adelantar que también existen formas de escritura de la crónica que son más valoradas que otras, y que esto es el resultado de discusiones sobre la deontica periodística y sobre el papel ético del cronista.

El narrador en primera persona es el menos valorado entre las formas posibles de escribir una crónica. Contrario a las crónicas decimonónicas, que se escribían en primera persona para dotarles de legitimidad, en el periodo estudiado encontramos que existe un intento explícito de ocultar dicha voz narrativa. Esto no es sólo una cuestión de estilo, sino que se debe a que una regla básica de la ética periodística consiste en que el periodista no debe ser jamás el asunto de la noticia que informa. De esta manera, muchos cronistas entienden que la narración en primera persona de un evento dado contraviene dicho mandato ético por ser una forma de protagonismo en un evento en que el reportero debió estar siempre detrás de la cámara y la grabadora. Para justificar lo anterior, no hace falta

más que revisar algunas de las opiniones de los cronistas más valorados de la época para comprender las razones de su rechazo a la primera persona gramatical. En una entrevista con el portal *Clases de periodismo*, la cronista Leila Guerriero expresó: “Me irrita bastante cuando veo a periodistas que solo escriben historias haciéndolas pasar por su sola experiencia, lo que me pasó a mí con el entrevistado” (1). En otra entrevista, con el diario peruano *El Comercio*, la periodista dijo:

prefiero usar la tercera persona porque me parece que es lo suficientemente distante como para contar todo lo que uno necesita contar. Igual, la mirada subjetiva del periodista siempre está, no la podés evitar; pero esta tiene que ser una mirada honesta, claramente. Sobre todo, me da mucho espanto aparecer yo para contar historias que a mí, Leila, me pasaron con el escritor X o con el cineasta Z... no le importa a nadie. Salvo que haya habido una circunstancia de una implicancia personalísima, no tiene ningún sentido que uno esté (...) Por otro lado, la tercera persona te obliga a hacer algo que tenés que hacer siempre sin importar la perspectiva que vayás a utilizar, que es ganarte la confianza del lector con una voz autorizada. Vos le estás diciendo al lector en tercera persona “esto es así, esto es así, esto es así”, y el tipo, en el fondo, está confiando en tu mirada. Vos en ningún momento le estás diciendo “yo vi esto, yo escuché esto, yo pregunté esto”. Hay como una elipsis muy interesante. (1)

Estas reflexiones hacen notar que en los círculos más relevantes de cronistas en habla hispana existe un cierto consenso sobre la primera persona, y éste consiste en que el autor del texto no debe, en la medida de lo posible, situarse como protagonista de la historia que cuenta. Como podemos ver, el rechazo a la aparición del autor en su propio texto está justificada por razones éticas, tal como el caso anterior, referente a los temas. Por ello, el tipo de narrador que utilizan los autores de mayor prestigio actualmente es el que en esta investigación llamamos *pseudo-omnisciente*, explicado con mayor profundidad en el siguiente capítulo, el cual es una estrategia narrativa en la que el autor intenta reconstruir la historia a través de todo lo investigado pero explícitamente se separa del texto, haciendo como si él nunca hubiese participado de esa investigación. El ejemplo más claro de dicha estrategia puede verse en la crónica “Aviéntenles el cerillo: son secuestradores”, de

Humberto Padgett, en la que se reproducen escenas del linchamiento contado, incluidos diálogos y detalles, sin que en el mismo texto el autor detalle el origen de la información que cuenta. Con ello, el autor se aleja de su texto y cuenta una historia como si él fuera totalmente externo a la misma, a pesar de que su propia investigación y trabajo de campo le otorgue un cierto grado de involucramiento.

No obstante, algunos cronistas, como el mismo Padgett, utilizan el recurso del epílogo, es decir, un apéndice al texto donde se explicitan todas las fuentes de investigación que fundamentan la crónica. Al finalizar su texto, a modo de epílogo, Padgett escribe: “Nota: Para la elaboración de este texto fueron entrevistados el fiscal encargado del caso, Jesús Antonio Martínez; Antonio Martínez, el subprocurador jurídico del Estado de México; Alejandro Gómez Sánchez, así como vecinos, policías, el párroco de Huitzilzingo, y familiares y vecinos de José Manuel Mendoza Gil” (29). De esta manera, el periodista cumple con un texto donde desaparece y al mismo tiempo explicita sus fuentes, por si hubiera cualquier duda en el aspecto de la verosimilitud. ¿Por qué se hace esto? Debemos decir que el desprestigio de la práctica periodística en México, misma que ha formado parte de toda su historia, como bien lo expone Monsiváis en su texto citado en el capítulo previo, provocan como consecuencia la poca credibilidad a la información reportada si las fuentes no se explicitan. Es por ello que autores como Padgett recurren a este recurso.

En el caso de las obras estudiadas, las firmadas por Hernández, Carrión y De Mauleón también están escritas en tercera persona, aunque sí contienen algunas breves y contadas intervenciones de la primera persona en las que hacen alusión a los momentos de reporte o a las entrevistas que sustentan la investigación. Todo esto será estudiado a profundidad en el siguiente capítulo de esta tesis. Podemos decir además que el caso de la

crónica de Fernanda Melchor resulta paradigmático, debido a que está escrito en segunda persona gramatical, un recurso que resulta atípico en la práctica de la crónica mexicana contemporánea y que se inscribe en lo que llamaremos narrador ficcionalizado en el próximo de nuestros capítulos.

Por último, dentro del corpus estudiado sólo la crónica de Juan Villoro se encuentra escrita en primera persona:

Durante dos minutos eternos el temblor tiró botellas, libros y la televisión. El edificio se cimbró y *pude* oír las grietas en las paredes. Pensé que nos desplomaríamos. Alguien gritó (...). Imaginé el dolor que causaría esa noticia pero mi familia dormía, con felicidad merecida. Me iba del mundo en una cama que no era la mía pero ellos estaban a salvo. La angustia y la calma me parecieron lo mismo. Algo cayó del techo y sentí en la boca un regusto acre. Era polvo, el sabor de la muerte. (94)

Como puede observarse en el fragmento anterior, la crónica de Juan Villoro rompe con los cánones esperados por los cronistas de la época estudiada no sólo porque el texto está escrito en primera persona sino porque pone al autor como centro de la noticia, lo cual contraviene los cánones de la deóntica periodística tan discutidos por los cronistas contemporáneos. Sin embargo, este no deja de ser un texto antologado y comentado debido a que su autor tiene renombre fuera de los márgenes de la crónica.

Profesionalización

Si bien a finales del siglo XIX la crónica comenzó a ser desplazada por la noticia del repórter, de acuerdo con lo que explica Julio Ramos, en los principios del siglo XXI aparece un movimiento distinto, casi inverso, pues se espera que el reportero de la nota diaria se convierta en cronista. Es sumamente valorado que el cronista haya laborado previamente como reportero de la nota diaria, ante la creencia de que los diarios impresos

son la mejor escuela periodística y dejan lecciones en temas como el rigor, la prontitud y el cumplimiento de las órdenes informativas. En su ensayo “Los nuevos cronistas mexicanos: reporteros de pie y narradores de altura”, María Angulo Egea no deja de notar que la mayoría de los autores que conforman a la nueva generación de cronistas mexicanos hayan sido previamente reporteros del diario *Reforma*, y además sostiene que “este puñado de periodistas cubría los acontecimientos, los sucesos y cumplía con su quehacer diario, con una escritura pulcra y aséptica. Esta experiencia les aportó oficio y un adiestramiento en la elaboración de noticias. También les dotó de un conjunto de parámetros éticos que hasta 1993, cuando nació *Reforma*, no se aplicaban con rigor en el periodismo mexicano” (1).

Esto quiere decir que el *habitus*⁷ ha cambiado. Mientras en el siglo XIX los cronistas eran escritores dedicados a la producción de géneros considerados de la alta literatura, hoy día y en el periodo estudiado se espera que quienes se dediquen a la elaboración de crónicas sean periodistas probados en las técnicas reporteriles, cuya mejor escuela son los diarios impresos. En el caso de los autores analizados en esta tesis, Humberto Padgett y Luis Guillermo Hernández fueron reporteros de *Reforma* durante años, Lydiette Carrión lo fue de *Milenio*, y Héctor de Mauleón cuenta con una amplia trayectoria en distintos medios impresos. Sólo Fernanda Melchor y Juan Villoro carecen de formación diarista.

⁷ Entendemos *habitus* como lo hace Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, es decir, “la propensión a orientarse hacia las posiciones más arriesgadas (del campo literario), y sobre todo la capacidad de ocuparlas de forma duradera prescindiendo de todo beneficio económico a corto plazo” (387). Bourdieu señala que cada autor tiene cierta propensión a ocupar una posición específica dentro del campo literario de acuerdo con el capital cultural con el que cuente previamente, pues “de forma general, los que son más ricos en capital económico, en capital cultural y en capital social son los primeros que se dirigen hacia las nuevas posiciones” (388-389).

Es por ello que resulta significativo lo que escribe Fernanda Melchor en el prólogo de su libro de crónicas *Aquí no es Miami*:

Dejemos pues que los diaristas retocen en sus parcelas de objetividad a prueba de ojivas, que se refocilen en su jerga estéril y sus formas caducas, incapaces ya de conmover y asombrar. Dejemos que sean ellos los que se concentren en lo inmediato, que escriban y publiquen “crónicas” que no son más que notas adjetivadas, que ganen premios de periodismo narrativo por reportajes que establecen, a lo sumo, relaciones timoratas con la literatura. Aquí el lector no hallará ninguna fobia a la subjetividad; ninguna reticencia a sacudir el mecanismo del relato para darle a los hechos humanos un sentido distinto, más próximo a la experiencia individual que al de la noticia fugaz. (15)

Melchor, quien carece de experiencia en el diarismo, toma posición dentro de la añeja y obsoleta pugna entre el informar y el hacer literatura. Parece que la escritora, que alcanzaría su legitimación literaria con dos publicaciones subsecuentes, ambas de ficción, *Falsa liebre* (2013) y *Temporada de huracanes* (2017), diría en este prólogo que su objetivo es literario, mientras denosta el trabajo de los diaristas, a quien acusa de incapaces de producir textos con alcances estéticos. Con estos argumentos, diríamos, se adelantaría también a las posibles críticas que le traerían el hecho de publicar un libro de textos de no-ficción sin haber pasado previamente por la legitimación de la profesionalización en el diarismo.

Soportes de publicación

Otro elemento importante en cuanto a la formación de grupos y la obtención de prestigio y capital cultural es el soporte de publicación de las crónicas. En la actualidad, aparecen como más prestigiadas las revistas de periodicidad semanal o mensual que se dedican casi exclusivamente a la publicación de crónicas que otras publicaciones de periodicidad específica como diarios. La revista *emeequis* aparece como una de las más importantes para este periodo, aunque en la actualidad su versión impresa ya haya sido discontinuada. Dicha

publicación mantuvo varios de los parámetros de prestigio: publicó crónicas de asuntos sociales y políticos que pudieran parecer incómodos para grupos de poder, mantuvo entre sus páginas a algunos de los cronistas y periodistas de investigación con mayor prestigio del periodo y se hizo de varios premios nacionales de periodismo en la categoría de Crónica. En ella apareció la crónica “Aviéntales el cerillo: son secuestradores” de Humberto Padgett.

Los diarios aparecen como lugares de menor prestigio que las revistas pero con la importancia histórica que han tenido desde el siglo XIX para publicar piezas periodísticas y sin duda van por encima de las plataformas digitales. De entre nuestras obras estudiadas, fueron publicadas en diarios “El sabor de la muerte”, de Juan Villoro, en el diario argentino *La Nación*; y “El cocinero del infierno”, de Luis Guillermo Hernández, en *El Universal*. Las plataformas digitales pueden percibir distintos grados de legitimación o prestigio, puesto que tienen mayor legitimidad aquellas en las que se publican exclusivamente crónicas –y no noticias–, como *Anfibia* o *FronteraD*, ubicadas en Argentina y España. En el caso de nuestros objetos de estudio, sólo el texto “Cuánto cuesta matar a una niña”, de Lydiette Carrión, fue publicado en una plataforma digital, el sitio web *Cosecha roja*, cuyo índice de prestigio es alto porque pertenece a la Red de Periodistas Judiciales de América Latina, ligada a la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano “Gabriel García Márquez”, y se presenta como una plataforma de “noticias con perspectiva de derechos humanos”.

Finalmente, tras la publicación original de una crónica, la aparición en antologías es otro factor importante que determina el prestigio de los cronistas. Algunas de las más representativas de este periodo son *País de muertos: crónicas contra la impunidad* (2011),

antologada por Diego Enrique Osorno, y *Generación bang: los nuevos cronistas del narco mexicano* (2012), de Pablo Meneses. María Angulo Egea señala la aparición del libro *Entre las cenizas* (2012), del colectivo Periodistas de a Pie, como un momento fundamental de esta generación, puesto que, al contrario de las dos antologías antes señaladas, que recuperaron material previamente publicado en otros medios y soportes, este libro fue preparado desde el inicio como tal: una publicación de crónicas escritas *exprofeso* para el formato libro y sobre un mismo tema, la violencia del narcotráfico y sus víctimas. Angulo Egea sostiene que este fue el primer caso de un proyecto periodístico de esta naturaleza, es decir, pensado como libro desde su concepción, e inaugura el escape de la crónica de los medios tradicionales al formato libro, algo que hoy aparece como más común. Más tarde, otro proyecto de crónicas pensado para su publicación inédita en formato libre fue *A mí no me va a pasar: cómo entender la trata de personas desde sus historias* (2015), que reúne quince crónicas derivadas de investigaciones sobre el tema de la trata de personas.

Una vez explicados los factores que otorgan prestigio dentro del campo cultural de la crónica, podemos decir que la combinatoria de todas ellas dan como resultado el lugar específico en el campo literario de cada autor y de su producción, pues por un lado podemos ver a autores con formación reporteril publicando sobre temas de violencia en una revista de mucho prestigio (Padgett) o escritores sin formación periodística que publican en revistas menos conocidas pero bastante apreciadas, como es el caso de *Replicante* (Melchor), o escritores que publican en diarios fuera de México con textos formalmente poco apreciados, pero finalmente antologados (Villoro).

Capítulo III

Estrategias narrativas en la crónica mexicana contemporánea

En este capítulo expondremos el análisis formal de las crónicas que integran nuestro corpus de investigación con la finalidad de explicar las diversas estrategias narrativas de que hacen uso los cronistas mexicanos de la época estudiada para producir sus textos. Como se dijo desde la introducción de esta tesis, las crónicas elegidas fueron seccionadas porque desde el inicio consideramos que son diversas formalmente, lo que nos permitirá explicar las distintas miradas y posturas sobre este asunto.

Para iniciar, explicaremos algunas de las nociones básicas de la teoría sobre el relato que se conoce como narratología, misma que ha centrado su estudio en los géneros ficcionales pero que, nos parece, servirá de manera ideal para explicar las novedosas estrategias narrativas de que ha hecho uso la crónica mexicana reciente y, lo que es aún más interesante, para identificar la manera en que éstas han ido modificando de manera paulatina el pacto de lectura que esperan de sus lectores. Estas nociones básicas se encuentran sobre todo en el libro *La voz y la mirada* de Maria Isabel Filinich.

Debemos empezar diciendo que la narratología de tradición genettiana concibe al texto narrativo como la relación de tres elementos básicos: la historia, es decir, los eventos o hechos que se narran y que constituyen la intriga; la situación enunciativa, es decir, la presentación de una situación de comunicación ficcional que ocurre entre un narrador que habla y que dirige una historia, y un narratario que la recibe; y finalmente el discurso o relato, es decir, el texto tal como se presenta y se manifiesta como el significante verbal.

Sólo a través del discurso se conocen las otras dos instancias (historia y situación narrativa), aunque sin estas dos últimas el primero no podría existir (Filinich 19). Como todo acto comunicacional, en el relato existen varios elementos: un emisor que trasmite un mensaje a un receptor a través de un cierto canal y con las bases de un código que permiten la comunicación, en este caso la lengua escrita. En el caso de la narrativa de ficción, parafraseando a Filinich, se pone *en escena* una situación comunicativa. Es decir, un narrador, que es una figura ficcional, transmite un mensaje a un narratario, que es también una figura ficcional. Este “hablar ficticio”, dice Filinich siguiendo a Martínez Bonati, “es precisamente lo que diferencia al relato ficticio del no ficticio” (33). Ahora bien, si analizamos crónicas de corte tradicional, se verá que cuando aparece un yo gramatical en la narración, éste será asociado de manera directa con el autor del texto, mientras que en el análisis de novelas y cuentos resulta un error decir que el narrador y el autor representan figuras paralelas o idénticas. Sin embargo, como veremos más adelante durante el análisis de nuestro corpus, la crónica reciente realiza en este nivel transmutaciones interesantes, como la utilización de un yo narrativo que no corresponde con el del autor sino con alguno de los personajes, o la desaparición explícita del yo gramatical.

Filinich enfatiza que el narrador de un relato de ficción siempre es externo de la historia que narra y habla de los héroes o personajes en tercera persona. Si bien existen numerosos relatos escritos en una primera persona gramatical, esto no significa, para esta aproximación narratológica, que el personaje sea al mismo tiempo héroe (historia) y narrador (situación narrativa). Más bien, ahí existe un narrador que, aunque no aparezca hablando, cumple con la tarea de ceder la voz a un personaje. Filinich llama a dicha función “verbalización”. En casos como ese, en el que el narrador como tal no habla al ceder la voz

de la historia a un personaje que cuenta sobre sí mismo, se trataría de un narrador virtual, puesto que este “carece de señales que la identifiquen y sólo es restituida por evocación del modelo básico del relato que implica necesariamente una situación comunicativa” (72). Filinich también señala, en ese sentido, que el narrador puede estar más o menos caracterizado, es decir, presentar más o menos marcas lingüísticas o deícticos que nos permitan saber quién y cómo es, o dónde está, a través de elementos como su tono, las características de su habla o las evaluaciones axiológicas o ideológicas que realiza al respecto de lo que cuenta. Lo mismo puede suceder con el narratario, a quien el narrador interpela en la situación comunicativa que se pone en escena. Tradicionalmente, los narratarios aparecen mucho menos caracterizados que los narradores: de ellos se dice muy poco, o casi nada.

Ahora bien, también puede ocurrir que en un mismo relato se presenten no una sino dos o más situaciones enunciativas, es decir, que una misma pieza literaria se forme de la puesta en escena de dos o más actos comunicativos simulados. Estos actos pueden articularse de dos maneras distintas: coordinación y subordinación. En el segundo caso, se trata de ejemplos como los vistos en *Las mil y una noches*, donde el personaje de un relato toma en el siguiente la función de narrador y cuenta otra historia; el primer caso, en cambio, se refiere a cuando sólo hay dos o más situaciones narrativas yuxtapuestas, mismas que pueden tratar sobre la misma o sobre diferentes historias⁸. Ejemplos en la narrativa de ficción los hay suficientes, pero en el caso de la crónica, como veremos más adelante, los

⁸ El ejemplo más claro de este tipo de narración en la tradición mexicana es *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, novela en la que distintos personajes aparecen de forma intercalada hablando sobre sí mismos o sobre otros, o un narrador que habla sobre otros personajes.

hay menos. En nuestro corpus se encuentra el texto “Veracruz se escribe con Z”, de Fernanda Melchor, el cual presenta siete situaciones enunciativas yuxtapuestas.

Otro objeto de especial interés de análisis de esta narratología son las formas en que pueden articularse los discursos del narrador con el de los personajes, pues este puede presentarse de maneras distintas: o bien el narrador puede citar textualmente al personaje, o bien puede parafrasearlo, puede regir el discurso del personaje con verbos *dicendi*, o bien puede no hacerlo. Esto ha generado una tipología al respecto. Asimismo, la narratología se ha preocupado por la perspectiva con la que se presenta una narración. Este concepto, relacionado con la voz narrativa, se refiere a los modos de interacción entre el objeto contado (la historia) y el lugar desde donde se le mira. En este aspecto, tradicionalmente se ha estudiado el grado de saber o la focalización de narrador con respecto al de los personajes, es decir, si el narrador conoce más, menos o lo mismo que los personajes al respecto de la historia. Como veremos tras el análisis del corpus de estudio, algunos ejemplos de crónica reciente hacen uso de la llamada focalización múltiple, es decir, cuando “varios observadores focalizan los diversos episodios de modo tal que la historia se construye por la yuxtaposición de perspectivas diversas que van dando cuenta de objetos también diversos” (Filinich 2007). El ejemplo más claro de nuestro corpus de estudio es el texto firmado por Humberto Padgett.

El narrador en la crónica: propuesta de tipología

Después de analizar los seis textos que componen nuestro corpus a la luz de la narratología, el primer elemento que se muestra como de especial interés de análisis es la manera en que

la crónica presenta o caracteriza a sus narradores, pues nos parece que algunas de ellas resultan novedosas para el género y por tanto trastocan los pactos de lectura previamente asentados por la tradición. Si bien algunas crónicas presentan una voz narrativa en primera persona que se asocia de manera inequívoca con la del autor del texto, otras prefieren ocultar cualquier mención explícita del yo o su deictización para figurarse como una especie de narrador omnisciente decimonónico. Otras –las menos– realizan una suerte de ficcionalización de la situación enunciativa, en la que presentan un “yo” y un “tú” narrativos que no se asocian con el autor del texto sino con alguno de los personajes, es decir, de las fuentes entrevistadas. Consecuentemente, proponemos una tipología de los distintos modos de manifestación del narrador presentes en la crónica mexicana reciente, que iremos explicando sucesivamente. Los tipos de manifestación del narrador son: *testimonial*, *pseudo-omnisciente*, *mixto* y *ficcionalizado*.

Narrador testimonial

Llamaremos narrador *testimonial* en la crónica a aquel que se presenta de manera explícita con un “yo” gramatical y solicita un pacto de lectura al lector que consiste en asociar este yo directamente con el autor del texto. Este tipo de narrador es el que está presente en las crónicas de Indias, pues, como vimos desde el primer capítulo de esta tesis, los relatores de la Conquista escribieron en una primera persona que sus lectores asociaron directamente con los firmantes del texto. Este pacto de lectura es el mismo que solicitan otras formas narrativas no-ficcionales como la autobiografía y las memorias. Previamente en este estudio, notábamos el caso de la primera de las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, firmada no sólo por él sino por el regimiento completo que estaba a su cargo, misma que

está narrada en una primera persona en plural, “nosotros”, lo que indica que el pacto de lectura esperado es que se asocie ese “nosotros” con los firmantes de la misiva, esto para dar mayor legitimidad a la petición política que se hace en el documento. No obstante, entendamos que no necesariamente todos los firmantes participaron en la redacción del documento. La mayoría de las llamadas crónicas de Indias están escritas con este mismo narrador testimonial, es decir, aquel en que la primera persona en que el texto está narrado coincide con la figura del autor.

En la actualidad, es usual encontrar al narrador *testimonial* en las crónicas que consisten justamente en testimonios de eventos particulares que el autor del texto vivió en carne propia y de los que hace relación escrita quizá por considerárseles de relevancia pública. El único ejemplo de este tipo de narrador en nuestro corpus de estudio es “El sabor de la muerte” de Juan Villoro. Aquí, el autor cuenta su experiencia durante el terremoto de 8.8 grados Richter que devastó Chile el 27 de febrero de 2010. El autor estaba en Santiago en ese momento, donde participaba en un congreso.

Las marcas de este tipo de narrador, que coincide absolutamente con el autor, son evidentes: “El edificio se cimbró y *pude* oír las grietas en las paredes. *Pensé* que nos desplomaríamos” (94). Como se ve en el fragmento anterior, en este tipo de narraciones el periodista se da licencia no sólo de narrar los hechos considerados como de interés público sino también sus percepciones y sentires, algo que otros géneros periodísticos, como la nota y el reportaje, tienen velado. La primera persona gramatical y la perspectiva del texto focalizada únicamente en el autor-narrador son características inequívocas del narrador testimonial. Decimos lo anterior porque, como ocurre en este texto de Villoro, la única

persona que habla es el autor, no hay personas entrevistadas que ofrezcan otras perspectivas, lo cual reduce su validez desde un punto de vista investigativo.

En otros momentos del texto, Villoro incluso se nombra como parte de colectividades: “Los mexicanos *tenemos* un sismógrafo en el alma” (94) o “Los obsesivos *morimos* así” (95). Entonces, diremos que la identidad del narrador queda superpuesta a la del autor: es la misma. El autor se da licencia de dibujarse ahí, en su texto, incluso si con ello rompa algunos de los cánones tradicionales del periodismo. Como ya lo hemos dicho en el segundo capítulo de esta tesis, la utilización de un narrador como este, al que llamamos aquí *testimonial*, ha sido criticada por la mayoría de los periodistas narrativos contemporáneos. Su uso no es recomendable en manuales y la mayoría de los editores suele eliminarlo, así como marcas y deícticos que revelen la presencia del autor en el texto. La estilística predominante de la crónica hispanohablante impone eso: que el autor se abstenga a hablar de sí mismo a menos que el texto y el tema lo ameriten verdaderamente. Esto se debe a una reflexión sobre la ética periodística que mandata que el reportero nunca debe ser la noticia que cubre. Sin embargo, es importante decir que no ocurre lo mismo en otros lugares y tradiciones periodísticas: en el periodismo angloparlante es usual que el autor escriba en primera persona, hable de sí mismo y haga referencias sobre lo que vio o sintió durante su proceso de reporteo, incluso si esto aporta poco a la historia contada. Quizá por su carácter de antigüedad, es decir, el hecho de que se encuentra presente desde las crónicas de la Conquista, o porque la deóntica periodística más tradicional impide a los reporteros formar parte de la noticia que cubren, la utilización de la primera persona en la crónica periodística contemporánea es ampliamente mal vista, por lo que el uso del narrador *testimonial* es cada vez menos común en las revistas de prestigio.

Narrador pseudo-omnisciente

El segundo tipo de narrador que ubicamos en la crónica mexicana reciente es al que denominamos *pseudo-omnisciente* y que suele ser el más aceptado y difundido en la producción de crónica actual. Ante el supuesto de que el objeto de interés público es la historia contada y no el autor que la cuenta, los productores de crónica suelen aspirar a un estilo autorial que imita al narrador omnisciente de las novelas decimonónicas. El autor, quien investigó la historia y todos sus detalles, intenta desaparecer de ella cuando la cuenta. Dentro de nuestro corpus de estudio, en este tipo de manifestación del narrador ubicamos los textos de Lydiette Carrión y Humberto Padgett.

Si observamos un pasaje de “Cuánto cuesta matar a una niña”, notaremos de inmediato las diferencias que éste marca con respecto al texto de Villoro. Aquí, Carrión narra la historia de Esmeralda, una niña de ocho años que fue asesinada por su vecino adolescente, toda en tercera persona:

Para cuando Esmeralda, de seis años, *despertó*, sólo *estaban* en casa su mamá y Estefanía, su hermanita bebé, de un año y medio de edad. La niña *había entrado* días atrás al turno vespertino de primero de primaria. *Se levantó* con hambre y antojo de un pan tostado. “Ya te preparé una torta”, le *dijo* su madre, y la *mandó* a la casa de su vecino, Rosalío, para invitarlo a tomar un té. *Eran* las 8:30 de la mañana. (1, las cursivas son mías)

Como puede observarse en este fragmento, la historia está narrada en tercera persona sin que la autora-narradora haga alguna mención sobre sí misma. De hecho, lo contado en el fragmento anterior no fue visto por la propia autora del texto, ya que su trabajo de reporteo inició una vez que la niña había sido reportada como desaparecida, y lo relatado en el párrafo anterior ocurrió de manera previa, cuando la víctima aún estaba viva. Lo anterior desmarca a este tipo de narración del narrador testimonial presente en las crónicas de Indias

y en algunos relatos contemporáneos, como el de Juan Villoro. Esta crónica, por el contrario, reconstruye la historia a través de testimonios, entrevistas, datos obtenidos de los documentos ministeriales y otras fuentes periodísticas válidas. En el texto se explicitan algunas de las fuentes en breves y discretas referencias, por ejemplo: “Días más tarde, *relataron los mismos vecinos*, algunos medios consignaron que la autopista había sido bloqueada” (2) o “*Según la declaración inicial del muchacho y la versión de los ministeriales*, el 5 de septiembre Manuel había estado toda la noche con unos amigos” (6). Fuera de estas dos referencias a las fuentes de los datos obtenidos, no existe mayor indicio, dentro del relato de Lydiette Carrión, a la manera en que la historia fue investigada o a lo que habría hecho la autora para obtener y cruzar los datos. La historia está relatada en tercera persona sin que se haga referencia al proceso de reporteo y sin que se expliciten las fuentes (quiénes fueron entrevistados, además de los vecinos; qué documentos fueron obtenidos, además de la declaración ministerial del asesino), por lo que hemos de llamar a este tipo de narrador, uno *pseudo-omnisciente*.

Ahora, otro aspecto de sumo interés de esta crónica es que su estilo y construcción narrativa buscan imitar una estructura clásica de relato policiaco, puesto que se inicia con la presentación de la ocurrencia de un crimen, sin conocer el culpable o el móvil, después se guía la historia hacia la sospecha de un posible culpable, que eventualmente resulta falso:

Los policías preguntaron a la madre si sospechaba de alguien. Cecilia recordó que quince días antes de la desaparición había tenido un altercado con un vecino llamado José Luis, un albañil de más de setenta años que vivió durante un tiempo con la familia y posteriormente improvisó una casita en el terreno de enfrente. Él había estado en las Islas Marías por matar a la suegra. Interrogaron al albañil y lo dejaron ir (3).

Finalmente, se da la resolución final y probada y se dice quién fue el asesino y por qué lo hizo. Si bien la autora del texto conocía estos datos, la decisión de no darlos a conocer al

inicio del texto sino hacia el final del mismo, se debe a lo que se ha dicho en los capítulos anteriores de esta tesis al respecto de la búsqueda estética de la crónica a través de la utilización de estrategias narrativas que se ubican tradicionalmente en los géneros de la ficción. Es decir, si bien una nota informativa habría dado cuenta de estos datos en el primer párrafo, debido a la estructura tradicional de la noticia en pirámide invertida, la crónica aprovechará la dosificación de la información a lo largo del relato para crear momentos de tensión o distensión y para generar un efecto estético en el lector: la sorpresa.

Otro de los textos donde se utiliza lo que en esta investigación llamamos narrador *pseudo-omnisciente* es “¡Aviéntales el cerillo, son secuestradores!”, del cronista Humberto Padgett, que da cuenta del linchamiento de dos trabajadores de la construcción confundidos por secuestradores en una comunidad del Estado de México y asesinados por una multitud. En esta crónica, de manera similar a la de Lydiette Carrión, la voz narrativa en primera persona no aparece en ningún punto, pues esta está narrada sólo en tercera persona, tal como puede observarse en el siguiente fragmento:

El índice y pulgar de la otra mano escogen un fósforo, lo extraen y cierran la cajita. La multitud contiene el aire. Espera. Vibra. Exige.

‘Ya préndanles fuego, cabrones’, ruge alguien. No es una voz de alguien particular, pero ahí está, insistente.

La cajita gira y muestra su canto de lija.

En la plaza pública de este pueblo dos hombres abatidos en el suelo se quejan. Respiran aún. Los bañan con gasolina. (21)

Como puede observarse, el autor de esta crónica reconstruye con una narración en tercera persona los hechos ocurridos. No hay en todo el texto una primera persona gramatical y en realidad pocos deícticos que nos permitan conocer el lugar de enunciación del narrador y la perspectiva espacial, temporal o ideológica que el autor tiene para con la historia que cuenta. Sin embargo, también resulta complicado para el autor desdibujarse por

completo de un texto de esta naturaleza. Si bien lo que le interesa narrar es la historia de las víctimas del linchamiento y el evento mismo en que fueron asesinados, en el texto aparecen algunas marcas discretas que remiten de manera indirecta a los momentos del reporteo. Veamos el siguiente ejemplo: “–No, manito, ¿cómo crees? Yo aquí te voy a esperar. Cuando regreses –recuerda Verónica y se quiebra en llanto *al contar la anécdota*– te voy a comprar una paleta de limón, de las que te gustan –la mujer jala aire, aprieta los hombros, mira al techo–. Pero te tienes que portar bien”. El fragmento anterior aparece dentro de una extensa narración sobre la infancia de una de las víctimas del linchamiento. Los parlamentos de Verónica, hermana del hombre linchado, aparecen en medio de una escena en que éste, todavía niño, tenía miedo de ir a un viaje escolar. Sin embargo, al abrir los guiones y dar voz de nuevo al narrador, éste hace referencia a lo que la mujer hizo al momento de contar la historia al reportero: se quebró en llanto, jaló aire, apretó los hombros, miró al techo. Esto quiere decir que, si bien lo que interesa contar al cronista es la historia de Pepe, y lo hace mediante la utilización de la tercera persona gramatical como medio de dotarle de mayor estilo literario, este también se da licencia de aludir a momentos que surgieron durante su trabajo de campo y reporteo, mientras estos sean significativos.

Con lo anterior queremos decir que, aunque el cronista busque desaparecer del relato cuando utiliza el narrador que aquí llamamos *pseudo-omnisciente*, algunas huellas de su existencia narrativa permanecen en el texto. Veamos un ejemplo más del texto de Humberto Padgett: “–Tenía su porte mi hermano –dice orgullosa–. *¿Usted le ve cara de ladrón, secuestrador o violador?* –pregunta con un tono indignado sin esperar respuesta?” (22, las cursivas son mías). En el fragmento anterior de nuevo asistimos a anécdotas de la historia de Pepe en voz de su hermana Verónica. Cuando ésta pregunta “*¿Usted le ve cara*

de ladrón?”, ¿a quién le habla? Es evidente que remite su cuestionamiento al reportero, aunque éste no aparezca en el texto como personaje. Estas dos referencias al trabajo de campo y reporteo son las únicas que aparecen en el extenso texto de catorce cuartillas, que en lo general está escrito en tercera persona con la intención explícita de desaparecer casi cualquier indicio de texto testimonial. De hecho, en lugar de explicitar el origen de cada información, el autor incluye hacia el final de la crónica un epílogo donde da a conocer cuáles fueron las fuentes de su información, con lo que da verosimilitud a su texto sin incorporar en él deícticos o huellas de su propia presencia.

El narrador *pseudo-omnisciente* solicita al lector un pacto de lectura distinto al narrador *testimonial*. Mientras el narrador *testimonial* exige que el narrador y el autor sean identificados como una misma entidad por el lector, y le asegura que todo lo narrado fue visto o vivido por el autor mismo y escrito a partir de la experiencia; el narrador *pseudo-omnisciente* pide al lector confiar en que toda la historia narrada ha sido verificada en su autenticidad aunque el autor no se presente en el texto mediante un yo gramatical identificable y la historia contada no haya sido experimentada por el autor en persona, sino que haya sido obtenida a partir de las herramientas propias de la práctica periodística.

Narrador mixto

El narrador en tercera persona gramatical es también el que aparece en los textos estudiados de Héctor de Mauleón y Luis Guillermo Hernández, aunque éstos no busquen borrar toda huella de su presencia en el texto y dejen algunos resquicios de su trabajo de reporteo en el texto, de forma contraria a lo que se ha visto en las crónicas firmadas por Lydiette Carrión

y Humberto Padgett. Es por ello que lo hemos nombrado narrador *mixto*, al ser una especie de híbrido de los dos anteriores. A continuación explicamos.

La crónica “Esclavas de la calle Sullivan”, de Héctor de Mauleón, cuenta la historia de Mónica, una víctima de trata de personas con fines de explotación sexual desde su cooptación por un lenón profesional disfrazado de jovencito interesado en tener un noviazgo con ella, hasta su eventual huida. Aunque, además de la voz de Mónica, en el texto de De Mauleón convergen las de otras víctimas de trata y de especialistas en esta problemática, desde el inicio de la crónica se deja claro que la historia de vida de Mónica será relatada con base en su propio relato, contado a De Mauleón por ella misma durante una entrevista, y esto se hace a través de una breve acotación: “La experiencia la dejó ‘bastante muerta’, y sin embargo cree que de algo servirá contarla. Por eso estamos aquí, frente a dos tazas de expés humeante” (1). El narrador va alternando su propia voz con la de Mónica y la de los especialistas para contar la historia de la mujer, y hace algunas breves intervenciones en las que vuelve a referirse a momentos del reporteo: “*Interrumpo para preguntarle: –¿Cómo vivías ese momento? ¿Qué estabas pensando mientras sucedía todo eso?–. Mónica da un sorbo a su café*” (1, las cursivas son mías). Lo anterior hace evidente que el narrador va intercalando dos niveles narrativos distintos en su relato: primero, el de la vida de Mónica, el primero en ocurrir cronológicamente; y segundo, la escena en la que Mónica cuenta su vida al narrador, mismo que da origen al primero, porque a partir de este se tiene conocimiento de aquel. Si bien la historia de Mónica contada en tercera persona gramatical es lo que ocupa la mayor parte del relato, aquí el narrador no tiene la intención de presentarse al modo decimonónico, es decir, de dar la apariencia de omnisciente, porque cada cierto tiempo el autor vuelve a dejar resquicios de sí mismo, con la finalidad de

puntualizar una y otra vez que la historia ha sido obtenida a partir de un testimonio contado durante una entrevista. De este modo, el narrador hace de nueva cuenta su aparición en expresiones como “*Le pido que me cuente* qué pasó cuando regresó a la pensión de la calle Arista. Ella afirma con la cabeza. Siempre afirma con la cabeza antes de empezar a hablar” (1) o “*Le pregunto* si alguna vez tuvo oportunidad de escapar o de pedir ayuda a su familia” (1).

Llamamos a este narrador *mixto* porque en él pueden observarse aspectos de los dos tipos de narrador antes estudiados. Si bien la mayor parte del texto está escrito en tercera persona y da cuenta de una historia ajena a la vivenciada por el autor que firma la crónica (como en el narrador *pseudo-omnisciente*), en algunas partes del texto, que son las que remiten a los momentos específicos del reporteo y el trabajo de campo, el narrador habla en primera persona porque en estos momentos sí que puede hablar de un testimonio, ya que finalmente sí estuvo presente en los momentos de entrevistar, reportear e investigar. Considero que si este autor ha decidido no dejar el texto en tercera persona gramatical absoluta sino dar estos breves comentarios de lo visto durante su trabajo de investigación, es porque éstos pueden aportar algunos datos significativos a la historia, como ayudar a perfilar con mayor detalle a su personaje: “Ella afirma con la cabeza. Siempre afirma con la cabeza antes de empezar a hablar” (1).

Asimismo, hay otros momentos en el texto en el que el narrador introduce sus propias preguntas durante la entrevista, con la finalidad de contextualizar de mejor manera las respuestas de su fuente: “¿Qué sentías por Jorge?” (1) o “Si te pido que me hables de Noé, ¿cómo lo describirías?” (1). Hay incluso una referencia más interesante, en la que el autor no refiere al momento del reporteo sino a uno posterior, el de la transcripción de la

entrevista: “En mi grabadora hay un lapso de silencio. Pido detalles de aquel crimen. Matilde contesta a regañadientes” (1). Al hablar de un silencio en la grabadora se muestra de manera más compleja la serie de niveles narrativos y escenas en distintos momentos cronológicos que integran la historia contada y que el lector debe decodificar para reconstruirla.

También un caso de narrador *mixto* es el que podemos encontrar en la crónica “El cocinero del infierno”, de Luis Guillermo Hernández. Se trata de un texto breve publicado en un diario impreso en donde se cuenta la historia de Neptuno, un hombre encargado de la cocina del reclusorio norte. La crónica inicia así: “Si la cárcel es un infierno, éste tiene un cocinero: se llama Neptuno. Y cuando *termine de contarnos su historia sabremos* por qué siente que su alma se torna cada día más negra, un poco más oscura” (1). Si hablamos de que este texto también presenta un narrador que aquí llamamos *mixto* es porque se compone de dos niveles narrativos muy bien diferenciados: en el primero de ellos el narrador habla sobre lo visto por sí mismo dentro de la cárcel, antes de iniciar con el relato de la vida de Neptuno: “Esa tarde está parado ahí, justo en medio de una corredera de homicidas, violadores y asaltantes. Blande como tridente una cuchara de metal que es más larga y más grande que su propio brazo y, con un grito sonoro, organiza la pelotera de trastos, peroles y cubetas” (1). Esta parte del relato sería de tipo testimonial, pues utiliza de manera breve y discreta la primera persona gramatical: “sabremos” (1). Sin embargo, en el resto del relato no sólo no vuelve aparecer la primera persona gramatical, sino que éste se dirige hacia otro nivel narrativo, que consiste en lo relatado por el protagonista del relato.

De esta manera, podemos concluir que mientras el narrador *testimonial* es aquel que está asociado directamente con el autor firmante del texto y cuenta una historia sobre sí

mismo, el narrador *pseudo-omnisciente* sería aquel que evita hablar de sí mismo y utilizar la primera persona gramatical, ya que la historia contada no se centra en sí mismo sino en una tercera persona cuya historia fue obtenida previamente mediante los medios de investigación periodísticos. Por último, el narrador *mixto* sería aquel en el que ambas formas anteriormente explicitadas se combinan e intercalan en un mismo texto, lo que produce al menos dos niveles narrativos que el lector debe decodificar. El narrador relata una historia que no corresponde a sí mismo, pero hace algunas referencias, usualmente breves, a los momentos del reportaje, como ya hemos visto en los citados textos de De Mauleón y Hernández. En términos de la narratología, mientras el narrador de Villoro es a la vez narrador y personaje, los narradores de Carrión y Padgett son sólo narradores porque no participan en la historia; y finalmente, los narradores de De Mauleón y Hernández cumplen también ambas funciones.

Narrador ficcionalizado

El último tipo de manifestación del narrador que hemos hallado es el que llamaremos *ficcionalizado*. En estos casos, el autor ficcionaliza una situación enunciativa y por tanto el yo gramatical del narrador no coincide con el del autor. Si bien este recurso es poco usual, en realidad no es nuevo. Gabriel García Márquez publicó una crónica con un narrador de estas características en 1955 en el periódico colombiano *El Espectador* y quince años más tarde el mismo texto vio la luz en su formato libro. Hablamos de *Relato de un naufragio*. La historia, recuperada a través de una serie de entrevistas de profundidad con su protagonista, el superviviente colombiano de un naufragio, está contada en primera persona. No obstante, esta primera persona no coincide con la persona del periodista, Gabriel García Márquez,

sino con la del personaje central. Es decir: García Márquez recuperó la historia a través de los medios de investigación del periodismo y la reescribió “como si” ésta fuese narrada por su protagonista. Veamos un ejemplo de este texto, por cierto, considerado un clásico de la crónica hispanohablante:

Escuché el reloj durante un minuto, aproximadamente. Ramón Herrera no se movía. *Calculé* que debía faltar un cuarto para las doce. Dos horas para llegar a Cartagena. El buque pareció suspendido en el aire un segundo. *Saqué* la mano para mirar la hora, pero en ese instante no *vi* el brazo, ni la mano, ni el reloj. No *vi* la ola. *Sentí* que la nave se iba del todo y que la carga en que *me apoyaba* se estaba rodando. *Me puse* en pie, en una fracción de segundo, y el agua me llegaba al cuello. Con los ojos desorbitados, verde y silencioso, *vi* a Luis Rengifo que trataba de sobresalir, sosteniendo los auriculares en alto. (29, las cursivas son mías).

Como puede observarse claramente, la clásica crónica está narrada en primera persona gramatical pero ésta no coincide con la figura del autor, García Márquez, sino con la de su protagonista, quien previamente refirió toda su aventura al periodista. Es por ello que decimos que la situación enunciativa está *ficcionalizada*, es decir, existe una puesta en escena en la que un narrador cuenta una historia a un narratario, sin que el narrador sea el autor mismo, lo cual, en teoría, es una de las características definitorias del relato de no-ficción, pues, como explica Filinich, “este ‘hablar ficticio’ es precisamente lo que diferencia al relato ficticio del no-ficticio” (33). Entonces, si la situación enunciativa está ficcionalizada, ¿cómo podemos entender este texto? ¿Será mejor decir que se trata de una novela, de un texto de ficción, para evitar problemas teóricos? Creemos que no, que sigue tratándose de una crónica, y explicaremos por qué enseguida. Sin embargo, es necesario referir las razones que el propio García Márquez da en la introducción al libro *Relato de un naufrago* sobre la decisión de escribir el texto en la primera persona gramatical:

Mi primera sorpresa fue que aquel muchacho de veinte años, macizo, con más cara de trompetista que de héroe de la patria, tenía un instinto excepcional del arte de narrar, una capacidad de síntesis y una memoria asombrosas, y bastante dignidad silvestre como para reírse de su propio heroísmo. En veinte sesiones de seis horas diarias, durante las cuales yo

tomaba notas y soltaba preguntas tramposas para detectar sus contradicciones, logramos reconstruir el relato compacto y verídico de sus diez días en el mar. Era tan minucioso y apasionante, que mi único problema literario sería conseguir que el lector lo creyera. No fue sólo por eso, sino también porque nos pareció justo, que acordamos escribirlo en primera persona y firmado por él. Ésta es, en realidad, la primera vez que mi nombre aparece vinculado a este texto. (11)

Una crónica similar a la de García Márquez, en la que se pone en escena una situación enunciativa cuyo narrador no coincide con el autor del texto, es “Veracruz se escribe con Z”, de Fernanda Melchor, incluida en nuestro corpus de investigación. En ésta, la autora incluso asume un riesgo mayor porque el texto está narrado en segunda persona gramatical. “Veracruz se escribe con Z” es una crónica extensa que se compone de siete minicrónicas, es decir, siete partes más pequeñas en las que se cuenta una historia distinta e independiente de las otras. El hilo conductor de todas ellas es el hecho de que cada una tiene como tema central las repercusiones negativas que tuvo en la sociedad veracruzana la violencia desatada tras la apropiación de la ciudad por el grupo criminal Los Zetas y la guerra en su contra emprendida por el gobierno federal calderonista.

De este modo, en cada segmento aparece un narrador (o narradora) que se dirige a un narratario para relatarle en presente, como si se tratara de una narración simultánea en tiempo real, las acciones del narratario. Veamos ejemplos de cada segmento. En el primero de ellos, el narrador(a) se dirige a una persona que es testigo de la llegada a la playa de un grupo de criminales: “Harta de la cháchara de *tus* parientes –recién llegados de visita al puerto– tomas el auto y te diriges a la playa” (85). Como es evidente, esta construcción narrativa no sólo resulta atípica sino que el lector, aun si es lector asiduo de crónicas, debe hacer un esfuerzo para decodificar el pacto de lectura que ésta le exige, pues no resulta evidente quién habla ni a quién se dirige esta voz, el narratario a quien alude la segunda persona. Pero el texto continúa en el mismo sentido: “*Te estacionas* frente al mar.

Enciendes un cigarrillo sin bajarte del auto” (85). Incluso, el narrador refiere al narratario sus propias impresiones personales: “Te da la impresión de que van nombrando a los chicos, porque éstos se acercan de dos en dos al vehículo y después se alejan del sitio con pequeños sobres color manila en las manos” (86-87). Como puede entenderse, este texto exige un pacto de lectura distinto al de las crónicas tradicionales. Sólo después de hacer un esfuerzo se podrá entender que el narratario de la situación enunciativa coincide con la fuente entrevistada por la autora, es decir, la voz en segunda persona es identificable con las personas a las que Fernanda Melchor entrevistó para obtener testimonios de la violencia en el puerto, pero en el texto ellos aparecen como “escuchas” de su propio relato, lo cual, sin duda, complejiza el pacto que el texto exige.

En el resto de los fragmentos de “Veracruz se escribe con Z” ocurre exactamente lo mismo. En el segundo de ellos, se narra la historia de un hombre y su relación con el narcomenudista a quien le compraba drogas, también narrado en segunda persona: “Nunca supiste su verdadero nombre. Te dio miedo preguntarle. Los amigos que te lo recomendaron lo llamaban Ángel del Mal” (88). En el tercer segmento se narra la historia de un cajero de tienda mayorista que fue testigo de la intromisión de un grupo criminal en su sitio de trabajo: “Le pediste disculpas al cliente, le explicaste que tu terminal señalaba que la tarjeta había sido cancelada. Sin inmutarse, el hombre sacó otra tarjeta del bolsillo trasero. Era un plástico virgen, sin letras ni números ni logos de ningún banco. Le diste vuelta y miraste la banda magnética mientras sentías cómo los poros de todo tu cuerpo se levantaban” (92).

El cuarto segmento de la crónica de Fernanda Melchor relata cómo una muchacha asidua a la vida nocturna fue testigo de cómo un grupo de criminales arribó a una discoteca

a raptar y golpear a uno de sus clientes: “Tu mamá te contó que aquello realmente le había pasado a la hija de una señora que le había mandado un correo a una amiga suya. Te traía tonta con sus advertencias y consejos bienintencionados cada vez que te arreglabas para salir, y acabaste por prometerle que ya no acudirías a la disco” (95). En el quinto segmento de la crónica se cuenta la historia de alguien que atestigua una balacera justo afuera de su casa: “No te atreves a abrir la puerta de tu casa hasta bien entrada la mañana. Algunos reporteros tocan el timbre pero no les abres. Todo aquel mes te ves incapaz de dormir de corrido: cada vez que cierras los ojos vuelves a escuchar el clamor de las balas” (97).

En el sexto segmento se relata la historia de una persona que investiga sobre la identidad de una mujer asesinada tras sentirse conmovida al ver una ofrenda de cruces colocada en el sitio donde perdió la vida: “Los ojos te lagrimean. Te los limpias con coraje: ya no eres una chiquilla y no puedes darte el lujo de llorar por quien no conoces. Recuerdas aquella vez en que la maestra de sexto puso en clase ese video en donde los soldados le disparaban a los estudiantes, allá en la Plaza de las Tres Culturas” (100). Finalmente, el séptimo y último segmento de la crónica se centra en una persona que convalece en el hospital luego de haber resultado herido en una balacera, en la que perdió la vida su madre:

Llevas ya ocho días yaciendo en una camilla en la sala de urgencias del IMSS. Tu tía te cuida. Todos los días te dice que ya en cualquier momento serás trasladado a un hospital en el que podrán coserte el hueco de la espalda, que ahí en Urgencias no pueden hacer nada porque no estás afiliado. Te dice también que el gobernador pregunta a diario por ti y que se ha comprometido a conseguir atención médica y una beca para que puedas terminar de estudiar la secundaria. (101)

Un elemento interesante que permite esta crónica narrada en segunda persona es que el narratario, que, como ya dijimos, puede identificarse con la fuente entrevistada, aparece casi sin caracterizar, es decir, con muy pocos indicios sobre su persona y su identidad. De hecho, en algunos casos no se sabe siquiera su género, edad, profesión u otras

características vitales, lo que permite mantener en el anonimato a las fuentes sin necesidad de explicar expresamente que así se prefiere.

Como ya se ha dicho, en este caso hay un narrador *ficcionalizado* que le habla a un tú. No se sabe a quién corresponde el yo, pero el tú corresponde al protagonista de la historia. Como el narrador no corresponde a la voz de la autora, decimos que está *ficcionalizado*. Por ello ese narrador se da licencia incluso de emitir juicios de valor o lanzar lenguaje discriminatorio que sería absolutamente vedado en cualquier otro texto periodístico. “Tuviste que encerrarte dos días en tu cuarto y gritar que te matarías si tus amigas te llegaban a ver bailando el vals con un algún *naco* de la Academia Naval” (93, las cursivas son mías), dice un fragmento del texto. Como no es Melchor quien lo dice, sino un narrador distinto de ella, puede hacerlo. Por eso decíamos, cuando explicábamos la clásica crónica de García Márquez, que esta manifestación del narrador exige un pacto de lectura distinto al de las crónicas tradicionales: un lector que sepa distinguir entre el autor del texto y la voz narrativa ficcionalizada que verbaliza la historia. En términos de la deontica periodística, concluimos que la crónica de este tipo mantiene el pacto de veracidad en el nivel genettiano de la historia, pero lo desplaza o complejiza en el de la situación narrativa. Eso quiere decir, consideramos, que si bien se conserva el pacto de no-ficción en lo que concierne a los hechos narrados, la situación enunciativa puede ser ficcionalizada con fines de estilo y de generar un efecto estético más complejo en el lector. En resumen, la situación enunciativa se encuentra ficcionalizada pero la historia no, por ello podemos seguir diciendo que se trata de una crónica y no de un texto de ficción, a pesar de que ciertas teorías narratológicas consideren que la ficcionalización de una situación enunciativa es la característica que distingue a los relatos de ficción de aquellos no ficcionales.

Con ello, hemos realizado una tipología de los cuatro distintos tipos de narradores que aparecen en nuestro corpus de investigación y que consideramos representativos de la producción de crónica en México en los años 2010 a 2014.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación hemos logrado llegar a una serie de conclusiones que aquí exponemos.

Si bien la crónica es un género que funda la tradición literaria mexicana desde las crónicas de Indias escritas en el siglo XVI, su definición ha resultado problemática porque históricamente se le ha considerado un género menor y porque ha aparecido con mayor realce en épocas históricas específicas para casi desaparecer en otras. Esto se ha debido a que el discurso de la crónica facilita la explicación de hallazgos contemporáneos o de situaciones sociales complejas cuando otros géneros literarios o discursos resultan insuficientes para dar cuenta de ellas. Como hemos visto al revisar la historia de este género en la tradición mexicana, después del siglo XVI la crónica vuelve a tener importancia hasta el siglo XIX, cuando algunos escritores prestigiados laboraban como corresponsales extranjeros en los diarios latinoamericanos, y desde entonces el género ha estado indisolublemente ligado a la prensa. Definimos a la crónica moderna como todo texto que aún dos elementos: un trabajo previo a la escritura que parte de la metodología del periodismo y una búsqueda estética no vista en los géneros periodísticos informativos que puede sustentarse en técnicas narrativas que usualmente se hallan en la narrativa de ficción.

La época estudiada (2010-2014) resulta de especial interés porque por primera vez pueden observarse grupos literarios dedicados exclusivamente a este género y que buscan la legitimación de su proyecto creador a través de la producción de crónicas y no de otros géneros literarios, cosa que tradicionalmente no había ocurrido. En esta época, lejos de buscar legitimarse como escritores a través de la producción de otros géneros, los cronistas

contemporáneos han encontrado otros medios de legitimación, como son: los temas que abordan en sus crónicas, pues se considera que algunos son de mayor peso y generan mayor renombre; la forma en que éstas están escritas, pues además del narrador testimonial, ya casi en desuso, se han hallado otras formas de narrar que en algunos casos imitan a los géneros de la ficción; la profesionalización del escritor, pues se aprecia más a los que han pasado por las filas del diarismo, al considerarse ésta la mejor escuela periodística; y finalmente los soportes de publicación, pues son más valorados los libros, antologías y revistas de periodicidad semanal o mensual que las publicaciones diarias.

En el caso del análisis narratológico con que hemos estudiado el corpus de nuestra investigación, hemos hallado que existen al menos cuatro formas de narrador en la crónica mexicana contemporánea, por lo que proponemos una taxonomía de estos tipos de narradores y una nomenclatura propia. El narrador de tipo *testimonial* será aquel que exija un pacto de lectura en el que pueda identificarse al narrador y al autor firmante como una misma entidad, cosa que es totalmente contraria a cualquier texto de ficción. El narrador *pseudo-omnisciente*, el más valorado, será aquel en el que el autor haga un esfuerzo explícito por no involucrarse de modo alguno en la historia investigada y la narre desde la tercera persona gramatical, y habrá también un narrador *mixto* que intercale ambos tipos de discurso en dos niveles narrativos distintos. Finalmente, hallamos un narrador *ficcionalizado* que, aunque es poco usual, trastoca el pacto de lectura de la no-ficción ya que pone en escena una situación enunciativa, característica siempre asociada a la ficción, y pide al lector que confíe en que, pese a que hay una ficcionalización en el nivel del relato, los hechos narrados han sido tan verificados como en cualquier texto periodístico. Los términos de la narratología tradicional de corte genettiano nos fueron de suma utilidad

para exponer esta situación y explicar cómo estos textos, pese a la ficcionalización de su situación enunciativa, siguen siendo crónicas y siguen presentándose como tales en los medios que las publican.

Consideramos que la crónica es un género literario cuyo estudio ha resultado insuficiente ya que existen pocas investigaciones que busquen y logren sistematizar o jerarquizar su producción, además de pocas antologías que permitan concentrar en un solo volumen un amplio bagaje de crónicas, lo que pone de manifiesto que es un género tradicionalmente considerado menor pese a que sus alcances estéticos o su interés académico sea equivalente al de cualquier otro género. Haber estudiado un corpus de crónicas de una época específica ha resultado idóneo para encontrar algunas características de la producción contemporánea de crónicas en México; sin embargo, es necesario continuar la profundización de estos estudios, sobre todo porque la importancia de este género continúa hasta el día de hoy, y su declive, de haberlo, no se vislumbra en lo próximo.

OBRAS CITADAS

- Angulo Egea, María. "Prefacio. Mirar y contar la realidad desde el periodismo narrativo". *Crónica y mirada*. María Angulo, coord. Madrid: Libros del K.O, 2013. 7-36. Impreso.
- _____. "Los nuevos cronistas mexicanos: reporteros de pie y narradores de altura". *Jot Down* (2013). Web. 15 mayo 2016.
- _____. "Voces femeninas en el periodismo literario: ironía, honestidad y transgresión". *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Fragua. 2010. 159-186. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (1992). Barcelona: Anagrama. Impreso.
- _____. "Los tres estados del capital cultural". *Sociología*. Número 2. (1987): México: UAM. Impreso.
- Caparrós, Martín. *Lacrónica* (2016). Argentina: Planeta. Impreso.
- Carrión, Jorge. "Prólogo: mejor que real". *Mejor que ficción: crónicas ejemplares* (2012). Barcelona: Anagrama. Impreso.
- Carrión, Lydiette. "Cuánto cuesta matar a una niña". *Cosecha Roja* (2012). Web. 15 mayo 2016.
- Cerdio Roussell. *Confluencia y transformación genérica en la crónica de Ricardo Garibay, Elena Poniatowska y Jorge Ibarguengoitia*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. Web. 24 octubre 2017.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación* (2004). México: Porrúa. Impreso.
- De Mauleón, Héctor. "Esclavas de la calle Sullivan". *Nexos* (2013). Web. 15 mayo 2016.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1981). México: Espasa-Calpe. Impreso.
- Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. Londres, Routledge, 2006. Web. 15 mayo 2016.
- Filinich, María Isabel. *La voz y la mirada*. México: Plaza y Valdés, 1997. Impreso.
- Guerriero, Leila. "Tan fantástico como la ficción". *El malpensante* 87 (2008). Web. 15 mayo 2016.
- _____. "La lección de Homero". *El malpensante* 88 (2008). Web. 15 mayo 2016.
- Hernández, Luis Guillermo. "El cocinero del infierno". *El Universal* (2011). Web. 15 mayo 2016.

- Jaramillo Agudelo, Darío. "Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno". *Antología de crónica latinoamericana actual*. México: Alfaguara, 2011. 11-47. Impreso.
- Melchor, Fernanda. *Aquí no es Miami* (2013). México: El Salario del Miedo. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. Prólogo. *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*. México: Era, 2003. 15-127. Impreso.
- Padgett, Humberto. "Aviéntales el cerillo. Son secuestradores". *Emeequis* (2012). Web. 15 mayo 2016.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: El Perro y la Rana, 2009. Web. 15 mayo 2016.
- Rodríguez Rodríguez, Jorge Miguel y José María Albalad Aiguabella. "El periodismo en la era de internet: las miradas de Orsai, Panenka, Anfibia, FronteraD y Jot Down". *Crónica y mirada*. María Angulo, coord. Madrid: Libros del K.O, 2013. 231-250. Impreso.
- _____ y María Angulo Egea. "Introducción. Nuevas miradas sobre una vieja tradición periodístico-literaria". *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Fragua Editorial. Impreso.
- Salazar, Jezreel. "La crónica. Una estética de la transgresión". *Razón y palabra* 47 (2005). Web. 15 mayo 2016.
- San Juan, Jr., E. "Raymond Williams and the Idea of Cultural Revolution". *College literature* 26 (1999). 118-136. Web. 15 mayo 2016.
- Villoro, Juan. "El sabor de la muerte". *La Nación* (2010). Web. 15 mayo 2016.