



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: TEORÍA LITERARIA

CONFLUENCIA Y TRANSFORMACIÓN GENÉRICA
EN LA CRÓNICA DE RICARDO GARIBAY,
ELENA PONIATOWSKA Y JORGE
IBARGÜENGOITIA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTOR

PRESENTA:

MTRO. MARCO ANTONIO CERDIO ROUSSELL

ASESOR:

DR. ALEJANDRO HIGASHI DÍAZ

2008

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA.

DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES.

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: TEORÍA LITERARIA.

CONFLUENCIA Y TRANSFORMACIÓN GENÉRICA EN LA CRÓNICA

DE RICARDO GARIBAY, ELENA PONIATOWSKA Y JORGE IBARGÜENGOITIA.

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR PRESENTA:

MTRO. MARCO ANTONIO CERDIO ROUSSELL.

ASESOR: DR. ALEJANDRO HIGASHI DÍAZ.

Dedico este trabajo a mis padres Marco Antonio Cerdio Feliciano y Ana Rosa Roussel Fernández, así como al excelente cuerpo académico del postgrado en Humanidades, línea de investigación en Teoría Literaria de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, en particular a mi director de tesis Dr. Alejandro Higashi Díaz y a la Dra. Ana Rosa Domenella. A mi amigo y maestro Sergio René Lira Coronado. A Conrado Cabrera Quintero † por su apoyo e inspiración. Finalmente, a Ana Laura Jordá Rossainz que acompañó con su inteligente lectura y comentarios la elaboración de este trabajo.

Indice.

Confluencia y transformación genérica en la crónica

de Ricardo Garibay, Elena Poniatowska y Jorge Ibarguengoitia.

<i>Introducción.....</i>	<i>p.4.</i>
<i>Cap. 1. Enfoques genológicos, procesos de cambio y confluencia genérica.....</i>	<i>p.10.</i>
<i>1.1. Caracterización de los géneros literarios desde la perspectiva del modelo categorial aristotélico o taxonómico.....</i>	<i>p. 10.</i>
<i>1.2. Concepción taxonómica o aristotélica de los géneros literarios.....</i>	<i>p.17.</i>
<i>1.3. Teoría de prototipos como alternativa de categorización genológica.....</i>	<i>p.25.</i>
<i>1.4. Transformación y cambio en los géneros literarios.....</i>	<i>p. 31.</i>
<i>Cap. 2. Una aproximación genológica a la crónica.....</i>	<i>p. 42.</i>
<i>2.1. La crónica como sistema genérico.....</i>	<i>p. 42.</i>
<i>2.2. La crónica como confluencia de géneros discursivos y literarios: de las crónicas de la Conquista hasta principios del siglo XIX.....</i>	<i>p. 50.</i>
<i>2.3. La crónica como confluencia de géneros discursivos y literarios: el siglo XIX.....</i>	<i>p. 68.</i>
<i>2.4. Carácter dinámico del sistema genérico crónica en el siglo XX.....</i>	<i>p. 84.</i>

Cap. 3. <i>La crónica de Ricardo Garibay: un ejemplo</i>	
<i>de desplazamiento genérico</i>	p. 95.
3.1. <i>La búsqueda del modelo: hacia la novela</i>	
<i>y la crónica prototípica</i>	p. 96.
3.2. <i>Formas en transición:</i>	
<i>de Bellísima Bahía a Las glorias del gran Púas</i>	p. 113.
3.3. <i>Acapulco y la disolución de límites</i>	p.132.
Cap. 4. <i>Elena Poniatowska: del periodismo a la literatura</i>	p. 141.
4.1. <i>Los inicios: la incorporación de la voz ajena</i>	p. 144.
4.2. <i>El testimonio: Hasta no verte Jesús mío</i>	p. 152.
4.3. <i>La noche de Tlatelolco</i>	p. 165.
4.4. <i>Por la senda de la crónica</i>	p. 182.
4.5. <i>La narrativa de ficción de Elena Poniatowska</i>	p. 197.
Cap. 5. <i>Interrelaciones y reformulaciones genológicas</i>	
<i>en la obra de Jorge Ibargüengoitia</i>	p. 200.
5.1. <i>La crónica como discurso reformulado</i>	
<i>en la obra de Jorge Ibargüengoitia</i>	p. 203.
5.2. <i>El atentado: del teatro hacia la narrativa</i>	p. 205.
5.3. <i>Los relámpagos de agosto,</i>	
<i>el reverso del discurso entronizado</i>	p. 215.
5.4. <i>La reformulación de discursos próximos a la crónica</i>	p. 223.
5.5. <i>De la narrativa a la crónica en Ibargüengoitia</i>	p. 230.
5.6. <i>La crónica periodística de Jorge Ibargüengoitia</i>	p. 237.
5.7. <i>Las compilaciones periodísticas del autor:</i>	
<i>Viajes a la América ignota y Sálvese quien pueda</i>	p. 245.

Cap. 6. El sistema y los autores:

un balance de influencias recíprocas.....p. 261.

Bibliografía.....p. 274.

Confluencia y transformación genérica en la crónica de Ricardo Garibay, Elena Poniatowska y Jorge Ibarguengoitia.

Introducción

1) El marco teórico.

Este trabajo se ocupa de un sistema genológico que se caracteriza por mostrar una gran dispersión en sus límites y una enorme capacidad de confluencia entre múltiples discursos: la crónica. Esta serie de condiciones lo convierten en un elemento dinamizador, un punto de experimentación e innovación tanto de las esferas discursivas de las que forma parte, como de la serie de obras concretas (mismas que deben ser vistas diacrónicamente como un continuo en construcción, una instancia en la que los distintos géneros que confluyen son asimilados y transgredidos simultáneamente) en la que se insertan.

En principio, había delimitado claramente el género, el momento y las obras a analizar. El momento: la crisis en los límites discursivos, en la jerarquía literaria y las propias convenciones de la crónica, misma que aflora plenamente a partir de 1968 y se proyecta los años subsecuentes. La obra: las crónicas de Ricardo Garibay, Elena Poniatowska y Jorge Ibarguengoitia. Sin embargo, fue el género el que obligó a matizar en cierto sentido la contundencia de las ideas con que inicié mi investigación. 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. Y así, la influencia de la crónica, de los discursos susceptibles de ser clasificados como crónica, atraviesa la obra de estos autores mucho más allá de lo que las etiquetas genéricas a ellas atribuidas dicen. Con las crónicas estaba más allá de lo que establece la forma usual de categorizar (la taxonómica o aristotélica) y tuve que encontrar alternativas.

Para analizar a estos autores, partí de un uso flexible de la teoría del prototipo, ya fuera en su versión amplia o estándar dependiendo de la naturaleza de cada uno de sus discursos. Cabe recordar que el mismo Kleiber considera a la del prototipo como una noción prototípica¹.

Si se parte de 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, en razón del desdibujamiento y/o yuxtaposición (entre otras alternativas) de los límites genológicos, entonces los límites propios de una taxonomía genológica son sobrepasados por una dinámica discursiva en la que cada obra actualiza ciertas posibilidades de estructuración. Esto deja la puerta abierta para nuevas realizaciones, dependiendo de en qué medida se aproxime a tal o cual modelo discursivo, sin agotarse en éste, ya que siempre habrá la opción de aproximarse a un nuevo sistema genológico, quizá lejano al primero, pero ligado al mismo en una serie de rasgos susceptibles de identificar y rastrear.

2) *Los antecedentes*

Este trabajo tiene como antecedente inmediato mi tesis de maestría *Aproximación a la crónica: Las glorias del gran Púas de Ricardo Garibay*. La mencionada tesis, centrada en un análisis espacial y estructural de una obra lo mismo leída como reportaje que como crónica, dejó en mí dos percepciones que se convertirían en el germen de la presente investigación: por un lado, la de la insuficiencia descriptiva y operativa de las categorías empleadas para designar obras en las que confluyen diversos discursos y, por

¹ Véase GEORGES KLEIBER, *La semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico*, trad. A. Rodríguez Rodríguez, Visor, Madrid, 1995, pp. 141-142.

otro, el carácter particularmente problemático de la crónica, vista ya no como género sino como sistema genérico.

A otro nivel, este primer estudio me había servido para identificar una cierta ruptura dentro del panorama general de la crónica mexicana del siglo XX. Ya en *A ustedes les consta*, Carlos Monsiváis había llamado la atención respecto a un cierto modo de hacer crónicas, basado en una relativa dependencia del poder, así como de la irrupción de un modo de escribir las mismas caracterizado por el cuestionamiento de los valores imperantes y la crítica social. Por lo menos en Ricardo Garibay, el momento de quiebre era evidente –1968 en la novela fallida *Bellísima Bahía*- y las manifestaciones literarias de la crisis habían cristalizado en una primera reflexión sobre los alcances de su obra insertos dentro de la misma y prefigurando su derrotero posterior.

Quedaba pendiente analizar si efectivamente este cambio en las preocupaciones y realizaciones de un autor particular – cambios, en última instancia pertenecientes a la esfera del género literario- era un signo mayor de una transformación en el sistema literario de una época dada. Aquí, nuevamente el problema de la categorización – si bien en esos momentos aún no lo formulaba en términos adecuados- se erigía en el mayor obstáculo para alcanzar los objetivos que poco a poco iba delimitando. Para registrar una transformación, un cambio dentro de una serie literaria, debía contar con un *corpus* que permitiera registrar paso a paso las paulatinas modificaciones que habían llevado a dicha transformación. La amplitud de dicho *corpus* amenazaba la estabilidad del objeto de estudio. Además, la naturaleza múltiple de la crónica, basada en variadas y, en ocasiones, simultáneas confluencias genéricas, impedía la aplicación de criterios demasiado estrictos respecto a la clasificación de una obra dada.

Si bien estas aparentes dificultades parecían explicar la poca atención o inadecuada caracterización que en general recibe la crónica como objeto de estudio,

cabían dos poderosos argumentos a favor de proceder con dicho análisis: el hecho de que en el último tercio del siglo XX existieran algunas de las mejores manifestaciones del sistema genérico de la crónica. Estas crónicas a su vez cumplieron un papel determinante dentro de la conformación de toda la narrativa del periodo, erigiéndose en un espacio de experimentación discursiva que abrió nuevas posibilidades expresivas tanto a la literatura como a otras manifestaciones discursivas. Este tipo de consideraciones me llevaron a dirigir mi atención al sistema genérico de la crónica, visto más como un sistema de confluencias que como una etiqueta genérica.

3) Los autores

Una de las intenciones que subyacen a este trabajo es el resaltar el papel seminal e innovador de la crónica dentro del aún más amplio panorama de la narrativa (entendiendo como tal básicamente al cuento y la novela). No se trataba tanto de “valorar” el contenido literario de una obra primordialmente periodística, sino, más bien, mostrar como la crónica se encuentra plenamente inscrita en lo literario, siendo parte de una serie de permutaciones discursivas – por lo tanto genéricas- que determinan o condicionan los ulteriores desarrollos de la obra de un autor.

Para facilitar la percepción de esta solución de continuidad entre la obra cronística y el resto de la narrativa, circunscribí el análisis a aquellos autores que, habiendo generado crónicas de una cierta relevancia para los lectores del momento y subsecuentes, hubieran desarrollado textos primordialmente pertenecientes a los géneros narrativos.

Esta exigencia – que, por ejemplo, excluía al prolífico ensayista más no narrador, Carlos Monsiváis- permitió centrar el estudio alrededor de tres autores más o menos contemporáneos: Ricardo Garibay (1923-1999), Elena Poniatowska (1932) y Jorge Ibarguengoitia (1929-1983). La idea no era solo analizar su crónica sino

establecer la manera en que esta se imbricaba o no con el resto de su producción narrativa.

Pese a la gran diversidad de intereses que muestran estos tres autores, su selección me permitió captar ciertas similitudes y continuidades que, al resolverse de manera diferente en cada uno de ellos, hacen que la obra personalísima defina derroteros subsecuentes para el sistema. Como sucede en todo sistema genérico, la transgresión devino norma a seguir o modelo a agotar.

¿Qué problemáticas comunes pueden identificarse en los autores elegidos para este estudio? Por un lado, una posición definida ante el carácter normativo de los géneros literarios. Con diferencias muy importantes de matiz, cada uno de ellos representa un momento y un grado diferente de conciencia genérica entendida como dominio y aceptación de los recursos de una generación y su posterior y más o menos difícil superación. No es igual formarse antes del impacto de la obra de Rulfo (como le sucedió a Garibay) que tras este (como es el caso de Poniatowska) ni partiendo de una tradición teatral (rasgo distintivo de Ibarguengoitia). Otro elemento común a estos escritores es la reflexión respecto a lo social y a lo religioso. Nuevamente cada uno de los autores representa distintas y hasta consecutivas actitudes frente a la crisis política que les toco vivir: desde la crítica que no se atreve a formular una alternativa pero la intuye (el Ricardo Garibay que lo mismo crítica que se aproxima al poder) hasta la patente toma de posición a favor de los excluidos de los beneficios del sistema (Poniatowska) o bien, la crítica al poder en cuanto tal, más allá de su signo (Ibarguengoitia). Quizá el rasgo que unifica a estos autores disímbolos es el común derrotero desde la fe religiosa a su crítica, enmarcada por la ortodoxia católica vivida y aprendida en el seno familiar. Cabe resaltar que pese a la aparente unicidad religiosa, esta se revela diversa dependiendo de los distintos contextos en que cada uno de los

autores se formó. Todas estas inquietudes, a final de cuentas se vertebraron en una serie de obras que se erigieron tanto en espacio de confluencia como de experimentación para sus autores.

1.0. Enfoques genológicos, procesos de cambio y confluencia genérica

1.1. Caracterización de los géneros literarios desde la perspectiva del modelo categorial aristotélico o taxonómico

Al parecer existe consenso respecto a la importancia del concepto de género dentro de la literatura². Así, Glowinski señala:

En el seno de la reflexión literaria, el género se encuentra entre las categorías más antiguas. Pronto se observó que algunos tipos de textos o de discursos estaban contruidos de una manera específica y vinculados a ciertas circunstancias de la vida práctica; exigían de parte del receptor una actitud determinada, actuando en él mediante sus propias estrategias. Si bien se ha tratado de trazar de otra manera las fronteras de la literatura, ésta nunca ha sido considerada como un conjunto de textos homogéneos; hay una diferenciación, no sólo entre textos individuales, sino entre tipos de textos. Además la pertenencia a un tipo parecía determinar las propiedades del texto así como sus obligaciones para con el lector³.

Una visión similar es la que nos ofrece Miguel Garrido Gallardo, aunque él enfatiza la función del género como conformador de las expectativas de producción y recepción de un texto:

[...] los géneros siguen siendo una cuestión fundamental de la Teoría de la Literatura. [...] el género se nos presenta como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria aunque sea para negarla: es una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema; y es una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de artístico⁴.

En ambos casos se considera al género literario un concepto capital, tanto para la comprensión del fenómeno literario, como para la construcción de un conjunto sistematizado de conocimientos que lo tomen por objeto, es decir, para la teoría literaria.

² Sin embargo, existen posturas como las de Benedetto Croce y, más recientemente, Maurice Blanchot que niegan su pertinencia. Véase ANTONIO GARCÍA BERRIO y JAVIER HUERTA CALVO, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 128-129; TZEVEVAN TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Editorial Coyoacán, México, 1994, p. 10; FERNANDO CABO ASEGUILAZA, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992, pp. 165-168.

³ MICHAL GLOWINSKI, "Los géneros literarios" en AA. VV., *Teoría literaria*, trad. de Isabel Vericat, Siglo XXI, México, 1993, p. 93.

⁴ MIGUEL Á. GARRIDO GALLARDO, "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", en *Teoría de los géneros literarios*, ed. Miguel Á. Garrido Gallardo, Arco Libros, Madrid, 1988, p. 20.

La pertinencia del estudio de los géneros literarios se plantea no sólo porque, como señala Glowinski, es una de las categorías de análisis más antiguas, sino porque, a pesar del tiempo y las transformaciones que ha sufrido en su conceptualización y alcances, cumple con una función fundamental al organizar y convencionalizar lo que el lector puede esperar del texto. Por su parte, Garrido Gallardo señala respecto a la vigencia del género literario su calidad de factor imprescindible en el proceso de interpretación y valoración literaria de un texto. En este sentido, el género cumple con diversas funciones desde el punto de vista de la generación del discurso literario, su recepción e interpretación.

Antes de avanzar en la caracterización de las diversas funciones que cumplen los géneros literarios, es necesaria una aclaración. Señala Todorov: “La existencia *histórica* de los géneros está marcada por el discurso sobre los géneros; lo cual no quiere decir, sin embargo, que los géneros sean sólo nociones metadiscursivas, pero tampoco discursivas”⁵. El género implica una determinada forma de categorizar — la aristotélica o taxonómica⁶—que al entrar en crisis, pareciera cuestionar la utilidad misma del término. En este primer apartado de mi trabajo, caracterizaré las funciones que cumple tradicionalmente el género literario para, posteriormente, identificar los aspectos de esa forma de categorizar que lo han llevado a una crisis frente a las manifestaciones literarias y, después, proponer algunas alternativas que al renovar la capacidad descriptiva de la categoría del género literario permitan una mejor aproximación a

⁵ TZEVEVAN TODOROV, “El origen de los géneros literarios”, en *Teoría de los géneros literarios*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Arco Libros, Madrid, 1988, p. 36.

⁶ Para una caracterización, véase BERNARD E. ROLLIN, “Naturaleza, convención y teoría del género”, en *Teoría de los géneros literarios*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, trad. de Eugenio Contreras, Arco Libros, Madrid, 1988, pp. 129-135; así como JEAN MOLINO, “Les genres littéraires”, en *Poétique*, 1993, núm. 93, pp. 3-28.

objetos de estudio que por su complejidad o dinamismo escapan a la genología ⁷ tradicional.

Otro aspecto importante en relación con las funciones que cumple el género literario es su papel en la conformación del concepto de sistema genérico. Sólo cuando una obra o conjunto de obras se perciben como parte de un sistema dinámico, sujeto a interacciones múltiples, es posible comprender y valorar los fenómenos de cambio en la literatura. De esa manera los géneros dan origen a nuevos discursos en la medida en que toda obra escrita debe remitirse a cierta convención dominante — entendida como las necesidades estructurales impuestas por el sistema literario— y transgredirla en distinto grado⁸.

Si bien la noción de género es parte del acervo primario de toda reflexión literaria —partiendo de la *Poética* aristotélica, las elaboraciones de los tratadistas medievales y renacentistas, la tradición romántica y hegeliana—, será a partir de la obra de los formalistas rusos que se buscará convertirlo en una herramienta de análisis, más que en una mera preceptiva o un catálogo de posibilidades del discurso⁹.

En principio, analizaré una de las formas más acabadas, económicas y recientes de conceptualización del género literario para describir sus diversas funciones, considerándola representativa de aquellas clasificaciones y teorías basadas en el modelo categorial aristotélico¹⁰. Wolfgang Raible, caracteriza desde una perspectiva semiótica cómo funciona un género literario. Él parte de la necesidad de limitar la información en

⁷ Utilizo el término introducido por Van Thiegem (1938) y que ha logrado una cierta aceptación por su utilización frente a otras alternativas y ante el riesgo de confusión terminológica con los estudios de género. Véase ALEJANDRO HIGASHI, “Edad Media y genología: el caso de las etiquetas de género”, en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, comp. Lillian von der Walde Moheno, Universidad Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003, nota 3, p. 36.

⁸ T. TODOROV, art. cit., pp. 33-34 e *idem.*, *op. cit.*, p. 11.

⁹ A. GARCÍA BERRIO Y J. HUERTA CALVO, *op. cit.*, pp. 129-131.

¹⁰ A. HIGASHI, art. cit., pp. 37-38 en particular la nota 6.

cualquier ámbito comunicativo como una condición para que ésta cobre sentido. Señala Raible, luego de citar un diálogo del *Hombre sin atributos* de Musil:

[Esta conversación en relación al tema de trabajo] [...] explica algo fundamental acerca de la significación que adquieren para nosotros los signos simples por un lado y también esos signos complejos que llamamos «textos»: son siempre, expresándolo con palabras de Edmund Husserl, abreviaturas; abrevian y simplifican lo que se pretende designar — y precisamente a través del hecho de omitir—. Los signos lingüísticos son, expresándolo nuevamente con un término de Husserl, «escuetos sucedáneos» que designan y sustituyen un fenómeno «por medio de rasgos particularmente característicos». Estos rasgos característicos, dice en el mismo lugar, forman el núcleo alrededor del cual se cristalizan todos los demás. Diciéndolo de otra forma y con otra cita de Musil: « (...) perro es solamente una indicación referida a determinados perros y particularidades perrunas (...)» (pág. 314). La voz perro sólo contiene una serie limitada de rasgos comunes a todos los perros reales. Los demás rasgos pueden ser añadidos por el mismo perro, en cuanto sea visible para los interlocutores, o se presente a la imaginación del hablante u oyente¹¹.

Lo que nos dice Raible es que los signos lingüísticos abstraen de un determinado conjunto de rasgos aquellos que no resultan pertinentes para establecer su sentido. Sin embargo, también indica:

Abreviaturas o modelos de este tipo no son por tanto solamente los signos simples, sino también los complejos, es decir oraciones o textos completos. El escritor que quisiera describir exhaustivamente y como si fuese la realidad un día de la vida de su protagonista, ya hubiera muerto antes de haber empezado siquiera la presentación del desayuno. [...] La información total equivale a ninguna información; es a través de la «reducción de la complejidad», a través de modelos abreviados como se hacen reconocibles el sentido, las interrelaciones y las estructuras¹².

Al establecer la condición de abreviatura o modelo para los signos complejos (textos u oraciones), a su vez los hace susceptibles de nuevas reducciones en razón de los rasgos que se abstraigan o se resalten. Menciona el autor: “[...] tanto los signos simples como los complejos, que llamamos «textos», no son otra cosa que *modelos* de diversa extensión de lo que queremos explicar [...]”¹³. Estos modelos reproducen el original pero también lo reducen mediante un proceso de selección que limita la información a la que tenemos acceso como lectores.

¹¹ WOLFGANG RAIBLE, “¿Qué son los géneros literarios? [...]” en *Teoría de los géneros literarios*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, trad. de Kurt Spang, Arco Libros, Madrid, 1988, p. 305.

¹² *Ibid.*, pp. 306-307.

¹³ *Ibid.*, p. 309. A partir de la tercer cita consecutiva solamente citaré el número de página entre paréntesis.

A partir de esta consideración, Raible establece algunas características generales a todo texto remitido al concepto de género literario. Él considera que entre las funciones que cumple el género literario se encuentran:

1) El establecimiento de una convención. Raible, conforme a múltiples opiniones dentro de la genología, resalta el carácter convencional de los géneros, entendiendo en este convencionalismo la manifestación de una cierta naturaleza normativa de los géneros. Señala el autor: “Las normas genéricas son por tanto una convención, constituyen modelos que adquieren validez por medio de la convención” (p. 311).

2) La jerarquización del texto en diversos niveles de extensión y complejidad. Para Raible el de «texto» es un concepto dinámico tanto en relación con el sistema como a la actualización del mismo¹⁴. Cada texto puede remitirse como parte de un subconjunto a un conjunto más amplio dentro de distintos niveles de extensión y complejidad.

3) La función de cierre. Aunque en principio puede tomarse como aquella condición que permite considerar a un texto como concluído, tiene implicaciones más profundas porque en realidad se refiere a la vinculación de un discurso dado con el resto del sistema en el cual se inscribe. Señala Raible:

Lo importante para el criterio del — siempre y sólo relativo— cierre es el hecho de que existe una estructura de ordenación precisamente también en un plano elevado e incluso supremo de la jerarquía de los textos parciales de un signo complejo. Esta suprema estructura de ordenación y expectación, con las posibilidades de sorpresa que ofrece, es responsable, en último término, de la selección de lo que se dirá y, como complemento de ello, de lo que se dejará de decir (p. 317).

4) La reducción de las posibilidades interpretativas. Para Raible, al inscribirse un texto dentro de un género, las posibilidades de interpretación se ven delimitadas en razón de

¹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 312. Sin embargo, para Todorov se trata no de “textos” sino de “discursos” en virtud de que un discurso está compuesto de frases enunciadas. Véase T. TODOROV, *op. cit.*, p. 35.

lo que las obras precedentes han establecido: “Por consiguiente la cuarta conclusión de mis consideraciones es: la información adicional que proporciona una obra como representante de un género orienta las posibilidades interpretativas — aún muy numerosas — y también las reduce” (p. 321). Señala Todorov: “En una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y *percibidos* en relación con la norma que constituye esa codificación”¹⁵.

5) El manifestar una particular situación comunicativa. En general, la situación comunicativa determina el signo lingüístico, pero en el caso de los discursos complejos de carácter literario dicha situación no es tan fuertemente determinante como en otros tipos de discurso. Señala Raible:

[...] los signos lingüísticos complejos procedentes del ámbito de la literatura — y esto sería mi quinta conclusión— están por lo general menos determinados extratextualmente que los demás textos, por ser obras escritas para la situación comunicativa indirecta entre autor y lector, así como por la frecuente falta de una función unívoca¹⁶.

Acto seguido, Raible llama la atención sobre un aspecto inherente al género literario: su profunda vocación tipológica¹⁷. El autor establece que al compararse diversos textos, se pueden plantear tres tipos de cuestiones: la de aquellos rasgos comunes a toda manifestación textual —‘los universales’—, la de los rasgos que caracterizan a un conjunto de textos frente al resto — la tipología— y, finalmente, la de los rasgos que aportan singularidad al texto¹⁸.

¹⁵ T. TODOROV, art. cit., p. 36. Las cursivas son mías.

¹⁶ W. RAIBLE, art. cit., p. 324.

¹⁷ Sin embargo, CABO ASEGUINOLAZA matiza: “Los géneros tienen que ver con las clasificaciones, pero no lo son por sí mismos. Es más, creo que se impone el deslinde entre la teoría del género y la «exuberancia taxonómica» (Derrida, 1988) que, por otro lado, resulta siempre incapaz de cubrir los objetivos que se marca” (*op. cit.*, p. 145).

¹⁸ W. RAIBLE, *art. cit.*, p. 326.

Es importante hacer notar los términos con que Raible se introduce al problema de los géneros en cuanto manifestación de una tipología de textos. Dicha terminología deja traslucir una forma de categorizar a la cual volveré más adelante. Raible nos propone: “Ahora bien, no cabe duda de que también los textos del mismo género literario son ejemplares de una especie de texto, a saber, aquellos que no solamente poseen una sola, sino obviamente un número mayor de invariantes. Nada nos impide, por tanto, considerar los géneros como especies de texto”¹⁹.

Más adelante, señala:

Denominaciones genéricas como « novela corta », « sátira », « cuento de hada », « conte » constituyen en primer lugar nombres para clases de textos, es decir, son signos lingüísticos simples con los que se designan signos lingüísticos complejos. Un modelo reduce el original de modo manipulable y abarcable por el hecho de destacar determinados rasgos del original²⁰.

Como se puede observar, la visión de Raible resalta el papel que como fundamento de una potencial tipología puede tener el género. Esto hace necesario caracterizarla como parte de una tradición y fundamentada en principios organizativos propios. Sin embargo, el papel de los géneros no es el de basar una tipología, sino más bien establecer en gran medida el sentido en que debe interpretarse ese texto.

Ahora bien, hasta este momento he manejado los términos de género y sistema genérico en su sentido más amplio, pasando por alto distintos niveles de categorización inherentes a la sistematización y el funcionamiento concreto de un género. Ya Alastair Fowler alertaba respecto a la necesidad de diferenciar entre rangos de categorización (sin utilizar expresamente esos términos):

¹⁹ *Ibid.*, p. 327.

²⁰ *Ibid.*, p. 328.

Muchos intentos de clarificar el género literario se fundan en la confusión de tratar todos los tipos genéricos como pertenecientes a la misma categoría. Si hay únicamente un rango de tipos genéricos el crítico enfrenta una tarea imposible al distribuir las obras entre ellos. Como él bien sabe, muchas obras combinan varios tipos. Este es un problema diferente de aquel que presenta el cambio genérico; pero ambos están vinculados, como argumentaré en los últimos capítulos [...] ²¹.

Si bien Fowler señala la necesidad de distinguir entre niveles de categorización como paso previo a cualquier intento de análisis, su propuesta no deja de estar inmersa en el marco general del enfoque aristotélico o taxonómico. El problema de la pertenencia a una categoría se traslada a las relaciones de pertenencia entre categorías y subcategorías, más allá de los rasgos con que se busque definir cada una de ellas. Nuevamente se hace necesario analizar la dinámica interna del sistema de categorización para poder entender su funcionamiento y alcances, así como para ofrecer alternativas frente a fenómenos dinámicos donde la confluencia genérica y la multiplicidad discursiva se erigen como rasgos definitorios de la literatura.

1.2. Concepción taxonómica o aristotélica de los géneros literarios

Aunque a lo largo de este trabajo será necesario precisar, ampliar o incluso cuestionar algunos aspectos establecidos dentro de la genología, considero que es necesario partir del enfoque de mayor presencia y tradición dentro del quehacer teórico literario de Occidente: el enfoque taxonómico o aristotélico. Es este enfoque el que directa o indirectamente subyace a muchas de las construcciones teóricas hechas alrededor del problema de los géneros literarios (por ejemplo, las de Raible y Fowler), tanto para suscribir su pertinencia, como para cuestionarla. Esta conceptualización taxonómica o aristotélica delimita o condiciona el análisis de ciertos fenómenos discursivos dando

²¹ “Many attempts to clarify literary genre founder in the confusion of treating all generic types as belonging to the same category. If there is only one range of generic types, the critic faces an impossible task in distributing works among them. As he well knows, most works combine many types. This is a different problem from the one presented by generic change; but the two are linked, as later chapters will argue [...]” ALASTAIR FOWLER, *Kinds of Literature*, Harvard University Press, Cambridge, 1982, p. 54. La traducción de las citas es mía, pero en nota ofreceré la versión original.

origen a que, en ocasiones, la misma teoría genológica parezca insuficiente frente a fenómenos discursivos muy fluidos.

La concepción taxonómica o aristotélica puede analizarse desde distintas perspectivas. En principio, y utilizando las concepciones de Raible para ejemplificar, señalaré algunos principios que subyacen a este enfoque. Posteriormente daré un somero seguimiento a la manera en que se conforma a través del tiempo, esperando de esa manera identificar adecuadamente las limitaciones que ofrece el modelo desde sus bases teóricas, distinguiéndolas de aquellas que son producto de la aplicación extemporánea y descontextualizada de sus manifestaciones.

Si bien Raible ya había expresado la base aristotélica de su enfoque²², el paso previo a establecer cada una de las implicaciones del mismo sería el precisar cómo se establecen las categorías que permiten definir en el plano cognoscitivo aquello que distingue cada una de las entidades a las que se refiere.

Antes de proseguir debo señalar que, aunque la crítica a los alcances de este modelo de categorización se ha hecho desde diversas posiciones teóricas, en particular me baso en aquellas formuladas desde una perspectiva cognotivista por la psicóloga norteamericana Eleanor Rosch. Aunque el objetivo primario del cognotivismo era encontrar un fundamento en los procesos orgánicos de la percepción humana para procesos mentales y comunicativos complejos, su crítica dio paso a la construcción de enfoques alternativos respecto a la categorización humana²³. Rosch buscó particularmente establecer funciones comunes para cualquier posible sistema de categorización.

Para esta teórica una categoría válida no puede salir del vacío. Como señala Rosch: “[...] que la categorización humana no debería ser considerada el arbitrario

²² W. RAIBLE, art. cit., p. 326.

²³ Véase G. KLEIBER, *op. cit.*, p.47 y Ss., así como, GEORGES LAKOFF, *Fire, women and dangerous things. What Categories reveal About the Mind*, University of Chicago Press, Chicago, 1987, p. 15.

producto de un accidente histórico o de un capricho, sino más bien, el resultado de principios psicológicos de categorización, los cuales están sujetos a investigación”²⁴.

Rosch identifica como principios básicos de todo modelo de categorización el principio de economía cognitiva, según el cual un sistema de categorías debe proveer el máximo de información con el menor esfuerzo cognitivo y, por otro lado, un principio de estructuración en virtud del cual la información que nos provea debe ser percibida como parte de un conjunto estructurado de conocimientos lo más cercano posible a la realidad²⁵.

Se debe observar que el principio según el cual “[...]el objetivo de un sistema categórico es proveer el máximo de información con el menor esfuerzo cognoscitivo[...]

²⁶, coincide con la motivación profunda del funcionamiento de los géneros según Raible. El segundo principio opera en todos aquellos casos en que se remite a la totalidad del sistema de géneros como instancia donde se perfecciona el sentido, o bien, cuando se hace referencia a la manera en que los distintos niveles y extensiones del texto influyen en la conformación del sistema en que se inscribe el género literario.

Sin embargo, es necesario ir más allá y precisar la manera en que se estructura este sistema de categorías.

Kleiber ofrece una perspectiva de la manera en que se conforma una categoría partiendo de un enfoque aristotélico o taxonómico. Señala Kleiber:

²⁴ “[...] that human categorization should not be considered the arbitrary product of historical accident or of a whimsy but rather the result of psychological principles of categorization, which are subject to investigation” ELEANOR ROSCH, “Principles of categorization” en *Cognition and Categorization*, eds. E. Rosch. y Barbara B. Lloyd, Lawrence, Hillsdale (N.J.), 1978, p. 27.

²⁵ Véase *Ibid.*, p. 28.

²⁶ “[...] the task of category systems is to provide maximum information with the least cognitive effort[...]

²⁶ (Ibid., p. 28).

[¿Cómo se categoriza?] [...] la categorización se hace sobre la base de propiedades comunes. El agrupamiento en una misma categoría de objetos diferentes no conlleva mayores dificultades, si se admite que los elementos reunidos presentan un cierto número de atributos en común. [...] La categorización así concebida responde a un modelo de *condiciones necesarias y suficientes* (en adelante C.N.S.), llamado también por R.W. Langacker (1987) modelo de los atributos criterioles²⁷.

Raible, como lo muestran varias de nuestras citas, responde a un modelo similar. De hecho este tipo de modelos forman parte de una profunda tradición intelectual o cognoscitiva en Occidente. Kleiber caracteriza este tipo de sistemas de la siguiente manera:

Este modelo aristotélico de la categoría, muy extendido en filosofía, antropología, psicología y lingüística, se basa en las proposiciones siguientes:

- (i) Los conceptos o categorías son entidades con fronteras claramente delimitadas.
- (ii) La pertenencia de una entidad particular a una categoría responde a un sistema de verdadero falso: un x cualquiera es un perro o no es un perro, según cumpla o no las condiciones criterioles de la categoría perro.
- (iii) Los miembros de una misma categoría tienen un estatus categorial igual, puesto que cada miembro posee las propiedades requeridas por la definición de la categoría. Considerando la categoría a la que pertenecen, cada miembro es tan «idóneo» como los otros.

Puntualizaremos con D. Geeraerts (1988) que la necesidad y el carácter suficiente no se aplican al mismo objeto. La necesidad alcanza a cada una de las condiciones, mientras que el carácter suficiente concierne al conjunto de las condiciones necesarias. Es una conjunción suficiente de rasgos necesarios los que constituye una categoría²⁸

Es precisamente el modelo de las condiciones necesarias y suficientes (C.N.S.) el que subyace a la siguiente caracterización: “[...] cuanto más rasgos se destacan como relevantes en un apelativo, tanto más estrecho es el ámbito de su aplicación. Dicho de modo lingüístico: cuanto mayor es la intención, menor es la extensión”²⁹. La propuesta de Fowler responde a una lógica similar al establecer las relaciones entre la categoría de género histórico (*kind*) y la de subgénero (*subgenre*). Señala al respecto:

Estas categorías pueden ser distinguidas introduciendo la idea del repertorio genérico. En el subgénero encontramos las mismas características externas que en el género histórico correspondiente, junto con especificaciones adicionales de contenido. Éste agrega un repertorio parcial obligatorio de reglas sustantivas, opcional en el género histórico (con el cuál esta relacionado, también, al menos, como subclase)³⁰.

²⁷ G. KLEIBER, *op. cit.*, p. 23.

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁹ W. RAIBLE, art. cit., p. 328-329.

³⁰ “These categories can be distinguished by introducing the idea of generic repertoire. In subgenre we find the same external characteristics with the corresponding kind, together with additional specification

Así, el género tendría una mayor extensión dentro de las posibilidades contempladas por el repertorio genérico que el subgénero, más especializado.

Raible es consciente de esta limitación de alcances y, aunque reconoce en el enfoque aristotélico un afán heurístico, considera que sus restricciones se hacen patentes cuando los fenómenos se presentan más matizados³¹.

Aquí se hace necesario centrarnos nuevamente en la naturaleza de este tipo de enfoque. En realidad, es mucha la información que un enfoque basado en C.N.S. suprime por considerarla no pertinente para conformar una categoría. Señala Kleiber: “El modelo semántico de las CNS plantea una separación rígida entre los rasgos *esenciales*, que se encuentran en la base de frases analíticas, y rasgos *accidentales* o *contingentes*, que no forman parte de la definición semántica del ítem léxico y que no pueden figurar más que en frases *sintéticas*, [...]”³². Cuando Fowler refiere que “[...] «Cada género puede ser concebido como poseedor de una serie de elementos primarios o lógicamente necesarios, los cuales en combinación distinguen ese género de cualquier otro» La expectativa de elementos «necesarios» o características definitorias es casi universal entre los críticos que escriben sobre géneros”³³, muestra cómo se aplica un razonamiento similar a los géneros literarios: los rasgos que distinguen a un género de otro serán *esenciales*.

El rasgo esencial o necesario representa, de hecho, una primera limitante por la dificultad de verificación, pero “[...] la dificultad desaparece si hacemos depender la universalidad de la necesidad, cuyo origen hay que buscarlo en otro lugar, y no a la inversa. Consecuentemente, si todos los miembros no poseen un rasgo determinado,

of content. It adds and obligatory part-repertoire of substantive rules, optional in the kind (to which it is related, therefore, almost a subclass)” A. FOWLER, *op. cit.*, p. 56.

³¹ Véase W. RAIBLE, art. cit., p. 329.

³² G. KLEIBER, *op. cit.*, p. 25-26.

³³ “[...] «Every genre can be thought of as having a set of primary or logically necessary elements which in combination distinguish that genre from every other genre». The expectation of «necessary elements» or defining characteristics is almost universal among critics writing about genre” A. FOWLER, *op. cit.*, p. 39.

dicho rasgo no es rasgo necesario”³⁴. Ahora bien, en términos genológicos es muy difícil establecer el carácter necesario de un rasgo, pues dicha necesidad la impone el mismo sistema genérico. Fowler ya lo señala en un párrafo que puede hacerse extensivo al problema de los géneros en particular:

El problema taxonómico parece intratable. Evidentemente múltiples criterios califican las obras como literatura.[...] Como hemos visto, esto ha llevado a algunos críticos a replantear el concepto de arte literario en una forma extremadamente general. La más desconcertante de todas, quizá, la pertenencia a un género central en sí misma constituye una cuarta calificación, y aún el *canon* de géneros centrales puede cambiar históricamente. Y ante todo, esta la siempre presente posibilidad de la recategorización. Ficción, no ficción, con cualidades estéticas, documentos humanos, escritura intencionalmente genérica; ¿qué definición puede abarcar todas estas? Ninguna, me aventuro a responder [...] ³⁵.

Por estas razones con el modelo de las C.N.S. se enfrenta la siguiente situación: éste da una explicación teórica satisfactoria de por qué una entidad pertenece a una categoría, pero no dice por qué debe preferirse para caracterizar dicha entidad esa categoría y no otras a las cuales puede pertenecer. Esta dimensión de la categorización, denominada dimensión vertical, “nos informa, aunque no sea nada más que por la vieja distinción lógica de Aristóteles en *género* y *especie*, de la existencia de una organización jerárquica de las categorías y consecuentemente del aspecto semántico de los lexemas”³⁶.

A consecuencia de esto, el poder descriptivo de este modelo se ve reducido:

El poder explicativo del modelo de las CNS se limita esencialmente a la *dimensión horizontal*, explica la pertenencia de un miembro a una categoría, en relación a otras categorías de las que este miembro no puede formar parte, pero no justifica esta pertenencia con relación a otras categorías del que este miembro forma parte igualmente.

El poder explicativo de la dimensión horizontal de la categoría no va acompañado de un poder descriptivo correspondiente³⁷.

³⁴ G. KLEIBER, *op. cit.*, p. 31.

³⁵ “The taxonomic problem seems intractable. Multiple standards evidently qualify works as literature. [...] As we have seen, this has led some critics to recast the concept of literary art in an extremely general way. Most baffling of all, perhaps, membership of a central genre in itself constitutes a fourth qualification, and yet the canon of central genres can change historically. And to uncap all, there is the ever-present possibility of recategorization. Fiction, nonfiction, with aesthetic qualities, human documents, intentionally generic writing: what definition could embrace all these? None, I venture to answer”. A. FOWLER, *op. cit.*, p. 17.

³⁶ G. KLEIBER, *op. cit.*, p. 32.

³⁷ *Ibid.*, p. 33.

Los límites de las capacidades descriptivas de este enfoque se muestran en tanto que:

1. No puede aplicarse a todos los sectores de vocabulario. Por ejemplo, a los adjetivos de color.
2. Muestra serias limitaciones al aplicarse a las especies naturales, ya que “[...] Se puede poner en duda, bien sea el carácter necesario de las condiciones de pertenencia planteadas (A.J. Lyon, 1969), o bien el carácter suficiente de su conjunción”³⁸. En el caso que me ocupa, mostraría dificultades para aplicarse a discursos concretos.
3. Al plantear criterios demasiado rígidos, impide considerar casos marginales o que se encuentran en la intersección de distintos criterios: “La concepción externa de la categoría que implica el modelo de las CNS se muestra demasiado rígida; el hecho de plantear fronteras nítidas entre las categorías impide darse cuenta de lo impreciso de la aplicabilidad referencial (G. Kleiber, 1987b)”³⁹.

Sin contar con las limitaciones intrínsecas a una clasificación taxonómica, una aproximación de este tipo a los géneros literarios presenta dificultades particulares. Muchas de ellas derivan de la aplicación acrítica de los exponentes más acabados de dicho enfoque. Por ejemplo, respecto a los *Naturenformen der Dichtung* de Goethe, señala Glowinski que se les atribuyó “una realidad transhistórica, que funciona siempre y por doquier, y se ha atribuido a los antiguos demostrando que provenía de Aristóteles, lo cual no corresponde a los hechos (Behrens, 1940; Genette, 1977)”⁴⁰.

Si se comparte con Raible la idea de que la limitación de un sistema basado en una categorización aristotélica es que no refleja los matices que presenta el fenómeno, mucho menos lo puede hacer una versión de dicho sistema erigida en un rígido esquema

³⁸ *Ibid.*, p. 34.

³⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁰ M. GLOWINSKI, art. cit., p. 93.

normativo. Señala Glowinski al referirse una vez más a la teoría de los géneros naturales:

En las poéticas más antiguas, a esto se agregaban cometidos normativos: el género era considerado no sólo una categoría descriptiva, sino también un indicador que determinaba lo que se requería, o por lo menos se deseaba, en un determinado tipo de discurso. Dicho de otra manera, las clasificaciones servían para trazar las fronteras precisas entre tipos de discursos y suponían que estas eran infranqueables⁴¹.

En realidad, la limitación más grave a la que se enfrenta este tipo de enfoque, es su incapacidad para registrar la naturaleza cambiante del fenómeno literario. Ya Garrido Gallardo llamó la atención sobre la inextricable relación entre géneros y diacronía, resaltando cómo la literatura se basa en una sucesión de hallazgos y agotamientos estilísticos⁴². Cabo Aseguinolaza es aún más radical al señalar que:

[El género] Varía de una forma continua, y no sólo respecto a una serie sino incluso por lo que se refiere a una obra concreta. La razón es que el género no opera desde una ilusión de identidad; lo hace, antes bien, desde un continuo deslizamiento indicial al que se ve obligado por su naturaleza heterónoma. Esta va a ser una primera característica que debemos tener muy en cuenta: la fundamental labilidad del género⁴³.

Frente a esto, las limitaciones del sistema taxonómico señalan los objetivos de esta forma de conceptualización. Este sistema busca estabilizar, definir que textos pueden o no considerarse literarios. Trata de establecer su naturaleza, no en balde se cita una y otra vez a Linneo como posible paralelo de agrupación. García Berrio, tras estudiar ampliamente los orígenes y transformaciones de esta forma de sistematizar los géneros, incluso la propone como sustento para una sistematización que resista los embates originados por la naturaleza cambiante del texto literario⁴⁴.

En este trabajo se considera que para analizar la naturaleza cambiante de los géneros literarios se hace necesario un nuevo enfoque capaz de incorporar las modificaciones realizadas en los últimos años respecto a la concepción de género

⁴¹ *Ibid.*, pp. 93-94.

⁴² Véase M. Á. GARRIDO GALLARDO, art. cit., pp. 21-22.

⁴³ F. CABO ASEGUINOLAZA, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁴ Cf. A. GARCÍA BERRIO, J. HUERTA CALVO, *op. cit.*, p. 50.

literario, su relación con otros discursos y de la confluencia genérica reconocida cada vez más como un rasgo definitorio de los discursos complejos.

Se debe recordar la advertencia que hace Fowler, en el sentido de que: “En cualquier caso no hay duda de que el género de forma primaria tiene que ver con la comunicación. Este es un instrumento, no de clasificación o prescripción, sino de sentido”⁴⁵.

1.3. Teoría de prototipos como alternativa de categorización genológica

La teoría de los prototipos se desarrolla a partir de diversos estudios durante la década de los sesentas, antecedidos por críticas a las formas de categorización propias del sistema taxonómico, es decir, el *sistema de condiciones necesarias y suficientes* (C.N.S.)⁴⁶.

Este enfoque muestra una evolución que surge con la noción de “parecido de familia” reelaborada por Wittgenstein en 1953⁴⁷, continúa con la labor de distintos teóricos de la psicología y el lenguaje, para ser finalmente formulada por Eleanor Rosch. A partir de este trabajo se integra la llamada “teoría estándar de los prototipos” que es seguida por una reelaboración denominada “teoría ampliada de los prototipos”. Ambas versiones ofrecen distintas vías de comprensión para problemáticas e insuficiencias que no podían ser resueltas por la visión aristotélica.

Kleiber lo formula en relación a su teoría semántica:

⁴⁵ “At any rate there is not doubt that genre primarily has all with communication. It is an instrument not of classification or prescription, but of meaning”. A. FOWLER, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶ G. KLEIBER, *op. cit.*, pp. 45-50 y 143-147 así como GEORGES LAKOFF, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁷ A. FOWLER menciona esfuerzos de aplicación del concepto de parecido de familia a los géneros literarios, pero sin que alcancen el nivel categorial (*Op. cit.*, pp. 40-43).

Lo que denominamos la concepción estándar de la semántica de prototipos se corresponde con las proposiciones formuladas por E. Rosch y a los investigadores de su grupo a principios y mediados de los años setenta. Estas proposiciones contienen una doble concepción de categoría y categorización, marcan, por una parte, la estructuración interna de las categorías (la *dimensión horizontal*) y por otra, establecen cuáles son las grandes líneas de la estructuración intercategorial (la *dimensión vertical*).

Antes de exponer sucesivamente estos dos aspectos de la teoría estándar de los prototipos, hay que subrayar un punto ya tratado en la introducción, el hecho de que los mismos pioneros han cambiado de orientación renunciando a las principales tesis planteadas para describir la organización interna de las categorías. De este cambio de rumbo se deriva esencialmente lo que llamamos la versión *ampliada* de la semántica del prototipo. [...] ⁴⁸.

Para Kleiber, la versión ampliada del prototipo no implica una superación de la visión estándar, sino, más bien, un rompimiento que no siempre se encuentra justificado ante las posibilidades abiertas por dicho enfoque.

Según Kleiber, la gran ventaja de la teoría de prototipos es que resuelve problemas frente a los cuales el sistema tradicional no tiene respuesta:

La relación de las limitaciones del modelo de las CNS nos ha permitido comprobar que la pregunta *¿por qué agrupamos X* (el objeto que deseamos categorizar) *en la categoría Z?* y su variante denominativa *¿por qué llamamos x a Z?* eran de alguna manera ambiguas, porque correspondían a una interrogación referida, bien a la elección de Z en relación a las categorías de las que no forma parte x (o a los nombres-*names* que no pueden nombrarle), o bien a la elección de Z en relación a las categorías o a los nombres que convienen igualmente a x ⁴⁹.

Concluye al respecto Kleiber:

La primera interpretación nos lleva a dar cuenta de por qué x es un perro y no un ciclomotor o un gato, por ejemplo. La segunda exige se justifique por qué x es llamado *perro*, cuando se hubiera podido decir que es un animal o un mamífero. La teoría de los prototipos da una respuesta a estos dos problemas al considerar la categorización desde una perspectiva «horizontal» — la organización interna de las categorías—, y «vertical», la estructuración jerárquica intercategorial ⁵⁰.

La solución propuesta por Rosch gira alrededor de la noción de prototipo. Éste es definido de la siguiente forma: “[...] el ejemplar más idóneo e incluso el mejor caso, el mejor representante o caso central de una categoría” (p. 47). Esto implica que las entidades que conforman una categoría no son ‘equidistantes’ con respecto a esta, sino

⁴⁸ G. KLEIBER, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 47.

que existen miembros de esa categoría más representativos que otros, más idóneos que otros (p. 48).

Para la aplicabilidad del modelo se debe considerar que el prototipo, pese a depender en mucho de la noción de representatividad que tenga cada individuo, busca “describir estas zonas de saber prototípico compartido” (p. 48). Un prototipo sólo será tal, si coinciden en considerarlo como forma más representativa un alto número de individuos.

Una de las aportaciones más importantes de esta alternativa de categorización es su amplitud. A partir de ella es posible considerar entre todo un abanico de manifestaciones, no sólo las más representativas, sino incluso aquellas que aparentemente contravienen el modelo o bien sólo tienen existencia virtual. Igualmente ofrece una alternativa para comprender las relaciones entre subcategorías. Señala el autor:

[...] Si los ejemplares idóneos son subcategorías y no casos individuales, es porque una categoría, como las del tipo *pájaro*, agrupa no sólo casos particulares existentes realmente o que realmente han existido, sino que reúne también los casos virtuales y contra-factuales (*si x fuera una Y / si z hubiera sido una Y*). Una categoría es una clase abierta, no contingente y este hecho es el que ocasiona la producción de ejemplares idóneos igualmente no contingentes, es decir, subcategorías o subclases, o conceptos generales. Si el prototipo debe tener un valor que se ejerce al nivel de la categoría, debe superar el caso particular, limitado, contingente, que es lo que constituye un caso individual (p. 50).

Como se puede observar, la noción de prototipicidad origina una concepción novedosa de categorización, que puede aplicarse a entidades que, para un sistema aristotélico, resultan demasiado difusas.

Las tesis en las que se basaría este tipo de categorización son las siguientes:

La categoría tiene una estructura interna prototípica;

1. El grado de ejemplaridad de un individuo se corresponde con su grado de pertenencia a la categoría;
2. Los límites de las categorías o de los conceptos son borrosos;
3. Los miembros de una categoría no presentan propiedades comunes en todos los miembros: una *semejanza de familia* es lo que permite agruparlos en un mismo conjunto;
4. La pertenencia de un individuo a una categoría se establece con arreglo a su grado de similitud con el prototipo correspondiente;
5. La pertenencia no se realiza de manera analítica sino global (p. 51).

Respecto a la manera en que se integran los diversos niveles de una categoría, el horizontal y el vertical, la teoría estándar de los prototipos ofrece como solución para la dimensión horizontal (el por qué x es x en relación con otras categorías) el criterio de la *cue validity*: “[...] el grado de predecibilidad de una propiedad o del atributo de un objeto (*cue*) en relación a una categoría” (p. 73).

Una vez que se ha tomado en cuenta la predecibilidad de los atributos de una categoría se abre la posibilidad de considerar al prototipo en términos no sólo más precisos, sino, sobre todo, más aplicables a la genología en cuanto permiten establecer criterios descriptivos no tan rígidos:

El prototipo puede ser concebido entonces, como el lugar de agrupamiento de los atributos que poseen la validez máxima para la categoría. El *continuum* categorial obedece así a dos gradaciones:

- una gradación de propiedades que poseen una validez o importancia más o menos grande para la categoría;
- una gradación de miembros de la categoría que son clasificados según el número de rasgos típicos que posean (T. Givon, 1986, p. 79). Los ejemplares prototípicos serán aquellos que posean el mayor número de atributos con validez máxima para la categoría (p.74).

En cuanto al nivel horizontal, la teoría estándar propone tres niveles jerárquicos de organización de las categorías: el supraordinado, el nivel de base y el subordinado, donde el nivel de base sería el más importante al presentar un mayor grado de representatividad, correspondiendo al nivel en donde se encuentran los elementos prototípicos, frente a los casos normalmente marginales del nivel subordinado y al carácter abstracto y genérico de los niveles supraordinados (Véase pp.80-88). Este enfoque permitiría, por ejemplo, establecer no sólo las relaciones entre género histórico

(*kind*) y subgénero, tal como lo hace Fowler⁵¹, sino también ampliar el análisis hasta contemplar los casos marginales con un mayor poder descriptivo.

En cambio, la noción ampliada de los prototipos modifica el sentido en que se concibe al prototipo y lo inscribe dentro de estructuras cognitivas más amplias.

Para Georges Lakoff, el concepto clave de su sistematización es el de *parecido de familia*, según el cual los miembros de una categoría pueden ser relacionados a algún otro sin que todos los miembros tengan todas las propiedades en común que definen la categoría⁵². De este se desprenden otros, como el de *centralidad*, acorde al cual algunos miembros de una categoría pueden ser “mejores ejemplos” de la misma, encontrarse en el centro y no en la periferia de las entidades que conforman una categoría. Las categorías, por su parte, se conforman a partir de sentidos relacionados de palabras, mismos que guardan un parecido de familia con respecto a alguna otra. A esto lo denomina *polisemia como categorización*. La *generatividad como fenómeno prototípico*, implica que las categorías son definidas por un generador (un particular miembro o subcategoría) más reglas o un principio general (la similitud, por ejemplo). El generador sería el miembro central o prototípico de la categoría. Esto implica la existencia de *grados de pertenencia* a la categoría sin el establecimiento de límites claros para la misma. En cambio, al referirse a miembros o subcategorías plenamente inscritas en la categoría, se estaría ante *grados de centralidad*⁵³.

Lakoff utiliza el término “corporización conceptual” para referirse a la base orgánica, originada en las capacidades biológicas humanas, de ciertas categorías; así como el término “corporización funcional” para postular un carácter automático, más allá de la conciencia, en esta forma de categorización. Para Lakoff la organización

⁵¹ *Ibid.*, p. 56.

⁵² G. LAKOFF, *op. cit.*, p. 12.

⁵³ *Ibid.*, p. 12.

interna de las categorías responde igualmente a principios generales, previos a cualquier otro factor aparentemente decisivo:

Categorización de nivel básico: la idea de que las categorías no están meramente organizadas en una jerarquía de lo más general a lo más específico, sino que están también organizadas de manera que las categorías que son cognitivamente básicas están en “el medio” de una jerarquía general-a-específico. La generalización procede “ascendiendo” desde el nivel básico y la especialización procede “descendiendo”

Primacía del nivel básico: la idea de que las categorías de nivel básico son funcional y epistemológicamente primarias con respecto a los siguientes factores: percepción gestalt, formación de imágenes, movimiento motor, organización del conocimiento, facilidad del procesamiento cognitivo (aprendizaje, reconocimiento, memoria, etc.) y facilidad de expresión lingüística.

Punto de referencia o razonamiento metonímico: la idea de que parte de una categoría (esto es, un miembro de una subcategoría) puede significar por la categoría completa en ciertos procesos de razonamiento⁵⁴

A consecuencia de lo anterior, se modifican centralmente los alcances de la teoría de prototipos: “El proceso de pertenencia a una categoría es completamente diferente al de la teoría prototípica. La categorización se halla justificada por los lazos de asociación entre los diferentes casos (o tipos de referentes) y no por una relación entre todos estos diversos casos y una misma entidad, es decir el prototipo”⁵⁵. Ahora el vínculo entre los elementos de una categoría es un encadenamiento no directo entre diversos rasgos.

Este enfoque cognoscitivo, sin embargo, hace que el problema de la categorización pase a segundo término: “[La versión ampliada] No nos muestra cómo puede estar organizada una categoría (o un concepto), sino cómo un término puede remitir a diferentes categorías, sin que nos veamos obligados a plantear una categoría única común que reuniría a esas diferentes categorías. [...]”⁵⁶.

⁵⁴ “*Basic-level categorization:* The idea that categories are not merely organized in a hierarchy from the most general to the most specific, but are also organized so that the categories that are cognitively basic are “in the middle” of a general-to-specific hierarchy. Generalization proceeds “upward” from the basic level and specialization proceeds “downward”

Basic-level primacy: The idea that basic-level categories are functionally and epistemologically primary with respect to the following factors: gestalt perception, image formation, motor movement, knowledge organization, ease of cognitive processing (learning, recognition, memory, etc.) and ease of linguistic expression.

Reference-point or “metonymic” reasoning: The idea that a part of a category (that is, a member or subcategory) can stand for the whole category in certain reasoning processes”. *Ibid.*, p. 13.

⁵⁵ G. KLEIBER, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 167.

Esto es importante para la genología porque abre alternativas de análisis para aquellos discursos que por su complejidad o por surgir de la confluencia de géneros pertenecientes a esferas discursivas diversas no han recibido la atención que requieren. Igualmente, una vez admitida la multiplicidad de ciertos discursos, se ve facilitado el análisis de procesos dinámicos al interior de un sistema genérico.

1.4. Transformación y cambio en los géneros literarios

En el primer apartado de este trabajo, caractericé a grandes rasgos el concepto de género literario. Sin embargo, aunque utilicé de manera fundamental la definición semiótica de Wolfgang Iser, me mantuve dentro del marco estrictamente literario del término.

El sistema de condiciones necesarias y suficientes que subyace a todo enfoque taxonómico da soporte a determinadas ansias normativas en los sistemas de géneros. Los géneros, como ya se mencionó, son convenciones y a la vez instituciones sociales⁵⁷. Esto llevó a que estos enfoques contemplaran como uno de sus elementos la existencia de formas elevadas y formas bajas de los géneros literarios. Esta división, en ocasiones más deudora de la coyuntura histórica en que se formuló una teoría que del fenómeno literario como tal, significó una cierta desconfianza tanto frente a los híbridos literarios, como a fenómenos caracterizados como propios de una esfera baja⁵⁸.

Esta consideración de la existencia de formas elevadas entre los géneros se encuentra incluso potenciada en la visión de Hegel, posterior en muchos siglos, pero igualmente representativa del pensamiento genológico de una época:

El objetivo de todo arte consiste en ofrecer a nuestra intuición, en revelar a nuestra alma, en hacer accesible a nuestra representación la identidad, realizada por el espíritu, de lo eterno, de lo divino, de lo verdadero en sí y para sí a través de sus manifestaciones reales y sus formas concretas. (Hegel, 1917-20: pág. 305)⁵⁹.

⁵⁷ Sólo por mencionar algunos autores véase T. TODOROV, art. cit., pp. 38-39 y A. FOWLER, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁸ M. Á. GARRIDO GALLARDO, art. cit., p. 12.

⁵⁹ Citado por A. GARCÍA BERRIO, J. HUERTA CALVO, *op. cit.*, p. 123.

Esta situación es aparentemente lejana, pero no debemos subestimar la importancia de la actitud teórica que subyace a ella. Señala Garrido Gallardo:

[En la *Poética*] Sólo los géneros literarios pertenecientes al registro «alto» merecen una crítica detenida. De alguna manera, se produce un esquema de la institución literaria que tiene vigencia en nuestra actualidad. La literatura consagrada por la tradición académica es objeto de estudio y una cierta veneración, mientras que existen otras obras, calificadas también en las bibliotecas bajo el epígrafe «literatura», que no son dignas de ser consideradas sino como «cultura de masas»⁶⁰.

Las consecuencias de esa actitud, aunada a las dificultades que el sistema taxonómico de por sí tiene con respecto a aquellas entidades que muestran límites categoriales borrosos, de un lado obligaron a una cierta falta de atención sobre los géneros bajos, particularmente aquellos géneros mixtos o híbridos que no cumplían adecuadamente con los requerimientos de la convención, y por otro, mantuvo el fenómeno de los géneros circunscrito al área literaria sin tomar en cuenta otras series discursivas como la historiografía o el periodismo. Igualmente, el ansia normativista impuso una cierta actitud de sospecha frente a los procesos de cambio en la literatura.

Precisamente uno de los varios campos en los que el concepto de género literario ha demostrado su pertinencia, es el que se refiere al análisis de los procesos de cambio en la literatura.

Quizá una de las características que más se ha resaltado de este estudio sea su carácter diacrónico. Señala Garrido Gallardo:

Géneros y diacronía están, pues inextricablemente relacionados. En cada época histórico literaria un autor ha producido un hallazgo (ese haz estilístico a que antes nos referíamos) y otros muchos autores han seguido la fórmula como una receta, imitándola sin conseguirla o superando sus resultados. Esto no es exclusivo de las épocas clásicas, que reconocían como finalidad la imitación de un modelo. Toda la Literatura — como institución social — funciona así⁶¹.

Glowinski también llama la atención sobre esta faceta dinámica de los géneros. Para él, un género no agota sus posibilidades expresivas de una vez por todas: “su naturaleza y

⁶⁰ M. Á. GARRIDO GALLARDO, art. cit., pp. 12-13.

⁶¹ M. Á. GARRIDO GALLARDO, art. cit., pp.21-22.

su extensión cambian en función de múltiples factores, [...] Como vemos, la evolución de un género no se basa en una ampliación incesante del campo de sus posibilidades, sino en la naturaleza cambiante de estas posibilidades⁶².

Fowler, por ejemplo, menciona dos procesos de cambio en relación con el género literario:

[...]aquí necesitamos distinguir dos suertes de mutabilidad genérica. Una es el continuo proceso de cambio a través del cual la población de un género individual altera este carácter. La épica no fue totalmente la misma después del *Prince Arthur* de Blackmore y no significó lo mismo después de *El Paraíso Perdido*. De tiempo en tiempo, no obstante, una segunda forma de alteración de mayor alcance perturba las interrelaciones de varios géneros enteros. De esta manera, el familiar ensayo contado como un género central en el siglo diecinueve ha devenido en la cercanamente relacionada forma de la obra corta⁶³.

Una gran transformación es fácilmente perceptible cuando nos referimos a un marco diacrónico amplio. Sin embargo, ¿qué sucede con los cambios que se dan más o menos simultáneamente en diversas manifestaciones de un género? O bien, ¿qué sucede cuando un discurso aparecido dentro de un determinado marco genérico es reelaborado en otro? La dinámica interna de un género, de un sistema genérico dado, su relación con otros procesos discursivos, resulta mucho más difícil de aprehender y describir. Además, habría que considerar esos momentos de crisis y relativa ruptura en que un cierto conjunto de obras cambian la faz de un sistema genérico. ¿En qué medida este tipo de fenómenos, manifestación de profundas transformaciones discursivas, no pueden ser descritos y analizados debido a la rigidez del enfoque categorial aplicado?

Me estoy adelantando sin haber precisado la dirección de todo este trabajo. En gran medida la reflexión genológica se ha desarrollado con base en la concepción taxonómica o aristotélica de los géneros literarios. Si bien el género, en cuanto

⁶² M. GLOWINSKI, art. cit., p. 101.

⁶³ “[...]Here we need only distinguish two sorts of generic mutability. One is the continual process whereby change in the population of an individual genre gradually alters its character. Epic was not quite the same after Blackmore’s *Prince Arthur* and by no means the same after *Paradise Lost*. From time to time, however, a second sort of farther-reaching alteration disturbs the interrelations of several whole genres. Thus, the familiar essay counted as a central genre in the nineteenth century, as did the closely related sketch form”. A. FOWLER, *op. cit.*, p. 11.

convención, implica ya una cierta función de estabilización literaria, la concepción taxonómica tiende a ofrecer tipologías fijas, repertorios de modelos para los fenómenos literarios, que no ofrecen la flexibilidad necesaria para analizar fenómenos dinámicos⁶⁴. Menos si dicho fenómeno se enmarca en procesos aún más amplios de inestabilidad — y por lo tanto, fertilidad — genérica.

Frente a esta situación, el fenómeno literario y sus teorizaciones atraviesan un momento en el que se enfatiza precisamente su naturaleza cambiante. Señala Irene Andrés-Suárez:

Sabido es que la literatura de nuestros días se orienta hacia una drástica disolución de los límites entre los diferentes géneros (hay un teatro épico, una poesía narrativa, una novela lírica, etc.). Evidentemente esta tendencia no es nueva, como tampoco la hibridación o integración de varios de ellos en una sola obra literaria; lo que ha cambiado en la actualidad es que este proceso se ha acelerado, llegando en casos extremos a la disolución de los géneros, y que además afecta a todas las modalidades literarias y no sólo a la novela⁶⁵.

Más adelante, Andrés-Suárez matiza este proceso y señala: “Sin llegar de manera indefectible a la disolución de los géneros, lo que predomina en la actualidad es la textualidad múltiple, el mestizaje y la disgregación, consistente esta última en fundar textos a costa de formas previas cuyo resultado no es la simple adición de todas ellas sino un producto híbrido, fundamentalmente distinto”⁶⁶. Tal vez, la mayor debilidad del trabajo de Andrés-Suárez no se encuentre en su argumentación sino en el interés de referir dicho fenómeno a una coyuntura claramente delimitada y realmente estrecha ante los precedentes de hibridación y disolución existentes. La autora lo mismo señala que “[...] no es exagerado decir que, desde el primer tercio de este siglo, la novela es ya todos los géneros, es decir, un género sin límites”⁶⁷ que circunscribe el fenómeno a una

⁶⁴ Véase T. TODOROV, art. cit. pp. 39-40; CABO ASEGUINOLAZA, *op. cit.*, pp. 143-145.

⁶⁵ IRENE ANDRÉS-SUÁREZ, “Introducción. Más allá de los géneros” en *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica*, ed. Irene Andrés-Suárez, Verbum, Madrid, 1998, p. 9.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

especie de reflejo de los eventos socioeconómicos de fin de siglo⁶⁸. En cambio, Gonzalo Navajas plantea el conflicto interdiscursivo contemporáneo en lo que tiene de específico, en términos que permiten establecer la urgencia de una reformulación de la manera en que se conciben los géneros literarios:

El paradigma de la modernidad ha entrado en fase de reconsideración, cuando no declive, y se ha producido un proceso de desjerarquización estética por el que el *statu quo* convencional que situaba a la cultura de la letra y la civilización por encima de otras formas ha sido revertido y otros modelos no asociados con la escritura han acabado por prevalecer⁶⁹.

Esta reconsideración del paradigma de la modernidad, junto con la subsecuente “desjerarquización” a la que se refiere Navajas, tiene consecuencias directas sobre la manera en que se conceptúa el discurso literario y sus géneros. Precisamente la obra de Bajtín, al ampliar el fenómeno de género a toda la esfera del lenguaje, obliga a reconocer que los sistemas de valores implícitos en las sistematizaciones genéricas deudoras de la modernidad (aquellas que se pretendieron herederas de Aristóteles, cuando más bien responden a las aspiraciones del siglo XVIII y XIX alemán) han sido en cierta forma superados, perdiendo sentido limitar el análisis a ciertas manifestaciones literarias que en su momento se consideraron “altas”. De hecho, la reformulación del paradigma alcanza niveles mucho más complejos y se refleja, tanto en la diversidad de las manifestaciones literarias contemporáneas, como en la posibilidad de apreciar nuevas interrelaciones discursivas en obras aparentemente ya “conocidas”. Parte de esta reconsideración del paradigma consiste en que las bases en virtud de las cuales se organiza el conocimiento son sometidas a examen, tal y como la teoría cognitiva hace con el sistema de categorización aristotélico.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁹ GONZALO NAVAJAS, “El icono verbal roto: la narración de la estética finisecular” en *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica*, ed. Irene Andrés-Suárez, Verbum, Madrid, 1998, p.16.

La situación que describe Navajas va más allá, aunque los términos que utiliza recuerdan en mucho las críticas hechas a la capacidad operativa y descriptiva de la genología frente al fenómeno literario:

Nos hallamos, por tanto, frente a una revisión y reposición del paradigma y un replanteamiento de sus premisas y estructuras de orden interno. Los elementos del paradigma que tradicionalmente quedaban articulados de manera coherente y transparente a partir de unos principios constitutivos fácilmente reconocibles –en torno a la primacía de lo escrito-occidental- se ven ahora reubicados indiscriminadamente con relación a otros elementos externos o marginales al paradigma y pasan a ocupar una posición de inferioridad dentro de él.⁷⁰

Pareciera que la crisis enfrentada por los rígidos y coherentes sistemas de géneros propios del enfoque aristotélico se ha extendido más allá del campo literario a todo el conjunto de discursos propios del ámbito social y cultural. La manera en que fenómenos inéditos, o más bien, elementos pertenecientes a campos periféricos o ajenos a lo que se consideraba el paradigma irrumpen en el espacio reservado a éste y lo reformulan, permite resaltar la necesidad de renovar las herramientas metodológicas y cognoscitivas con que se cuenta para, de esa forma, describir eficazmente el dinamismo, la fluidez y la amplitud con que se modifican y reformulan los fenómenos literarios y discursivos en general. La situación a que se refiere Navajas es precisamente la que genera la percepción de inoperancia de los esquemas genológicos previos, de las que sus críticos no dejarían de ser una especie de precursores al señalar la insuficiencia del modelo aristotélico para enfrentar procesos múltiples de cambio y confluencia genérica. Justamente los términos de “estabilidad” y más aún de “pureza” a que aspiraron ciertas sistematizaciones, parecen antitéticos de lo descrito por Navajas:

Lo que antes se situaba en una posición jerárquicamente superior ahora pasa a una posición subalterna y la pureza unitaria e incontaminada de los componentes del paradigma se disuelve en la confusión de la multiplicidad y diversidad de lo anticlásico, lo plural y lo externo. Lo marginal se hace central y lo secundario se hace primario. La desjerarquización y la combinatoria no binaria sino multipolar e híbrida del nuevo modo antiparadigmático tienen consecuencias decisivas para la estética del momento⁷¹.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁷¹ *Ibid.*, p.17.

En medio de este panorama de ruptura, la teoría de los prototipos ofrece una opción para caracterizar fenómenos más fluidos. Así, Concepción Company, que aplicó la teoría de prototipos a ciertos procesos de cambio diacrónico a nivel lingüístico, señala que “[...] En efecto, la mayoría de los cambios lingüísticos inicia, por lo regular, como usos esporádicos o marginales que acaban por constituirse en la norma lingüística de una comunidad dada”⁷². Respecto a los géneros podemos decir algo similar. Garrido Gallardo considera que “El paso de una tradición estilística a otra se debe producir como fenómeno de alteración dialectal con inicios simultáneos, titubeos, líneas de fluctuación, etc. hasta llegar a la forma triunfante”⁷³ concluyendo que: “Lo que entra en juego en ella afecta tan de lleno al nivel semántico del lenguaje que se ha de suponer que su evolución histórica atañe a un número mucho mayor de unidades y, por consiguiente, no goza de prácticamente ninguna previsibilidad”⁷⁴.

El modelo aristotélico al cual le dedica su estudio Garrido Gallardo, efectivamente se presta muy poco para realizar ya no previsiones, sino una simple descripción de estos procesos de transformación. Veamos lo que señala al respecto Company con relación a la teoría de prototipos:

[...]este enfoque categorial, y en general el funcionamiento del modelo de prototipos, permite a mi modo de ver un mejor entendimiento de los procesos de cambio lingüístico, permite asimismo prever de alguna manera cuáles serán las entidades o construcciones más proclives a experimentar cambios y, sobre todo, permite vincular cambios aparentemente inconexos bajo un mismo mecanismo fundamental, a saber, el proceso diacrónico: *construcción atípica* → *construcción típica*, o de un modo más general, *construcción marginal* → *construcción central o no marginal*⁷⁵.

⁷² CONCEPCIÓN COMPANY COMPANY, “Prototipos y el origen marginal de los cambios lingüísticos. El caso de las categorías del español” en *Cambios diacrónicos en el español*, ed. Concepción Company Company, UNAM, México, 1997, p. 143.

⁷³ M. Á. GARRIDO GALLARDO, art. cit., pp. 22-23.

⁷⁴ M. Á. GARRIDO GALLARDO, *Ibid.*, pp. 22-23.

⁷⁵ C. COMPANY COMPANY, art. cit. p. 147.

En materia genológica lo importante no sería prever qué desarrollo podría o no tener determinado sistema genérico, sino, más bien, contar con herramientas que nos permitieran comprender y describir los profundos procesos de transformación que operan entre esferas discursivas y al interior mismo de la literatura, ya que existen determinadas series que, precisamente, se caracterizan por una multiplicidad y labilidad todavía más acusada que la normalmente reconocida en un discurso literario y que, a consecuencia de lo anterior, no han recibido la atención crítica que ameritan.

Aquí cabe hacer una observación. El hecho de que el paradigma se encuentre en proceso de reformulación y se tome conciencia del profundo dinamismo de los fenómenos discursivos, mismos que implican una enorme confluencia y superposición de diversos géneros no sólo literarios, no implica que no se parta de una cierta y siempre relativa vigencia del paradigma en un momento dado. Sólo reconociendo ciertas manifestaciones discursivas centrales es posible establecer hasta qué punto se ha modificado determinado sistema genérico. Lo importante es no renunciar a considerar el desarrollo de estas formas marginales o difusas en aras de utilizar un enfoque categorial cuyos propósitos son otros. Es precisamente para superar esta circunstancia que Company se refiere a la dinámica de los procesos de cambio lingüístico aplicando la noción de prototipo a su objeto de estudio:

[...] normalmente los procesos de cambio afectan primero a las fronteras, márgenes de la categoría y son precisamente las entidades situadas en tales márgenes las que en conjunto, como veremos, experimentan el mayor número de cambios en la historia de una lengua. Por el contrario las entidades típicas, que forman el foco categorial, se caracterizan por una mayor estabilidad diacrónica, son mucho más resistentes a aceptar innovaciones, y son las últimas en experimentar un cambio. Ciertos cambios, dado el principio saussureano de interdependencia solidaria entre las distintas partes del sistema, podrán terminar por reestructurar la categoría en su totalidad⁷⁶.

⁷⁶ *Ibid.*, 148.

¿En qué medida lo que señala Company es aplicable a un género, o más bien, al conjunto de obras que en un momento dado constituyen un sistema genérico?⁷⁷ Se debe observar que por lo menos en la cita, la autora se está refiriendo a la manera en que se reflejan los procesos de cambio en una categoría en abstracto, no precisamente una categoría lingüística. Por otro lado, retomando lo señalado anteriormente por Navajas, la desjerarquización implica procesos de cambio y reformulación a tal grado que afectan todo el conjunto de las manifestaciones discursivas.

Alejandro Higashi menciona las dificultades del sistema categorial utilizado por los sistemas taxonómicos y las posibilidades de aplicación abiertas por la teoría del prototipo al aplicarse a este campo:

Mientras, por otro lado, la categorización según el modelo de características necesarias y suficientes produce modelos simplificados — en los que un fenómeno como la comunicación literaria se reduce a los rasgos exclusivamente formales (textuales) semejantes y distintos que forman el *repertorio genérico*— y una idea de falsa homogeneidad entre los contenidos de la categoría, nuestra propia experiencia como usuarios de los géneros nos dice que se trata de un fenómeno complejo que no puede reducirse a lo puramente textual y para establecer un sistema de géneros uniforme⁷⁸.

Para Higashi, la teoría de prototipos permite incorporar al análisis una serie de elementos que producen modelos de escaso valor teórico, normativo en el sentido estrecho, pero que optimizan su eficiencia explicativa⁷⁹. La debilidad de las concepciones taxonómicas de los géneros y la necesidad de incorporar nuevas herramientas de análisis se hacen evidentes si consideramos:

⁷⁷ Señala GARRIDO GALLARDO: “El género en efecto, por una parte, es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y toda la historia” (Art. cit., p. 25). M. GLOWINSKI en términos más precisos: “[...] este juego pone de manifiesto el carácter sistemático del género. [...] Considerando estos como conjunto de propiedades específicas, los géneros constituyen un sistema cuya evolución se muestra entre las relaciones entre invariantes y variables.” (Art. cit., p.101).

⁷⁸ A. HIGASHI, art. cit. pp. 43-44.

⁷⁹ “En todo caso, la teoría de prototipos en semántica incorpora un rico conjunto de factores variable, derivados de la percepción social y pragmática del fenómeno, que estaba ausente en las categorías aristotélicas de filiación esencialista: una inestabilidad experiencial que produce modelos con un escaso valor teórico, pero que, en compensación, optimiza su eficiencia explicativa” (*Ibid.*, p. 51).

- 1) El debilitamiento de las fronteras genéricas, mismo que, desde mi punto de vista, es resultado de la complejización discursiva (aunque en ningún modo un fenómeno exclusivamente contemporáneo).
- 2) El que estas fronteras no se encuentran exclusivamente entre géneros complejos de carácter literario sino también discursivo, no a nivel de unas cuantas manifestaciones, sino incluyendo múltiples esferas de sentido a un tiempo.
- 3) La imposibilidad de encontrar en ciertos géneros concretos, rasgos unificadores en todas y cada una de las manifestaciones del mismo. De allí que se imponga preferentemente una visión amplia del prototipo, del tipo de “parecido de familia”, enfoque que a su vez nos permite analizar la especificidad de cada proceso de transformación y desplazamiento discursivo intergénérico.
- 4) La capacidad que presentan los géneros ubicados en la confluencia de distintas series discursivas (discurso literario/ filosófico, literario/periodístico, histórico/literario, por decir algo) de ser susceptibles de diversas lecturas en cada una de estas esferas sin por eso nulificar las lecturas restantes. Esto es consecuencia de la multiplicidad de posibilidades de interpretación debidas a la confluencia genérica.
- 5) La posibilidad de describir las influencias mutuas que a distintos niveles se establecen entre manifestaciones de un mismo género. Esto debe ser planteado con cuidado: un discurso x puede cambiar su marco genérico y modificará no sólo al nuevo discurso en que se engloba, sino a los sistemas genéricos en los cuales se inscribe. Es esto precisamente lo que hace tan complicado el análisis de estos procesos: su multiplicidad. Son sistemas abiertos donde, efectivamente, el paso de la forma periférica a la central es muy relativo.

Todo el dinamismo presente en un sistema genérico y la dificultad de definir éste con base en una sola característica, se ve exacerbado precisamente por la reformulación del paradigma a que se refiere Navajas. De hecho, la ruptura de los límites entre la literatura y otras series discursivas no sólo se refiere a los distintos dominios de lo escrito: la interacción con lenguajes visuales y de otro tipo, apuntan a la necesidad de seguir buscando alternativas descriptivas y analíticas que respondan a esta mutabilidad. Sin embargo, establecer alternativas de análisis para discursos siempre presentes en el campo de la literatura, más allá de la eficacia de las sistematizaciones previas para contemplarlos, es ya un avance.

Todas estas cuestiones pueden ser ejemplificadas al referirnos a la problemática de la crónica contemporánea. La manera en que se manifiestan dentro de este sistema genérico y la manera en que se puede aplicar la teoría de prototipos a ella, serán analizadas en el próximo capítulo.

2. Una aproximación genológica a la crónica

2.1. La crónica como sistema genérico

En el capítulo anterior me refería al concepto de género, entre otras cosas, como una instancia de caracterización del discurso literario y sus funciones. Sin embargo, Fowler advertía sobre la necesidad de definir los alcances de las categorías de análisis para evitar confusiones: “Muchos intentos de clarificar el género literario caen en la confusión de tratar todos los tipos genéricos como pertenecientes a la misma categoría. Si hay un único rango de tipos genéricos, la crítica enfrenta una misión imposible al distribuir las obras entre ellos”⁸⁰.

Si bien esta advertencia es válida cuando se analiza un género central, estable — prototípico —, es manifiesto el carácter relativo de dicha estabilidad y, por otro lado, la existencia de discursos con una delimitación genérica borrosa, resultado de múltiples confluencias discursivas y que manifiestan más acusadamente el dinamismo genérico propio del discurso literario.

De nuevo, el conflicto ya señalado entre la naturaleza cambiante, lábil en términos de Cabo Aseguinolaza, del género literario y el afán delimitador y estabilizador de los sistemas taxonómicos se hace evidente. Para Fowler, por ejemplo, las posibilidades de actualización del género se dan en razón del repertorio genérico — *generic repertoire* — mismo que caracteriza de la siguiente manera:

El repertorio genérico es el rango completo de puntos potenciales de parecido que un género puede exhibir. Aunque el proceso por el cual nosotros identificamos un género es oscuro, el análisis retrospectivo puede llegar a algunas figuras características. Cada género tiene un único repertorio)⁸¹.

⁸⁰ “Many attempts to clarify literary genre founder in the confusion of treating all generic types as belonging to the same category. If there is only one range of generic types, the critic faces an impossible task in distributing works among them”. A. FOWLER, *op. cit.*, p. 55

⁸¹ “The repertoire is the whole range of potential points of resemblance that a genre may exhibit. Although the process whereby we identify genre is obscure, retrospective analysis can arrive at many characteristic features. Every genre has an unique repertoire, from which its representatives select characteristics. These distinguishing features, it is worth noting, may be either formal or substantive. As Austin Warren says, generic grouping should be based “upon both outer form (specific metre or structure) and ... upon inner form (attitude, tone, purpose — more crudely, subject and audience”. *Ibid.*, p. 55.

Sin embargo, ante el dinamismo del fenómeno literario, no deja de señalar:

Un inventario adecuado habría de tomar en cuenta variaciones históricas e incluir no sólo los rasgos lingüísticos comúnmente considerados (modo de presentación, retórica, lexis y algunos otros) sino también rasgos superestructurales más o menos confinados al discurso literario (clausura, formas métricas, vocabularios de rimas, temas y algunos otros). Todos estos rasgos están sujetos a cambio de función⁸².

Precisamente de esta circunstancia se desprenden las diversas concepciones respecto a la condición sistémica del género. Glowinski, como paso previo a caracterizar esta condición, define las invariantes genéricas “[...] aquello que no sufre cambios a lo largo de la evolución histórica del género, aquello que decide su identidad y permite identificarlo en sus diversas encarnaciones”⁸³. En cuanto al carácter sistémico del género, señala Glowinski:

[...] Repitémoslo: el juego de los elementos necesarios y posibles, de invariantes y de factores variables, sólo se puede aprehender cuando el análisis del género no se limita a una etapa aislada de su evolución.

Este juego está en el origen de dos fenómenos importantes para la teoría del género. En primer lugar, este juego pone de manifiesto el carácter sistémico del género. La cooperación de factores invariantes y variables, unos necesarios para la identificación del género, otros únicamente posibles, no es producto del azar o la contingencia; la cooperación determina los modos de funcionamiento de los géneros. Considerados estos como conjunto de propiedades específicas, los géneros constituyen un sistema cuya evolución se muestra en las modificaciones entre invariantes y variables⁸⁴.

Como se puede observar el concepto de sistema genérico implica la aceptación del dinamismo del fenómeno genológico. Sin embargo, desde la perspectiva de los enfoques taxonómicos o aristotélicos, siempre es posible reconocer la exigencia de esa condición necesaria y suficiente que delimita la pertenencia de un miembro de una categoría frente a otra, ya sea en Fowler al buscar “[...]El rango completo de

⁸² “An adequate inventory would have to take historical variations into account, and would include not only the linguistic features commonly considered (presentational mode, rhetoric, lexis and so on), but also superstructural features more or less confined to literary discourse (closure, metrical forms, rhyme vocabularies, topics, and so on). All features are subject to changes of function”. *Ibid.*, pp. 57-58.

⁸³ M. GLOWINSKI, art. cit., p. 100.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 101.

potenciales puntos de semejanza que un género puede exhibir”⁸⁵ o la invariante genérica en Glowinski, sólo por mencionar dos ejemplos.

Ahora bien, señala Kleiber con respecto al sistema de Condiciones Necesarias y Suficientes:

El poder explicativo del modelo de las CNS se limita esencialmente a la *dimensión horizontal*, explica la pertenencia de un miembro a una categoría, en relación a otras categorías de las que este miembro no puede formar parte, pero no justifica esta pertenencia con relación a otras categorías del que este miembro forma parte igualmente.

El poder explicativo de la dimensión horizontal de la categoría no va acompañado de un poder descriptivo correspondiente⁸⁶.

Esto coloca a todo sistema genológico basado en el enfoque categorial aristotélico ante una disyuntiva al definir la naturaleza de discursos susceptibles de ser atribuidos a varias categorías al mismo tiempo. ¿Cuál se privilegia? Evidentemente, cualquier decisión al respecto implica el pasar por alto características presentes en el discurso y sacrificar la complejidad del mismo a la economía del modelo.

Hay otros aspectos a considerar bajo la luz de esta condición de los modelos taxonómicos, por ejemplo, las etiquetas genéricas. Señala Fowler:

Uno de los principales obstáculos para una teoría histórica del género es la inestabilidad de los términos. Ésta no sólo hace que las etiquetas genéricas cambien con el tiempo, sino también (y esto es aún más confuso) que las mismas etiquetas lleguen a ser usadas en formas diferentes. Algunas de las dificultades que ahora se presentan con la teoría de géneros tradicional—tanto al identificar clases como al aplicar críticamente estos reconocimientos— se originan de este tipo de confusión de términos. No es que debiéramos soñar con un único y autoritario conjunto de términos. Tampoco es posible ni deseable llegar a un muy alto grado de precisión en el uso de términos genéricos. El traslapamiento y mutabilidad de los géneros implica que una terminología “imprecisa” es más eficiente. Como no hay fin a las distinciones genéricas que podríamos hacer, no hay objeto en hacer más de éstas que las que la crítica termine requiriendo. Concedido esto, aún hay problemas de etiquetado que no pueden ser ignorados. Esto hace insatisfactorio, por decir lo menos, cuando los diccionarios de términos literarios tratan las etiquetas genéricas como univocales. Y esta ha sido sólo una demasiado pequeña discusión sobre la terminología del género⁸⁷.

⁸⁵ “[...]the whole range of potential points of resemblance that a genre may exhibit”. A. FOWLER, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁶ G. KLEIBER, art. cit., p. 33.

⁸⁷ “One of the chief obstacles to a historical theory of genre is instability of terms. Not only do generic labels change with time, but also (and this is far more confusing) the same labels come to be used in different ways. Some of the difficulty now felt with traditional genre theory — alike in identifying kinds and in applying the recognitions critically— arises from such confusion of terms. Not that we should for a moment dream of a single authoritative set of terms. It is a neither possible nor even desirable to arrive at

Si bien el dinamismo del género es el dinamismo del sistema genérico en el que se inscribe, el enfoque categorial aristotélico permite, gracias a su tendencia a la estabilización, hacer un seguimiento diacrónico más exacto de la evolución del género. Evidentemente, en un enfoque taxonómico debe existir algún rasgo que permita vincular todas sus manifestaciones como parte de un género. Dependiendo de qué rasgo se resalte, el contenido de la categoría “crónica” varía. Así, Ismael Gutiérrez enfatiza cómo en un principio el narrar en un orden temporal caracterizaba al género:

[...] la existencia del género es previa a la aparición del periodismo. Antes de que éste surgiera en el siglo XVIII, la crónica consistía en un género literario en virtud del cual el cronista relataba hechos históricos según un orden temporal (la palabra deriva precisamente de la voz griega *cronos*). Género afiliado al papel periódico desde entonces, pero con un variable carácter literario, la crónica, tal como la conocemos, revela unos orígenes latinos señalados por diversos estudiosos de la profesión. No se corresponde exactamente con la *chronique* francesa, puesto que ésta viene a ser lo mismo que la *columna* anglosajona; sin embargo, la *cronaca* italiana sí puede identificarse con la denominación de *crónica* que usamos en los ámbitos hispanos⁸⁸.

En cambio, Julio Rodríguez-Luis, en un trabajo que busca hasta cierto punto caracterizar al discurso testimonio y sus variantes del siglo XX como una entidad distinta a la crónica, resalta la función *documental* como el rasgo definitorio de un nuevo género:

a very high degree of precision in using generic terms. The overlapping and mutability of genres means that an “imprecise” terminology is more efficient. Since there is no end to the genre distinctions that might be made, there is no point in making more of them than the critical end in view requires. This conceded, problems of labeling remains that should not be ignored. It is unsatisfactory, to say the least, when dictionaries of literary terms treat genre labels as univocal. And there has been too little discussion of the terminology of genre”. A. FOWLER, *op.cit.*, p. 131.

⁸⁸ JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ, *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos. De la crónica periodística al relato de ficción.*, Peter Lang, New York, 1999, p. 88.

La narrativa documental se ocupa de hechos verídicos — *documentados* —, al igual que el discurso histórico, pero los narra *esencialmente* (utilizando varios enfoques que pueden diferir mucho) a la manera en que lo hace una novela con su *historia*. Esto no implica que en la narrativa documental prive la intención de elaborar una pieza artística sobre la de mantener la fidelidad a los hechos, pero sí que la posición del narrador respecto a la presentación de los hechos que constituyen su objeto se parece más a la del novelista que a la del historiador. Éste, ya que su intención es aclarar los procesos históricos, se preocupará ante todo por la coherencia científica del discurso por medio del cual los relata y analiza, mientras que el narrador documental — que casi siempre es el mediador de la narración que ha recogido — querrá organizar y escribir su discurso del modo más ameno posible. Aun si se tratara de un antropólogo, el modelo que le sirve de guía no es la monografía erudita ni el tratado histórico, sino, curiosamente, la novela⁸⁹.

Ya estos dos ejemplos indican lo complicado que en determinado momento resulta caracterizar a este tipo de discursos desde el punto de vista del sistema categorial taxonómico o aristotélico. El mismo Gutiérrez hace hincapié en lo difícil que resulta encontrar un enfoque teórico literario que aborde la crónica en cuanto género y lo explica en una nota de la siguiente manera:

La razón, a nuestro entender, estriba que en ciertos sectores de las teorías literarias sigue imperando un criterio ahistoricista que ignora la transformación de los cánones estéticos. La crónica se prestaría más bien a una interpretación en cuanto fenómeno mixto y dinámico y no en cuanto a un género preestablecido, ejemplificando en este sentido lo que Carlos RINCÓN denomina “el cambio en la noción de la literatura”. La transformación de las funciones de los productos literarios, según Rincón, va pareja a la aparición de nuevos contenidos y “nuevas condiciones técnicas”, con lo que empiezan a intervenir “otras mediaciones entre los procesos sociales y la producción y recepción literarias” (*El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, pág. 17)⁹⁰

Coincido con Gutiérrez en el sentido de que la crónica es un fenómeno mixto y dinámico, sin embargo, esto no basta para los propósitos de este trabajo. Tras esta condición mixta, se encuentra el fenómeno de la confluencia genérica, mismo que no necesariamente se limita a la concurrencia en un mismo discurso de lo periodístico y lo literario. Más bien, se encuentra en el origen mismo de la crónica.

Gutiérrez señala con respecto a la crónica actual la dificultad para caracterizarla como discurso literario o periodístico en los siguientes términos:

⁸⁹JULIO RODRIGUEZ-LUIS, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 15.

⁹⁰J. ISMAEL GUTIÉRREZ, *op. cit.*, nota 12, p.86.

A la crónica se la ha definido de tantas maneras como lo permite la ubicación *limítrofe* de su heterogeneidad formal y enunciativa. Se la ha definido como un género que se vale de la novedad, la atracción, la rareza o la intensidad a fin de jugar con un lector poco culto que persigue la adquisición de un conocimiento superfluo sobre un tema vigente. Se la ha valorado en tanto que género modernista que refleja la problemática moderna de la temporalidad con la narrativización de los sucesos del acontecer cotidiano. Como género periodístico que es, se han estimado también las exigencias de actualidad, de inmediatez de la misma y lo que podríamos llamar “leyes de oferta y demanda” ya que, desde la perspectiva del periodismo, la crónica es una mercancía. No faltan quienes la abordan desde ópticas postestructuralistas al constituir la en lugar privilegiado para esclarecer el problema de la multiplicidad del sujeto literario latinoamericano, o quienes replantean, a partir de la misma, el esbozo de una historia literaria paralela a la propuesta por los enfoques tradicionales, que tienden a desvincular esta forma de literatura de masas (o literatura popular) del arte en cuanto artefacto de elites⁹¹.

Esta condición de la crónica contemporánea, sin embargo, no es consecuencia del proceso anteriormente mencionado por Andrés-Suárez de disolución genérica. Más bien resulta ya una posibilidad contenida de origen en el sistema genérico. Arthur Danto, desde la historiografía — primera esfera de sentido donde se utilizó el término crónica— buscó algún rasgo que diferenciara a la crónica del discurso historiográfico. Sus conclusiones, hechas desde la filosofía analítica, no sólo fueron valiosas para su disciplina, sino que brindan importantes elementos para explicar la condición cambiante, dúctil, siempre dispuesta a la confluencia genérica de la crónica y, en general, del discurso narrativo.

Para Danto, no es posible comprender el discurso histórico si no se parte de su condición de relato. Señala este autor:

⁹¹ *Ibid.*, pp. 83-84. En nota a este párrafo señala el autor: “Usamos el término *limítrofe* con el mismo significado que le da Julio E. MIRANDA al referirse a un corpus de textos heterogéneos en el que se engloban “desde reportajes, apuntes, diarios más o menos novelados hasta lo llamado por Miguel Barnet ‘novela testimonio’” (*Nueva literatura cubana*. Madrid: Cuadernos Taurus, 1971: 102)

Preguntar por la significación de un acontecimiento en el sentido *histórico* del término, es preguntar algo que sólo puede ser respondido en el contexto de un *relato* (*story*). El mismo acontecimiento tendrá una significación diferente de acuerdo con el relato en que se sitúe o, dicho de otro modo, de acuerdo con qué diferentes conjuntos de acontecimientos *posteriores* pueda estar conectado. Los relatos constituyen el contexto natural donde los acontecimientos adquieren una significación histórica, y existe un buen número de cuestiones que ni siquiera puedo tocar en este momento, referentes a los criterios propios de un relato, [...]. Obviamente, contar un relato significa excluir *algunos* sucesos; es apelar tácitamente a algunos de esos criterios⁹².

Esta condición de relato del discurso histórico lo enlaza directamente con el discurso periodístico y el literario. ¿Qué sucede específicamente con la crónica? ¿Cómo se le ha caracterizado desde la historiografía (entendiendo que la conciencia de un discurso histórico como tal, implica una reflexión posterior a la aparición del discurso histórico)?

De acuerdo a Danto, el discurso historiográfico tiene dos extremos: por un lado, el del enunciado que hace afirmaciones verdaderas sobre el pasado y por otro, “lo que podemos denominar la relación máximamente detallada”⁹³. Es aquí donde se impone la diferenciación tradicional entre historia y crónica, una diferenciación al interior de los *géneros históricos* donde, de nueva cuenta, el criterio de diferenciación, aquellas condiciones necesarias y suficientes que permiten establecer la pertenencia a una categoría, son implícitamente sometidas a crítica. En principio, Danto hace referencia a dos tipos de criterios para distinguir a la crónica del discurso histórico: “Croce hizo la distinción con respecto a las relaciones de aquellas partes del pasado que nos interesan ante todo, en contraste con las relaciones que están conectados con intereses no tan vitales, siendo estas las crónicas”⁹⁴. En esta delimitación, partiendo del interés y “vitalidad” del pasado, resulta imposible no percibir la huella del viejo debate de los géneros altos y bajos, ahora en el discurso histórico. Más elaborada resulta esta otra forma de diferenciar:

⁹² ARTHUR C. DANTO, *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, Introd. Fina Birulés, trad. Eduardo Bustos, Paidós-Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1989, pp. 45-46.

⁹³ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 59. A partir de este momento, a partir de la tercera cita continua colocaré el número de página entre paréntesis.

Se dice que la crónica sólo es una relación de lo sucedido, y nada más que eso. Es un enunciado, de un cierto grado de complejidad, que se encuentra en el rango, uno de cuyos extremos lo ocupa la «relación perfecta». De hecho, la relación perfecta, en donde se puede formular, no sería otra cosa que una crónica, porque sólo se distinguiría de los demás enunciados del rango por cuestiones cuantitativas, porque daría más detalles. En realidad, daría *todos* los detalles. Por eso, la mejor crónica posible no constituiría aún historia en un sentido propio, y algo podría ser un auténtico ejemplar de historia, aunque aportara muchos menos detalles que la relación perfecta. La *auténtica* historia considera las crónicas como ejercicios preparatorios. Su tarea *propia* tiene que ver con la asignación o el discernimiento de algún significado en los hechos supuestamente aportados por las crónicas (p.60).

De ambas citas se pueden deducir dos criterios para diferenciar la crónica del “auténtico” discurso histórico: por un lado, la valoración que se haga de su temática, misma que puede o no ser de importancia para la sociedad a la que pertenezca el historiador. O bien, se puede considerar historia y no mera crónica a aquel discurso que incorpora una interpretación sobre los hechos que refiere. A esta última visión, que Danto considera la más acabada, el autor opone la naturaleza narrativa del discurso historiográfico:

Se puede estar de acuerdo en que todas las narraciones conectan acontecimientos. Pero, se puede decir, hacen algo más que eso. *Explican*, además de decir precisamente lo que ocurrió. Esta es la diferencia entre las puras narraciones y las significativas. El problema con esta sugerencia es que ignora la medida en que una narración es ya una *forma* de explicación. Puede ser importante contrastar las narraciones con otras formas de explicación, pero ese no es el contraste que se nos pide. Una narración describe y explica a la vez (p.79).

Para Danto, la diferenciación entre crónica y discurso historiográfico basada en una posible función explicativa del segundo se viene abajo en cuanto el uso de una organización narrativa le otorga ya a estos discursos dicha dimensión interpretativa. Las consecuencias que tiene su planteamiento para este trabajo son muchas en la medida en que, al romper la diferenciación entre discurso historiográfico y crónica, también rompe la distancia que lo separa con el discurso literario y periodístico. Para Danto “[...] la organización narrativa es algo que *nosotros* hacemos. No solamente eso, sino que la imposición de una organización narrativa nos aboca lógicamente a un factor inexpugnablemente subjetivo” (p.98). El trabajo de Danto muestra a la organización

narrativa del discurso como el vínculo entre estas distintas manifestaciones discursivas. Y al resaltar el papel de ese *nosotros* en la realización del discurso, remite las valoraciones de ese trabajo a una época y momento dado, abriendo la posibilidad de que este discurso narrativo se vincule con otros y trascienda los límites que en determinado momento se le han querido adjudicar. Cabe mencionar que esta organización narrativa del discurso es sólo una condición necesaria para caracterizar a la crónica, mas no suficiente, ya que resulta demasiado amplia para caracterizar a este discurso. Más bien, sería la base común sobre la que operarían las confluencias discursivas y genéricas que permitirían múltiples desplazamientos de este tipo de discursos de la esfera de la historiografía a la literatura y al periodismo, así como en sentido inverso.

Esta condición narrativa será primordial para caracterizar diacrónicamente a la crónica, ya que permitirá establecer en términos generales las principales características de aquellos discursos a los que se le ha dado dicha etiqueta genérica, junto con otros que, sin recibir propiamente dicha etiqueta, han incidido de manera importante en el desarrollo de dicha manifestación discursiva. De esta manera se buscaría resaltar el carácter múltiple de este sistema genérico, así como su profundo dinamismo.

2.2. La crónica como confluencia de géneros discursivos y literarios: de las crónicas de la Conquista hasta principios del siglo XIX

Como se mencionó con anterioridad, bajo la etiqueta genérica “crónica” se agrupan diversos discursos de múltiples procedencias. En principio, analizaré aquellos discursos a los que se les ha atribuido la etiqueta genérica “crónica” para, de una manera más o menos paulatina y correlacionándola con la versión ampliada de la teoría del prototipo, ir conformando una imagen más amplia de la crónica en cuanto sistema genológico. Esto en virtud de que, si bien es relativamente sencillo identificar “modelos

prototípicos” en un período claramente delimitado —cuando se cuenta con información tanto de los parámetros que exigían críticos y autores a un discurso concreto con el fin de reconocer su pertenencia a determinado género como de la percepción que tenían los receptores del mismo—, resulta por lo menos arriesgado asumir sin más que tal o cual género cumplía la función modélica que se le exige a un prototipo cuando se busca dar una visión más o menos panorámica del género, tal como es el caso en este capítulo.

Las primeras menciones de la crónica no provienen propiamente del ámbito literario. De inicio, este tipo de discurso contiene en sí las posibilidades de desarrollo de múltiples discursos posteriores, mismos que se van desarrollando conforme se requiere el cumplimiento de diversas funciones comunicativas y estéticas. Esto habla ya de una condición múltiple de la crónica en cuanto punto de despegue y confluencia de diversos discursos. En principio, su relación más obvia es con la historiografía. Juan Carlos Gil González, tras hacer un somero seguimiento al uso del término en la Edad Media, señala como rasgos principales de la crónica los siguientes:

- a) La crónica es un relato que secuencia los acontecimientos según un orden cronológico, de ahí que sea utilizada como utensilio de transmisión del conocimiento histórico. [...]
- b) Destacamos la importancia que para tal fin adquiere el autor del texto. Testigo privilegiado de los hechos, que, con independencia de los fines ideológicos que defienda, es el encargado de estructurar los sucesos según dictamina su creatividad, siempre y cuando obedezca a una serie de características impuesta por la historiografía⁹⁵.

Debe observarse cómo en esta caracterización de los rasgos primigenios del género en la crónica española —Gil se refiere a obras como la *Crónica General* de 1275 o la *Crónica de España* de 1483— se contienen ya los criterios que exigen Gutiérrez y Rodríguez-Luis en sus respectivos análisis.

Sin embargo, su vinculación directa es con el discurso literario. Luis Leal señala al respecto:

⁹⁵ JUAN CARLOS GIL GONZÁLEZ, “La crónica periodística. Evolución, desarrollo y nueva perspectiva: viaje desde la historia al periodismo interpretativo”, *Global Media Journal*, 2004, Núm. 1, vol. 1, p.1.

Las primeras crónicas de la literatura española ya contienen prosificaciones de leyendas épicas y poesías heroicas. En la *Crónica general* encontramos algunas manifestaciones legendarias que revelan su origen épico en los rasgos de versificación que mantienen. De esta crónica histórica de origen épico con facilidad se pasó a la crónica novelesca original. La primera obra de esta naturaleza, según parece, es la *Crónica del Rey don Rodrigo con la destrucción de España* (ca. 1403) de Pedro del Corral, ya llamada “tufa o mentira paladina” por Fernán Pérez de Guzmán [...] ⁹⁶

Leal plantea de forma somera la problematización de los límites entre discurso historiográfico y literario a fines de la Edad Media como elemento definitorio de la crónica. Si se aplicara la teoría del prototipo a la crónica en estas primeras manifestaciones hispánicas, se observaría un conjunto de obras que reflejan el desplazamiento entre formas narrativas altamente convencionalizadas propias del discurso histórico y narraciones de corte épico.

El descubrimiento y la conquista de América desencadenarán una crisis tal en la representación del mundo que las necesidades comunicativas obligarán a construir nuevos discursos a partir de las bases que brindaban la historiografía y la literatura previa. Enrique Pupo-Walker no sólo profundiza al respecto, sino que vincula esta condición, ya de origen manifestando una confluencia, con las características estructurales de las primeras crónicas americanas. En principio, respecto a las similitudes entre los discursos narrativos históricos y literarios, señala este autor:

[...] quisiera consignar de paso la similitud de recursos expresivos que compartieron la prosa novelada y la historiográfica desde la antigüedad grecolatina hasta el siglo XVIII. En un análisis de esta naturaleza, importa reconocer que no fue siempre obvio el deslinde de procedimientos retóricos que, a simple vista, podemos observar desde el siglo XX entre ambas formas del discurso ⁹⁷.

Esta proximidad de ambos discurso lleva al autor a señalar, por ejemplo, que “[...] el diseño narrativo del *Amadís de Gaula* (1508) —por citar un texto primordial— no difiere notablemente de la técnica expositiva que predomina en la *Crónica General* de

⁹⁶ LUÍS LEAL “El *Cautiverio feliz* y la crónica novelesca”, en *Prosa hispanoamericana virreinal*, Chang-Rodríguez, Raquel (comp.), Hispam, Barcelona, 1978, p.113.

⁹⁷ ENRIQUE PUPO-WALKER, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Gredos, Madrid, 1982, p. 29.

Alfonso el Sabio”⁹⁸. Debo resaltar que tanto el *Amadis* como la *Crónica General* pueden muy bien considerarse como los mejores exponentes de sus respectivos géneros: el discurso histórico medieval y el libro de caballería. Sin embargo, la percepción de estos géneros como extremos contrapuestos de distintas posibilidades discursivas, es más una percepción *a posteriori* que una realidad para su receptor inmediato⁹⁹. Entre ambos posibles modelos se encuentran una serie de discursos, entre los que destacarían aquellos que recibieron la etiqueta genérica de crónica.

La proximidad estructural entre ambos tipos de discursos —misma que confirmaría en cierto sentido la primacía de lo narrativo como elemento estructurador del discurso histórico, tal como señala Danto— tiene particular importancia para la crónica americana. Esto se revela, por ejemplo, al analizar algunos mecanismos narrativos comunes a ambas formas aparentemente contrapuestas:

Es corroborable en muchos textos que la digresión y la materia interpolada, tanto en la historia como en la ficción, se comportan como un sugestivo instrumento de enlace. Lo que consigno ahora no es algo que pueda ignorar una lectura informada de las crónicas americanas. En múltiples ocasiones, el relato intercalado —sin que esta categoría sea la única— se desarrolla como un eficaz punto de relación entre el plano conceptual y la materia expositiva del discurso, o viceversa. La digresión creativa viene a ser entonces un delicado artificio de contrapunto, que más de una vez impulsa el flujo moroso de la narración, al despertar mecanismos analógicos muy variados en la mente del lector. El mismo proceso puede verificarse de manera muy similar en la narrativa de ficción, sólo que, en la relación histórica, los mecanismos expositivos que asumen ese efecto de contrapunto no responden exclusivamente a la lógica del discurso mimético propiamente dicho¹⁰⁰.

La existencia de mecanismos comunes, de influencias recíprocas entre narrativa presuntamente de ficción y el discurso historiográfico indican la existencia de una red tal de intertextualidades que remiten a procesos mucho más complejos de lo que en principio se quiere observar. Si en la crónica medieval se pueden encontrar indicios de lo que posteriormente serán discursos como el historiográfico, el literario y el

⁹⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁹ L. LEAL llama la atención sobre la problematización entre los límites del discurso histórico y ficticio que se hace en diversos pasajes del *Quijote* (*op.cit.*, pp. 115-116).

¹⁰⁰ E. PUPO-WALKER, *op. cit.*, p. 31.

periodístico, en la crónica del Descubrimiento y la Conquista se pueden advertir de manera mucho más clara discursos que una vez desarrollados serán característicos de la modernidad. Tanto la novela como la crónica, el reportaje o los discursos historiográficos y antropológicos, encontraran su génesis en estos grandes discursos generados por el encuentro con una nueva dimensión de la realidad.

Esta gran riqueza discursiva de la crónica de la época —frente a la cual resulta ocioso pensar en las clasificaciones teóricas contemporáneas a su aparición y posteriores— surge de un contexto único. Señala Pupo-Walker:

Al nutrirse de fuentes tan disímiles, la historiografía americana configuró en pocos años, ante el mundo renacentista, una nueva escritura que *informaba* con rigor ejemplar, pero en la que se consagraba también una aprehensión creativa y espectacular de lo narrado. Casi de golpe, fueron rescatados de la penumbra medieval viejos mitos y leyendas que, con los años recubrirían, de un extremo al otro, el mundo americano¹⁰¹.

En ningún momento, las crónicas de Descubrimiento y Conquista perdieron su condición de fuente documental. Ellas mismas cumplieron la función de información que posteriormente se le atribuiría a la prensa.

Sin embargo, ante un discurso historiográfico que buscaba más bien estructurar un evento novedoso dentro de una cosmovisión ya dada, pero en crisis, lo literario se convirtió en un recurso imprescindible para la estructuración de este tipo de discursos.

El mismo autor expresa:

En libros muy dispares, nos asombra la cadena interminable de analogías fabulosas que provocaba en la mente del cronista el escenario americano; de esas experiencias insólitas brota, a menudo, la parodia de sucesos prodigiosos que casi todos habían conocido en la tradición oral o en la lectura de relaciones heroicas. En virtud de ese proceso y a lo largo de siglos, se multiplicaron los referentes literarios de la crónica, entre los que figuran los libros hagiográficos; relación ésta que se ha confirmado, de varias maneras, en algunos estudios recientes¹⁰².

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 33. Las cursivas son mías.

¹⁰² *Ibid.*, p. 34.

De esta múltiple confluencia primigenia derivarán vertientes que marcarán por su importancia el desarrollo posterior de una gran diversidad de manifestaciones discursivas.

Sin embargo, antes de describir a grandes rasgos estas manifestaciones discursivas, es necesario explicitar una cuestión que se irá planteando de manera distinta a lo largo del desarrollo de la crónica en cuanto sistema genológico: el de su carácter referencial, o dicho de otra forma, el de las funciones de sus componentes extraliterarios. Se puede hacer extensiva a la crónica lo que Otmar Ette señala con respecto a una de sus variedades o subgéneros: el relato de viajes. De acuerdo a Ette:

No se puede fijar una línea divisoria entre la literatura ficcional y la literatura de viajes. Sí podemos señalar, sin embargo, categorías de pertinencia que cambian históricamente y que ponen a nuestra disposición elementos de juicio que nos permiten clasificar o no un texto concreto de literatura de viajes (que se define de manera diferente, dependiendo del momento histórico). En este sentido es muy importante tener en cuenta que la sexta dimensión del relato de viajes está íntimamente relacionada con el lector y que depende de la relación de éste con la recepción colectiva y los convencimientos relativos a lo históricamente verdadero. Muchos de los textos que hoy consideramos como literatura de ficción han sido leídos desde la perspectiva del relato de viajes e incluso *como* relatos de viajes. Y viceversa, relatos orientados a la realidad de los hechos fueron (¿mal?) leídos e interpretados como si fueran ficción¹⁰³.

En el caso concreto de la crónica de la Conquista y el Descubrimiento, los requerimientos que se exigían al texto eran muy precisos. Pupo-Walker, al analizar la instauración de ordenanzas que institucionalizaron lo que en vías de hecho ya era una manera de proceder, señala al respecto:

¹⁰³ OTTMAR ETTE, *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México/ Servicio Alemán de Intercambio Académico, México, 2001, p. 26.

[...] lo que no se ha comprendido con la claridad necesaria es que ese sesgo creativo de la historiografía americana fue determinado en gran parte por consideraciones retóricas y ampliado, a su vez, por los preceptos detallados que elaboraron los primeros cronistas oficiales. Resulta paradójico que las precisiones conceptuales —dictadas para incrementar el rigor metodológico del historiador— facilitaran la inclusión de lo legendario, la redacción paródica y otros testimonios que brotaron de manera intermitente en las relaciones de Indias.

A partir de la visita efectuada por Juan de Ovando al Consejo Real y Supremo de Indias (1569) se reprodujeron de manera sucesiva, ordenanzas que prescribían en detalle los procedimientos historiográficos que debían seguirse. En verdad, lo que se postula oficialmente es un registro más amplio de fuentes y una minuciosidad narrativa, que era después de todo un quehacer muy afín a la vieja y celosa tradición historiográfica castellana y aragonesa. Desde la perspectiva que proponían las nuevas ordenanzas, se favorecía una postura ecléctica, que daba cabida a todos los datos y sucesos imaginables¹⁰⁴.

En este tipo de discursos, la verosimilitud depende de una estructuración adecuada del material. Expresa Pupo-Walker:

[...] casi todas las obras autorizadas de la época señalan que la verosimilitud es un atributo del texto que radica en la calidad expresiva del mismo; sería también la virtud que posee toda narración cuidadosamente razonada, que a su vez se aparta de las ensoñaciones y fantasías desatinadas que había propagado el Medioevo. En otras palabras, el discurso era `verosímil` si estaba sustentado por un desarrollo coherente y una secuencia de etapas que de algún modo lo justificarían¹⁰⁵.

Paradójicamente, aunque estas crónicas dan cabida a enclaves ficticios, a motivos literarios como soporte para el discurso referencial, igualmente instauran nuevas exigencias al discurso en relación con su función informativa. Con la crónica de Indias, la experiencia comienza a ser la base del conocimiento historiográfico y su valor de verdad. Esto implica un cambio radical de concepción que prefigura ciertas exigencias del discurso periodístico. Cito a Walter Mignolo:

De una concepción del saber en la que éste se encuentra establecido y conservado y la tarea del sabio es la de transmitirlo a las futuras y jóvenes generaciones, y en el que el medio de transmisión es la palabra y el de la recepción el oído, se pasa a una concepción en la que ojos y manos son «descubridores» de un nuevo saber y no la repetición del que se encuentra ya almacenado¹⁰⁶.

¹⁰⁴ E. PUPO-WALKER, *op. cit.*, pp. 69-70.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰⁶ WALTER MIGNOLO, “Experiencia y verdad en la crónica de Indias”, en *Historia y crítica de la literatura española Siglos de oro: renacimiento*, V.2, Francisco López Estrada, (comp.), Carlos Pujol (trad), Crítica, Barcelona, p. 127.

Esta visión tendrá hondas repercusiones en la crónica. Señala Ette, en una cita que equipara a la crónica de los siglos XVI y XVII con el relato de viaje y que justifica la posterior interacción entre los discursos referenciales y literarios, lo siguiente:

Al contrario de lo que ocurre con el relato de viajes medieval, que no pretendía la adquisición de saberes comprobables empíricamente, el moderno relato de viajes, sobre todo el que se centra en el llamado “Nuevo Mundo”, busca la experiencia y su transmisión. Esto justifica una lectura que considera y analiza los relatos de viajes como fuentes históricas, sociológicas o geográficas. Con la institucionalización del género, ya desde los primeros relatos y crónicas del siglo XVI, se “garantiza” que el relato de viajes pueda ser útil para determinadas disciplinas y asignaturas académicas. Estas formas de escritura, que tenían distintos destinatarios, tenían como meta asegurar el flujo de información de América a Europa, intentando siempre (y sin posibilidad de cuestionarlo) que fuera útil a las metrópolis europeas¹⁰⁷

Partiendo de que las crónicas de la época cumplen diversas funciones de acuerdo a los géneros que confluyen en ella o, dicho en otros términos, partiendo de que bajo la etiqueta genérica crónica se encuentran discursos que se desplazan entre formas más o menos convencionales de expresión, prototípicas más allá de que coincidan o no con los preceptos que se les busca imponer, es necesario revisar algunas propuestas de caracterización de la misma. En estos agrupamientos evidentemente se vería la aplicación del enfoque categorial aristotélico o taxonómico, mismo que subyace a todas las caracterizaciones del género hasta este momento utilizadas en este apartado, pero tomando en consideración que en varios de los estudios sobre la crónica se deja traslucir una cierta dificultad para atrapar la pluralidad de este sistema genológico.

Si bien al hablar de crónica de la Conquista y el Descubrimiento ya se está aplicando un criterio temporal para ubicar a estos discursos, normalmente estos se clasifican con base a la calidad del testimonio que emite su autor. Este énfasis en la proximidad del enunciador a los eventos enunciados, es uno de los rasgos que aparecen intermitentemente en la valoración de este sistema de discursos confluyentes. Walter

¹⁰⁷ O. ETTE, *op. cit.*, p. 32.

Mignolo, da una muestra de esta clasificación con base en el valor testimonial del documento:

- a) la actitud de los escritores que tienen acceso *directo a la información*, porque son testigos presenciales o agentes de los acontecimientos que narran (e. g. Oviedo, Las Casas, Cieza de León)
- b) la actitud de los escritores que se basan en informaciones *indirectas-inmediatas*: tanto quienes escriben desde España en el momento en que se realizan los acontecimientos de los cuales sus escritos informan (e.g. Anglería, Gómara, etc.), como quienes han vivido en Indias pero con posterioridad a los acontecimientos que relatan (e. g. Fernández de Piedrahita, Bernabé Cobo, etc.)
- c) la actitud de los escritores que se basan en informaciones *indirectas-mediatas*: aquellos escritores que desde España, y en un lapso temporal marcadamente posterior a los hechos que narran, deben basarse sólo y únicamente sobre documentos (Antonio de Herrera, Antonio de Solís, J. B. Muñoz, etc.)¹⁰⁸.

Este criterio puede ser aplicado a las diversas crónicas que se refieren a eventos del espacio posteriormente conocido como el virreinato de la Nueva España. Sin embargo, esta clasificación no permite aprehender la complejidad de dichos discursos, las tensiones intergenéricas e interdiscursivas que se presentan en dichas crónicas. José Rabasa da un panorama más amplio respecto a la complejidad de esta dimensión de las crónicas:

[...] Bajo estos presupuestos se abre un campo para la historia literaria que cubre tanto el análisis de los “vuelos retóricos”, como las exigencias legalistas y políticas de las relaciones o los esquemas providencialistas y hermenéuticos de las historias. De ahí que se puedan, a su vez, distinguir las relaciones, las crónicas y la historia propiamente dicha, a partir de estructuras narrativas; por ejemplo, las relaciones y las crónicas requieren una trama que no absorba la particularidad de sus contenidos ya que, sobre todo, carecen de las resoluciones “moralizadoras” que le prestan a la historia significaciones universales. Estas distinciones narrativas entre la historia, la crónica y la relación, pueden ser útiles siempre y cuando no las tomemos de una forma rígida o mutuamente excluyente. A menudo los autores exploran, si no explotan, los límites retóricos de los géneros que han adoptado por exigencias burocráticas o por el efecto de veracidad que quieren lograr. El ejemplo más patente de transgresiones genéricas en la historiografía del Nuevo Mundo son quizás los *Naufragios* (1541) de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, donde la relación verdadera de lo que ocurrió a la armada de Pánfilo de Narváez en la expedición a la Florida, incluye la posibilidad de leer una alegoría y hasta una desmitificación de la conquista¹⁰⁹.

¹⁰⁸ W. MIGNOLO, art. cit., p. 126.

¹⁰⁹ JOSÉ RABASA, “Crónicas religiosas del siglo XVI”, en *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días. Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*. v. 1., Beatriz Garza Cuarón, Georges Baudot (coords), Universidad Nacional Autónoma de México/ Siglo XXI, 1996, pp. 321-322.

Otra posibilidad de clasificación sería el atender a ciertas preocupaciones temáticas. Este enfoque, a su vez, permite vincular a la crónica del Descubrimiento y la Conquista con la producción literaria subsecuente. Tomando como rasgo diferenciador la temática de las crónicas, José Rabasa y Georges Baudot realizan interesantes análisis sobre dos manifestaciones de la crónica: la crónica religiosa y la crónica etnográfica¹¹⁰. Sin embargo al referirse a la primera, Rabasa señala:

El corpus de textos representativos de las “crónicas de Indias” abarcaría desde cartas breves hasta historias con un ámbito enciclopédico. Por su parte, el rótulo de “crónicas religiosas” presenta toda una serie de interrogantes sobre el objeto de estudio y la intersección de la crítica literaria con disciplinas extraliterarias como la antropología, la política y la historia de la religión¹¹¹.

Más adelante, remarca:

Las crónicas de las órdenes no se limitan a historiar los principales religiosos e instituciones, sino que le recuento de las vidas de los protagonistas y la conversión de los indígenas en diferentes regiones de México encontramos capítulos con contenidos etnográficos, reflexiones sobre la trascendencia histórica de su acción evangelizadora y tomas de posición política. Por su lado, las obras con un enfoque etnográfico incluyen a menudo copiosa información sobre otros religiosos, sus colegios, o los logros o fracasos de la evangelización. Entre éstas, destacan por su importancia la monumental *Historia de los Indios de Nueva España* (1541) y los *Memoriales* de Toribio de Benavente (OSF), mejor conocido como Motolinía (“pobre” en náhuatl), la *Historia de las cosas de la Nueva España* (1576) de Bernardino de Sahagún (OSF), la *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los Indios de la provincia de Michoacán* (1541) atribuida a Martín de la Coruña (OSF), la *Relación de las cosas de Yucatán* (1566) de Diego de Landa (OSF), *Apologética historia sumaria* (1559) de Bartolomé de Las Casas (OP), y la *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme* (1581) de Diego de Durán (OP), por sólo mencionar algunas de las más importantes¹¹².

Igualmente, queda manifiesto un elemento ya señalado previamente por Ottman: su modernidad en cuanto se configuran mecanismos discursivos plenamente modernos, fundamentados en los intereses coloniales de las metrópolis y que, de muy diversas

¹¹⁰ Cabe mencionar la aclaración que hace el autor sobre el sentido con que utiliza el término etnografía: “No se siguen aquí los criterios que a partir de fines del siglo pasado han definido a la etnografía como una disciplina científica. La antropología moderna se estableció como una ciencia precisamente en oposición al discurso del viajero, del misionero y del funcionario colonial” p. 328. Frente a esto él subraya la necesidad de “[...] una historia plural de las etnografías,[...]” que “pondría énfasis en la especificidad de las normas discursivas que rigen la escritura de otras culturas en diferentes momentos de la historia occidental”(JOSÉ RABASA, art. cit. p. 328).

¹¹¹ *Ibid.*, p. 322.

¹¹² *Ibid.*, p. 323.

maneras condicionarán estructuralmente el relato. En este sentido Rabasa califica la crónica religiosa como la *crónica de la destrucción de las Indias* y señala:

Ya sea que estas crónicas de la destrucción condenen la conquista e incluso toda la empresa española en el Nuevo Mundo —como lo hizo Las Casas al final de su vida—, o que celebren los triunfos contra el demonio —como lo hizo la mayor parte de los religiosos—, o que celebren y condenen a la vez las culturas precolombinas, hay que leerlas como incursiones en la modernidad que muy a menudo anticipan, si no es que ponen a prueba, formas de poder y dominación que se ejercitarán más tarde en Europa. Bajo una pátina medievalista descubrimos una escritura plenamente moderna. ¿Qué es más representativo de la modernidad que un sentido de la escritura de la historia como implantación de un orden en el mundo? El sistema político que se implantó en América no fue medieval, sino colonial en el sentido moderno del término¹¹³

En cuanto a la indagación de Baudot, ésta revela la importancia de la crónica en cuanto origen del discurso etnográfico al resaltar que:

[...] En realidad se trata casi de una doble experiencia literaria. Por una parte y, por razones de índole filosófico-política que ya veremos más adelante, se intenta preservar del olvido los textos de la producción amerindia anterior a la conquista, a la par que dejar memoria de los mecanismos sociales y rituales de aquella sociedad, pero también se trata de valorar por primera vez, quizá, en la historia moderna de las literaturas, la aportación de culturas extrañas, distintas y hasta inquietantes. En realidad, es asumir por primera vez una toma de conciencia clara y efectiva de la pluralidad de las culturas humanas¹¹⁴.

De nueva cuenta, un mismo conjunto de discursos puede pertenecer indistintamente a múltiples clasificaciones. Lo que queda claro al respecto es la función de estabilización y clasificación de los enfoques taxonómicos o aristotélicos, su utilidad en cuanto una instancia que reduce la información del sistema de géneros aquí tratado y pasa por alto sus múltiples interrelaciones, confluencias, transposiciones e influencias recíprocas. Es un enfoque tendiente a economizar la información pero que obliga a pasar por alto diversas características y potencialidades del discurso.

Quedan por mencionar discursos que, desde una perspectiva didáctica, anticipan ciertos géneros periodísticos y son fruto de confluencias discursivas muy particulares.

Así, por ejemplo, la obra *México en 1554* de Francisco Cervantes de Salazar consiste en

¹¹³ *Ibid.*, p. 327.

¹¹⁴ GEORGES BAUDOT, “Las crónicas etnográficas de los evangelizadores franciscanos”, en *op. cit.*, V. 1., Beatriz Garza Cuarón, Georges Baudot (coords), Universidad Nacional Autónoma de México/ Siglo XXI, 1996, p. 287.

tres diálogos latinos en los que “[...] A un objetivo didáctico pues, se une una necesidad de dar a conocer, desde una perspectiva totalmente opuesta a la que se tenía, al Nuevo Mundo [...]”¹¹⁵. Otro texto en los que confluyen discursos muy disímiles es la *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España* de Baltasar Dorantes de Carranza, escrita entre 1601 y 1604. A la intención de informar sobre el proceso de población de la colonia, se suma la inclusión de otros tipos discursivos —por ejemplo, fragmentos del poema *Nuevo Mundo y conquista* de Francisco de Terrazas— que tienen como objetivo recrear al lector. Señala Ysla Campbell:

[...] salta a la vista que Dorantes distingue entre escribir propiamente una relación escueta, donde el dato, con el consecuente uso de un lenguaje denotativo, es lo trascendente, y relatar una serie de historietas y anécdotas o incluir largas tiradas de octavas. El recuento de datos, con su lógica función informativa, parece a Dorantes un trabajo árido que requiere de otros elementos que lo hagan agradable al lector. Las palabras anteriores manifiestan una conciencia del autor respecto a dos niveles del discurso: uno informativo y otro recreativo (que no necesariamente hay que separar). No es, pues, la funcionalidad o un sentido de lo práctico lo que lo induce a incluir en la relación otro tipo de textos. En varios lugares justificará las digresiones por ser narraciones “de gusto”, cuya característica debe ser la variedad. Sin embargo, constantemente se define como testigo presencial de algunos hechos históricos o situaciones inverosímiles con lo que avala lo afirmado. Así, supone que la idea del servicio y la práctica de la exaltación mítica y lo fantástico, unidos por el hecho descrito, otorgan a la *Sumaria relación* la estructura constitutiva de las crónicas—con la salvedad característica del “reclamo” propio de la relación¹¹⁶.

Recapitulando, en la crónica se va dando un desplazamiento de la relación y la crónica medieval a discursos en los que, ante una cosmovisión en crisis —un paradigma desplazado que prefigura con mucho el actual desbordamiento de los límites genéricos, pero no desde una perspectiva de agotamiento sino más bien de potencialidad—, las convenciones y normativas previamente aceptadas son superadas ante la urgencia de registrar lo recién descubierto y hasta entonces inenarrable para el europeo.

Una vez consolidado el orden colonial, de estos grandes discursos heterogéneos, basados en la múltiple confluencia de discursos científicos y narrativos, herederos tanto

¹¹⁵ YSLA CAMPBELL, “Prosa varia”, en *op. cit.*, V. 1., Beatriz Garza Cuarón, Georges Baudot (coords.), Universidad Nacional Autónoma de México/ Siglo XXI, 1996, p. 495.

¹¹⁶ Y. CAMPBELL, art. cit., p. 503.

de la antigüedad clásica como de las más urgentes polémicas ideológicas del momento, se desprenden discursos cada vez más especializados, donde lo etnográfico, lo científico, lo hagiográfico ocupan la centralidad. Una vez garantizado el control sobre los territorios de los antiguos imperios indígenas, el reconocimiento de los espacios ajenos a estas sociedades, selvas y desiertos, así como la búsqueda de la conversión al cristianismo de grupos nómadas de menor grado de desarrollo cultural, vincularán a la crónica con el libro de viajes, tal y como se le conocerá a partir del siglo XVIII, mientras que la historiografía poco a poco alcanzará ese grado de reflexión teórica, de conciencia de sus especificidades en cuanto discurso histórico que la irá constituyendo en una esfera discursiva propia.

Entre estos dos extremos, la crónica del siglo XVI y los relatos de viajes del XVIII, el periodo barroco debe ser valorado como un espacio en el que poco a poco se perfila la aparición del discurso periodístico. Esto en virtud del uso extraliterario que se le da a la crónica en cuanto medio de información y propaganda dirigido a públicos específicos. Para comprender lo anterior debemos tomar en cuenta las condiciones en que se desarrollaba la producción y el consumo de los textos literarios en esta época. En la Nueva España, la vieja institución del mecenazgo sufrió serias transformaciones. El clientelismo propio de las relaciones sociales novohispanas se trasladó a la esfera literaria. Iván González Escamilla describe este proceso que deriva en una cierta simbiosis gracias a la cual:

[...] el mecenas contaba con una pluma capaz de fundamentar explícita o simbólicamente la legitimidad de sus privilegios [...]. A su vez el literato obtenía, además de una recompensa económica y la posibilidad de publicar sus obras, un influyente apoyo en sus pretensiones de prebendas y empleos, todo lo cual redundaba en mayor independencia, prestigio y poder al interior del cuerpo religioso al que estaba ligado¹¹⁷.

¹¹⁷ IVÁN GONZÁLEZ ESCAMILLA, “El siglo de oro vindicado: Carlos de Sigüenza y Góngora, el conde de Galve y el tumulto de 1692” en *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*, V. II. Alicia Meyer (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, p. 184.

Esta circunstancia condicionaba toda la vida literaria del virreinato y al contenido, características y alcances de las obras publicadas. Continúa González Escamilla:

A este clientelismo se debe, por vía de encargo o dedicación, buena parte de la producción impresa novohispana como los sermones, los alegatos jurídicos, los libelos políticos y toda la literatura conmemorativa descriptiva de entradas vicerregias, justas poéticas, juras y exequias reales, traslados de imágenes sagradas, inauguraciones de templos, etcétera. Por medio de la imprenta la relación entre mecenas y escritor era públicamente formalizada: a semejanza de lo que ocurría en Europa, una oportuna e ingeniosa dedicatoria a alguna de las instancias arriba referidas, colocada a la cabeza de esta clase de impresos podía atraer o confirmar patrocinio. A los ojos de los lectores, la perdurabilidad material del texto impreso, sumada a las licencias, pareceres y censuras que lo antecedían, sancionaba tanto la respetabilidad del contenido y de su autor como la jerarquía y opulencia del patrono a cuya costa se publicaba, o a quien se ofrecía en busca de favor y valimiento¹¹⁸.

El más claro exponente de este fenómeno es Carlos de Sigüenza y Góngora (1646-1700). La obra de este sabio criollo se extiende a lo largo de una amplia serie de materias. Sin embargo, quiero centrar mi atención en sus crónicas, mismas que se consideran antecedentes del discurso periodístico en México.

Carlos de Sigüenza y Góngora conocía bien los mecanismos virreinales de mecenazgo. Ya su obra *El paraíso occidental* había aparecido por encargo del convento de Jesús María con dedicatoria al rey (1683). Sin embargo, fueron las particularidades del proyecto político del conde de Galve, virrey de 1688 a 1696, las que condicionaron que su obra cronística desembocara en lo periodístico, dentro del marco de esa época.

El enviado de la Corona enfrentó en Nueva España la animadversión de poderosos intereses locales. Frente a esto, la utilización de los servicios del sabio criollo incluyó la función legitimadora y propagandística de su prosa. Señala González Escamilla:

[...] Lo anterior explica que para hacer frente a esta sorda oposición el virrey decidiera auxiliarse con una de las plumas de mayor resonancia en la Nueva España. Carlos de Sigüenza y Góngora se dedicó a partir de entonces a registrar los hitos más notables del gobierno del conde, y a ensalzar las virtudes de su casa y carácter; prueba elocuente de su aplicación a esta encomienda es que buena parte de las obras impresas del erudito criollo que nos quedan hayan sido las patrocinadas por Galve¹¹⁹.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 184-185.

¹¹⁹ *Ibid.*, art. cit., p. 190.

Ahora bien, esta situación originó una serie de escritos que comparten cierta intencionalidad no exclusivamente literaria, muy próxima a la faceta propagandística del discurso periodístico actual:

Así, al elogio a la magnanimidad y el sentido de justicia del virrey en los *Infortunios de Alonso Ramírez* se agregaron pronto la breve *Relación de lo sucedido a la armada de Barlovento* y el detallado *Trofeo de la justicia española*, ambos de 1691, acerca de la victoriosa expedición en contra de los bucaneros franceses en la isla de Santo Domingo. Al final de este libro, Don Carlos hacía una breve nota de otras hazañas políticas y militares del virrey, prometiendo ocuparse de ellas con mayor amplitud en otra ocasión. La serie de sus obras cortesanas se cierra con el *Mercurio volante*, escrito según declara la portada por “especial orden del virrey”, y en el que Sigüenza narra la pacífica reducción de los pueblos rebeldes de Nuevo México por Diego de Vargas Zapata en 1692, “sin gastar una sola onza de pólvora, o desenvainar una espada, y (lo que es más digno de ponderación y estima) sin que le costase a la Real Hacienda ni un solo maravedí” (p.191).

Ya escritas estas obras prestaban un servicio similar al de los modernos aparatos mediáticos:

Una vez salidos de la imprenta de los herederos de la viuda de Bernardo Calderón, Galve sabía dar buen uso a los acabados productos de la pluma de don Carlos: no es difícil imaginar que los principales destinatarios de estos impresos se hallaban en realidad al otro lado del océano, en Madrid, donde era vital poder contar una versión de los acontecimientos del reino distinta de la presentada por los detractores del virrey (p. 191).

De entre todos estos discursos, *Los infortunios de Alonso Ramírez* ameritan un análisis un poco más detallado en virtud de que anticipa no sólo lo periodístico sino también la novelística a partir de sus deudas con la crónica previa y la tradición picaresca española¹²⁰.

Señala Luís Leal sobre la vertiente de la crónica que deriva en novela:

[En las crónicas de la América colonial] Con mucha facilidad se pasa del hecho histórico a la biografía o a la autobiografía, a lo anecdótico, a lo imaginativo; con mucha facilidad se abandona la actitud objetiva necesaria en la historia y se da expresión a lo personal, a lo subjetivo; con mucha facilidad se pasa del método histórico riguroso, interesado en los hechos objetivos, a la técnica de la novela; del punto de vista en tercera persona, testigo imparcial, al subjetivismo del narrador en primera persona. Cuando lo anecdótico predomina la crónica se convierte en novela; cuando las dos perspectivas aparecen en una misma obra, entonces nos encontramos frente a la crónica novelada, protonovela o crononovela, si así pudiéramos llamarla¹²¹.

¹²⁰ IRVING A. LEONARD, prólogo, *Seis obras*, Carlos de Sigüenza y Góngora, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1984, p. XVII.

¹²¹ L. LEAL, art. cit., pp. 121-122.

Sin embargo, la indagación respecto al papel que desempeña *Infortunios* en cuanto precedente de la novela, descuidó la valoración de sus valores referenciales. Antonio Lorente Medina realiza un acucioso trabajo de investigación para reivindicar los elementos históricos de la obra. En este proceso, refiere cómo *Infortunios* es la reelaboración de la narración oral de Alonso Ramírez hecha por Carlos de Sigüenza y Góngora¹²². Una vez demostrada la historicidad de los eventos narrados en la obra, el autor se refiere a su literariedad en estos términos: “[...] Sus valores literarios se desprenden, básicamente, de dos aspectos esenciales: 1) el proceso de decantación oral de la relación; y 2) su elaboración definitiva a cargo de Sigüenza y Góngora”¹²³. Si el primer aspecto remite a un proceso de conformación de un relato oral atractivo para sus oyentes, el segundo coloca al texto como precedente del discurso testimonio. Señala Lorente: “[...] el texto que nos ha llegado es la traslación escrita y «ordenada» por Sigüenza de la versión que escuchó de labios de Alonso Ramírez. Es decir, que *Infortunios* no es obra de éste, aunque diera por buena la relación escrita en su nombre por el sabio mexicano¹²⁴”. Más que autor, Sigüenza es un intermediario que transmite a su lector el testimonio de la desventura de Alonso y la magnanimidad del virrey.

Por su parte, la crónica del motín de 1692, texto que ha sido descrito en los siguientes términos: “Un interesante ejemplo de reportaje sobre el desastroso alboroto maicero de los indios en la ciudad de México el 8 de junio de 1692 [...]”¹²⁵, presenta elementos estructurales que lo vinculan con escritos protoperiodísticos. Tras señalar el papel que cumple esta obra dentro de los esfuerzos legitimadores de Galve, González

¹²² Véase ANTONIO LORENTE MEDINA, *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional de Educación a Distancia, México, 1996, pp. 173-174.

¹²³ *Ibid.*, p. 180.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 181.

¹²⁵ I. LEONARD, loc. cit., p. XVII.

Escamilla analiza la influencia concreta que una potencial actividad periodística acorde a la época tendría sobre el texto:

Múltiples indicios externos e internos apuntan a ello. Para empezar, Andrés de Pez era tan sólo el destinatario nominal de la carta. La forma epistolar adoptada por el autor estaba estrechamente relacionada con los *mercurios* y *gacetas* de la época, en los que con frecuencia se reimprimían presuntas cartas de particulares conteniendo las últimas noticias sobre los temas de actualidad. El almirante Pez no sólo era amigo de Sigüenza sino protegido del conde de Galve y recomendado suyo ante el duque de Pastrana, a cuyas influencias seguramente debió su nombramiento como comandante de la controvertida expedición a Panzacola del año siguiente; gustoso aceptaría que se usara su nombre como el del corresponsal en la corte a quien se dirigía la relación. Por otra parte, el texto está lleno de mal disfrazadas aclaraciones acerca de lugares, cosas y personas de la Nueva España, dirigidas al lector peninsular y evidentemente innecesarias para el almirante. Finalmente, el supuesto consentimiento de Sigüenza para que Pez imprimiera la carta deja ver el objetivo implícito de defender públicamente la fama del virrey, “para que en esa Corte y en esos reinos sepan todos con fundamento *lo que otros habrán escrito con no tan individuales y ciertas noticias*”¹²⁶.

Como se puede observar en la cita, existen vínculos evidentes entre *Alboroto y motín* y el discurso protoperiodístico, además de los que pudieran existir respecto a los informes que los opositores a Galve hacían llegar a la Corte. Este es un primer indicio de una mutación tanto en la función social del cronista, como en los fines comunicativos que cumple la crónica. De una u otra forma, el discurso periodístico ha llegado.

Arnold Hauser nos describe la irrupción del discurso periodístico en Europa:

Hacia la mitad del siglo [XVIII] el número de lectores crece a ojos vistas; aparecen cada vez más libros, que, a juzgar por la prosperidad del negocio de la librería, debieron de encontrar compradores. Hacia el fin de siglo la lectura es ya una necesidad vital para las clases superiores, y la posesión de libros —como se ha hecho observar— es, en los círculos que Jane Austen describe, una cosa tan natural como sorprendente hubiera sido en el mundo de Fielding. De los medios culturales que hacen crecer el nuevo público lector, los más importantes —la gran invención de la época— son los periódicos que vienen difundiendo desde el principio de siglo. De ellos saca la burguesía su educación, tanto literaria como social, que en ambos casos está todavía regida por los preceptos de la aristocracia. También, por otra parte, la aristocracia ha cambiado mucho desde los días de su poder absoluto y ha aprendido la lección de la victoria del pensamiento urbano burgués sobre el cortesano¹²⁷.

¹²⁶ I. GONZÁLEZ ESCAMILLA, art. cit., p. 195.

¹²⁷ ARNOLD HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, Labor, Bogotá, pp. 201-202.

El panorama en la Nueva España será completamente diferente. Como en Europa, estará precedido de la aparición de hojas volantes y diversos escritos no sujetos a periodicidad¹²⁸. Para Torre Revello, la primera experiencia de publicación periódica:

Se titulaba, al que podemos considerar como primer periódico publicado en México y, por tanto, en América: *Gaceta de México y noticias de Nueva España*. Aparecía mensualmente y su primer número salió a la luz el 1º de enero de 1722. Constaba de 8 páginas. Sólo vivió seis meses, con la novedad de haber cambiado su título en dos ocasiones. A partir del número 4, se denominó *Gaceta de México y florilegio historial de las noticias de Nueva España*, título que en el número 6 y último publicado, quedó reducido a *Florilegio historial de México y noticias de Nueva España*¹²⁹

Pedro Henríquez Ureña da otra fecha de aparición para el primer periódico de la Nueva España, en virtud de que no es tan estricto con respecto al criterio de periodicidad:

La primera Gaceta de México sale en 1667; todavía no se publica periódicamente: aparece de tarde en tarde. En el siglo XVIII se trató de imprimirla con regularidad; sólo se logró durante breves periodos: de enero a junio de 1722, bajo la dirección del sacerdote Juan Ignacio de Castorena (1668- 1733), y de 1728 a 1738 bajo la dirección de Juan Francisco Sahagún de Arévalo; le siguió el Mercurio de México, 1740-1742; finalmente, la última Gaceta de México, dirigida por el militar y poeta Manuel Antonio Valdés (1742-1814): duró desde enero de 1784 hasta diciembre de 1809 y la sustituyó, en enero de 1810, la Gaceta del Gobierno de México, publicación oficial (las anteriores habían sido empresas de particulares), que se mantuvo hasta la terminación del dominio español en el país, en septiembre de 1821¹³⁰.

El paulatino fenómeno de la aparición del periodismo ocasionó diversas modificaciones culturales, entre otras, la lenta construcción de una opinión pública. Tradicionalmente la publicación “no pertenecía al campo de la opinión, sino al de la información útil o necesaria y de la celebración colectiva¹³¹”. Esto cambiará radicalmente en el siglo XIX.

Como se puede observar, hacia finales del virreinato se ha consolidado una profunda transformación. El sistema genérico de la crónica ha sufrido un paulatino desplazamiento. El discurso historiográfico se ha erigido en una esfera discursiva propia

¹²⁸ Véase JOSÉ TORRE REVELLO, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991 [1940], pp. 160-161; con respecto al uso del término “gaceta” en publicaciones sin regular periodicidad, p. 162.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 161-162.

¹³⁰ PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Historia de la cultura en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, 1940, p.41.

¹³¹ ANNICK LEMPÉRIÈRE, “República y publicidad a finales del Antiguo Régimen (Nueva España)”, *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, Fondo de Cultura Económica/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 1998, p. 67.

(los trabajos de Boturini, Veytia y Clavijero, en muchas ocasiones basados en obras perdidas de Sigüenza, aplican la metodología de Vico y abren la senda para la moderna historiografía¹³²) que no admite la ficcionalización expresa. Las crónicas religiosas perderán su relativa importancia y se convertirán en una crónica institucional que en sus mejores momentos prefigura cierto periodismo costumbrista. El contenido etnográfico que en su momento llegó a tener, se verá remitido al relato de viaje y absorbido por los tratados científicos en boga durante el siglo XVIII. En paralelo, la prensa cobrará mayor importancia, convirtiéndose el discurso periodístico y el relato de viajes, junto con el relato testimonial de corte histórico en los principales rostros del sistema a inicios del siglo XIX.

2.3. La crónica como confluencia de géneros discursivos y literarios: el siglo XIX

Como puede observarse en el apartado anterior, la crónica va mucho más allá de una etiqueta genérica. Es un conjunto de discursos disímiles vinculados por una estructura narrativa, sin que esta característica pueda servir de base para una clasificación. En paralelo, la múltiple confluencia que presenta dificulta la posibilidad de establecer sus límites. Aunado a lo anterior, a lo largo de todo su desarrollo, la crónica se presenta como un discurso susceptible de incorporar y generar nuevos discursos. A este respecto y aplicando la teoría de prototipos, puede ser considerada como un continuo discursivo que se despliega entre diversas posibilidades: la más obvia, la de discursos exclusivamente ficticios y exclusivamente referenciales.

La frase con la que terminé el párrafo anterior, evidentemente requiere una seria matización. Sin embargo, también sirve para caracterizar a grandes rasgos los componentes de este sistema discursivo en México, así sea precisando los extremos de

¹³² Para una somera panorámica del proceso véase MARGARITA MORENO BONETT, *Nacionalismo novohispano*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, pp. 9-35.

este continuo discursivo. El siglo XIX marca la aparición en México de formas plenamente periodísticas y plenamente novelescas. En gran medida, el vínculo entre ambos discursos lo constituirán discursos susceptibles de ser calificados como crónicas o relato de viajes.

Ahora bien, si ya habíamos hecho mención de la caracterización que hace Gutiérrez de la crónica como género limítrofe¹³³, considero que es el momento de señalar las opiniones de Ottmar Ette sobre la naturaleza de este discurso.

En principio, Ette se deslinda de una caracterización basada en la ficcionalidad o no del discurso que analiza, citando a Wolfgang Neuber:

Así las cosas, la ficcionalidad no significa la desviación intencionada de lo fáctico de una realidad dada, sino más bien de aquello que para una sociedad se presenta como creíble en un determinado lugar histórico. Los criterios “ficticio” *versus* “conforme a la realidad” se han vuelto obsoletos como categorías analíticas y literarias de la poética del relato de viajes¹³⁴.

Más adelante, señala que:

El *effet de reel* logrado por un texto no se puede comparar inocentemente con una determinada fidelidad a la realidad; el efecto de realidad que se consigue depende de las formas de escritura históricamente eficaces y cambiantes, de su capacidad de ser creídas por un público determinado, tanto desde el punto de vista sociohistórico como sociológico¹³⁵.

Esto obliga al autor a caracterizar al relato de viajes en términos que pueden justificar su pertenencia al sistema genológico de la crónica. Para esto, se servirá de una cita de Genette: “Literatura de ficción es aquella que se caracteriza particularmente por el carácter imaginario de sus objetos, mientras que literatura de dicción impresiona, sobre todo, por sus cualidades formales —una vez más ignorando la amalgama de formas mixtas” (p.36). A partir de esto, Ottmar considera que:

¹³³ J. ISMAEL GUTIÉRREZ, *op. cit.*, pp. 83-84.

¹³⁴ O. ETTE, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁵ O. ETTE, *ibid.*, p. 27.

El relato de viajes se caracteriza más bien por una oscilación fundamental entre ficción y dicción, por un salto continuo que impide una clasificación estable tanto en lo referente a la producción como a la recepción. Entre los polos de la ficción y la dicción, el relato de viajes nos lleva más bien a una fricción, puesto que se evita tanto traspasar fronteras bien definidas como el llevar a cabo experimentos, amalgamas estables y formas mixtas. A diferencia con lo que ocurre con la novela, el relato de viajes constituye una forma híbrida por los géneros que recoge, su variedad de discursos y su propiedad de acercar la ficción y la dicción. El relato de viajes lima las aristas entre los dos ámbitos: se encuentra en una zona literaria que podemos definir como literatura *friccional* (pp. 36-37).

El paralelismo entre los conceptos de literatura limítrofe y literatura friccional son evidentes. Pero los paralelismos más patentes son aquellos que se registran al analizar la manera en que estos discursos intermedios se relacionan con los discursos más o menos estables que se encontrarían en los distintos extremos del continuo discursivo.

Por un lado, Gutiérrez señala la manera en que se vincula lo literario al discurso periodístico en distintas manifestaciones de la crónica:

Las fronteras entre lo literario y lo no literario son cada vez más borrosas, sin duda. Y no siempre porque el periodismo—en concreto— pretenda acercarse a la literatura, sino porque la literatura se ha ido aproximando en sus géneros “mayores” (como la novela) a otros discursos, entre ellos el discurso periodístico. Literatura y periodismo son dos modos de hacer paralelos—algunas veces convergentes—, cuya coincidencia fundamental es la de utilizar la palabra como utensilio de trabajo y la frase como vehículo del pensamiento. En el caso particular de la crónica esas fronteras permanecen oscilantes. El peso del medio divulgativo que la suele dar a conocer (el periódico), al ser tan notable, continúa lastrando las apreciaciones que se hacen de ella; incluso orienta la conocida clasificación según la cual ésta se divide en literaria y periodística, distinción absolutamente artificial ya que todo buen cronista informa literariamente¹³⁶.

A su vez, el relato de viajes — derivación incuestionable de las primeras crónicas y por lo tanto elemento importante de este sistema genológico— es uno de los enlaces entre la crónica y la novela. Señala Ete:

¹³⁶ J. ISMAEL GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p.88.

Las relaciones entre el relato de viajes y la novela son tan intensas como complejas. Ambos géneros se pueden dividir en una gran cantidad de subgéneros. Las dos son formas literarias híbridas que dan cabida a los más diversos tipos de textos, literarios y no literarios, y fragmentos. Entre los géneros y tipos de texto integrados en el relato de viajes se hallan: el diario y la estadística, el material gráfico y cartográfico, el tratado político y la narración literaria, el ensayo filosófico y el comentario científico, la leyenda y la autobiografía, además del tratado geográfico y el estudio de campo etnográfico. Todos estos tipos de textos se pueden encontrar también en la novela. No resulta muy difícil así, siguiendo a Bajtin, entender la novela y el relato de viajes como cosmos de la “diversidad de discursos”, puesto que muchas veces aparecen en él, de forma paralela, una variedad de instancias (narrativas) y discursos, en parte, escondidos y ajenos. La polifonía de la palabra no se circunscribe exclusivamente a la novela, también está presente en la novela de viajes. Precisamente para éste es la dialogicidad lo que se presenta como condición fundamental de toda experiencia y escritura, pues lo otro entra en una relación (jerarquizada o no) con lo propio y habla. El continuo ir y venir de lo ajeno se logra mediante procedimientos literarios y sirve a la dinámica de una literatura que no se limita a la dimensión topográfica¹³⁷.

Evidentemente las semejanzas no justifican una simple equiparación. En relación con la novela se considera:

El relato de viajes, que como forma híbrida tiene mucho en común con la novela, guarda con ésta algunas diferencias: ha ocupado un lugar histórico distinto dentro del sistema de los géneros, se le ha asignado una posición determinada dentro del espectro de la literatura ficcional y no-ficcional, y ha presentado formas específicas de apropiación, sobre todo si tenemos en cuenta la institucionalización de su lectura¹³⁸.

En cuanto al periodismo, en una nota al texto citado, señala Gutiérrez:

Una opinión contraria es la de Octavio AGUILERA, que en su libro *La literatura en el periodismo y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo* (Madrid: Editorial Paraninfo, 1992) reitera que el periodismo y la literatura, aunque comparten un mismo instrumento de trabajo (el lenguaje), son actividades distintas separadas por profundas diferencias y objetivos dispares: “El creador literario goza de absoluta libertad y hasta puede permitirse el lujo de escribir para él mismo, para su propia satisfacción. El periodista trabaja contra reloj para que el mensaje interese a todos, llegue a todos y sea lo más útil, directo y comprensible para todos, como aplicación práctica de unas técnicas profesionales, superadoras de la prehistoria de su oficio”(p.26)¹³⁹.

Los desplazamientos discursivos alcanzan géneros asumidos como plenamente ficcionales. Así, Enrique Pupo-Walker llama la atención sobre la manera en que la crónica sería uno de los precedentes del llamado cuadro de costumbres y, por mediación de éste, alcanzaría otras manifestaciones literarias. A este respecto, señala:

¹³⁷ O. ETTE, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 31-32.

¹³⁹ J. ISMAEL GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p.88.

[...] desde el siglo XIX surgió en América una literatura dispuesta a festejar nuestra singularidad desde lo típico. Pero es importante percatarse, una vez más, de que esa tendencia existió por muchos años en el seno de nuestra historiografía. [...] Sugiero que esas formas precursoras —extraviadas en las crónicas— no pueden ignorarse al juzgar las etapas germinales del costumbrismo americano¹⁴⁰.

En su aproximación a las crónicas de la Conquista y el Descubrimiento, Pupo-Walker analizaba la influencia que tuvo en ellas el relato popular de ficción. Estos textos se convertirán, a través de la crónica y en un proceso continuo de desplazamiento genérico, en modelos para el cuadro costumbrista, mismo que se expresará en páginas periodísticas. Señala el autor citado:

Esbozada de esta manera, la narración costumbrista aparece habitualmente como materia edificante, que intensifica su expresividad con los recursos de la palabra hablada y que busca, a la vez, el prestigio intelectual que asociamos con las investigaciones documentales. Por ser así, el artículo de costumbres adopta, con frecuencia, un cariz paródico y retratista. Sólo que esos relatos tienden a un retratismo doble, que fija tanto la imagen del sujeto, como la del relator; tendencia que revela una bifurcación característica de estas narraciones y que es motivada por la postura a veces indecisa que el narrador asume ante el texto¹⁴¹.

Es necesario observar cómo Pupo-Walker se refiere a este discurso en términos tanto de narración como de artículo, evidenciando la proximidad del cuadro de costumbres al periodismo. Así, si bien el cuadro de costumbres “[...] aparece condicionado, desde un principio, por exigencias muchas veces ajenas a la organización del discurso literario como tal” (p.203), esto se debe a que tiene como objetivo “reproducir un ambiente que el lector vuelve a contemplar con los privilegios y alternativas del espectador enterado” (p.204). Para Pupo-Walker el cuadro de costumbres no es un precedente directo del cuento, discurso caracterizado por una estructura netamente literaria, que no busca resaltar algún elemento de la realidad circundante. El cuadro de costumbres busca expresar algo ajeno a la esfera del lenguaje. Incluso, señala:

¹⁴⁰ E. PUPO-WALKER, *op. cit.*, p. 192.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 203.

En gran medida, el desgaste imaginativo de la narración costumbrista radica, pues, en que el texto asume como orden primigenio la realidad exterior y en que el discurso se constituye como signo de la misma. Así, desprovista de otras posibilidades, esas estampas descriptivas se aferran cada vez más al material pintoresco y a los rípios de la historia americana (pp.211-212).

Como hasta aquí se ha podido observar, las coordenadas del continuo dentro del cual es posible ubicar discursos pertenecientes al sistema genológico de la crónica en el siglo XIX, se encuentran en un espacio de confluencia del discurso periodístico, derivado del historiográfico; la novela como nueva manifestación narrativa y literaria del siglo XIX; el relato de viajes, así como otras formas autobiográficas, autorreferenciales y testimoniales menores. Las proporciones y las formas concretas con que se manifiesta esta confluencia, variarán conforme avance el siglo.

A continuación, trataré de esbozar las principales fases de este desarrollo en el siglo XIX, partiendo de que la distinta configuración de estos discursos confluyentes puede servir como indicativo del desarrollo de un sistema genérico.

Un primer periodo puede ser trazado desde el momento de la aparición tanto del discurso periodístico como de la novela, hasta su consolidación. En este periodo se conjugan distintos elementos. Entre otros:

- a) La instauración de la prensa como espacio público conformador de opinión: Si bien el caso de *Alboroto y motín*, permite señalar un uso primario de los escritos como instrumento para influir en la opinión de ciertos públicos, además de brindar indicios sobre la influencia de gacetas y mercurios, se debe reconocer que: “[...] mientras la publicación fue un privilegio real otorgado escasamente a particulares o a corporaciones estrechamente controlados, la publicidad de las opiniones, tanto en América como en España, se acantonó en los límites impuestos no sólo por el absolutismo sino también por la

utilidad y la moral [...]”¹⁴². Esta situación cambia en vísperas de la independencia, concretamente con la libertad de imprenta:

La situación se volvió muy distinta cuando las Cortes de Cádiz decretaron que la libertad de imprenta era un derecho político, al mismo tiempo individual y universal. Dentro del nuevo orden jurídico, cada uno podía no solamente publicar su opinión, sino pretender que era la opinión del público. Desde luego, desde el decreto de las Cortes a las numerosas leyes promulgadas por los gobiernos independientes, la libertad de imprenta se refería siempre a las normas de la moral pública antigua: todo lo que atentaba contra la religión, la moral, etc., era merecedor de castigo judicial. No obstante, la desaparición del rey y la creación de nuevos poderes (Junta Central, Regencia, Cortes) alentaron un proceso inédito de publicidad: prohibidos hasta la fecha, los temas políticos y los debates que llevaban a cabo las mismas autoridades se volvieron asuntos de publicación y de discusión con la multiplicación desenfadada de los impresos¹⁴³.

Esta multiplicación de impresos y la instauración de la esfera de la opinión pública brindó un nuevo espacio para la difusión y producción de escritos de contenido literario. Preocupada la antigua colonia por construir un proyecto nacional viable, la prensa se convirtió tanto en un campo más de confrontación de ideas entre los distintos proyectos políticos y culturales de la época, como en un gran laboratorio discursivo. Su desarrollo estará en más de un sentido vinculado al de las formas literarias características de la modernidad: el cuento y la novela. Analizaré esta vinculación en el próximo apartado.

b) La aparición de la novela: como se ha mencionado con anterioridad, no hay registro de textos plenamente novelísticos en la Colonia, si bien las raíces de este discurso se prolongan hasta la crónica de Indias, pasando por los *Infortunios de Alonso Ramírez*. Sin embargo, la apropiación de los métodos narrativos propios de la crónica para su aplicación a personajes ficticios no sólo coincidirá temporalmente con la aparición del discurso periodístico, sino que tendrá como artífices a los mismos autores. La figura de Fernández de Lizardi será ejemplar en este sentido, no sólo por su participación en la consolidación de diversos proyectos periodísticos o por el escribir el primer texto novelesco en la historia de la literatura nacional, sino porque con los

¹⁴² A. LEMPÉRIÈRE, *op. cit.*, pp. 70-71.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 71.

componentes costumbristas de esta obra contribuirá a configurar un discurso compartido tanto por la literatura como el periodismo. Si bien Fernández de Lizardi resulta un ejemplar iniciador de la novela con obras como *El Periquillo Sarniento* (1816) o *La Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*¹⁴⁴ (1819), éstas se encuentran vinculadas en múltiples niveles con su trabajo periodístico que abarca desde *El pensador mexicano* de 1812, hasta *El Correo Semanario de México* (1827). De hecho, la mayoría de los autores de la época utilizan los periódicos como medio de expresión no sólo en prosa, sino también en verso.

c) El relato de viajes y el discurso historiográfico: en este primer momento, cuando apenas se sientan las bases de la vitalidad del sistema, el relato de viajes se convierte en un eslabón más de esta cadena discursiva. La constitución del relato de viajes como un espacio autónomo resulta tanto del interés de visitantes extranjeros en los territorios recién independizados, como de la necesidad de los habitantes de estos territorios de reconocerse y ubicarse en el mundo. En este sentido, Ottmar Ette considera primordial la obra de Alexander von Humboldt¹⁴⁵. Sin embargo, habrá exponentes locales de este discurso: desde Fray Servando Teresa de Mier a Vicente Riva Palacio, pasando por Mme. Calderón de la Barca, una gran profusión de escritores nacionales y extranjeros describirán su paso por distintas latitudes e insertarán diversos discursos en sus obras¹⁴⁶.

De nuevo, bajo la etiqueta de lo costumbrista se ocultarán muchos rasgos estructurales y temáticos que serán punto de contacto entre diversos discursos. Señala

Ette:

¹⁴⁴ Esta obra ya en el título problematiza la identificación genérica de la obra: “Historia muy cierta con apariencia de novela”.

¹⁴⁵ O. ETTE, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴⁶ Felipe Teixidor señala como viajeros que escriben en la primera mitad del siglo XIX a Rafael Reynal (1834), Fr. José Guzmán (1837), Lorenzo de Zavala (1834 y 1846), Joaquín Moreno (1833-36), Manuel Payno (1843 y 1853), Juan Romero de Terreros (1849) y Buenaventura Vivó (1853-1855), entre otros. Véase FELIPE TEIXIDOR (comp) *Viajeros mexicanos (siglos XIX y XX)*, Porrúa, México, 1982, pp. 221-225.

El viajero se mueve entre los diferentes grupos y capas sociales del país al que llega con una libertad negada a los propios habitantes, especialmente en sociedades tan jerárquicamente estructuradas como eran las de los siglos XVIII y XIX. [...] Fray Servando Teresa de Mier llega a conocer muy bien a miembros que pertenecen a las diferentes capas de la sociedad española, lo mismo que su contemporáneo Alexander von Humboldt durante su viaje por Nueva España. El relato de viajes se acerca así a un género literario que se halla próximo a los relatos del dominico mexicano Fray Servando: me refiero a la *novela picaresca* que —con la publicación del *Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi a principios del siglo XIX en Nueva España— incorpora la literatura colonial española al mundo novelesco de las literaturas modernas de Latinoamérica¹⁴⁷.

En tanto, cierta historiografía abocada a darle un rostro propio a la nación en formación, utilizará los registros y las motivaciones del periodismo para darse sustento. El ejemplo más concreto lo ofrece Carlos María de Bustamante, autor del *Cuadro histórico de la Revolución Mexicana* (1827) y del *Diario histórico de México*. Enrique Florescano caracteriza esta obra en los siguientes términos:

Aunque de esta obra gigantesca apenas se han publicado los primeros volúmenes, ningún historiador riguroso de la independencia ha omitido su consulta en las fotostáticas existentes en diversas bibliotecas. En general, el Diario presenta las mismas deficiencias que se le achacan al Cuadro histórico: aglomeración desordenada de documentos, falta de rigor en la selección y presentación de los textos, comentarios innecesarios o confusos, mezcolanza de hechos sustantivos con anécdotas triviales, verbalismo patriotero, etcétera. Con todas esas deficiencias el Cuadro y el Diario integraron el primer corpus documental de la insurgencia, la primera memoria escrita del acontecimiento que cambió la vida de los mexicanos y definió un nuevo rumbo para la nación. Aún los críticos más opuestos a Bustamante reconocieron que sin el esfuerzo de este primer compilador de los textos básicos de la insurgencia no se hubieran escrito las obras que poco después trazaron, con igual espíritu polémico, el grandioso ciclo de la historiografía de la independencia que alcanzó sus cumbres mayores con las obras de Lorenzo de Zavala, José María Luis Mora y Lucas Alamán¹⁴⁸.

Todas las limitaciones de estas obras históricas provienen del mismo hecho que lo hace relevante para su inclusión en este trabajo. Carlos María de Bustamante es un periodista de la época, y su obra historiográfica es parte del debate político y cultural que satura la prensa de las primeras décadas del siglo. Él reformula diversos discursos históricos en razón de imperativos del momento, pero igualmente se vale de su carácter de actor en

¹⁴⁷ O. ETTE, *op. cit.*, pp. 22-23.

¹⁴⁸ ENRIQUE FLORESCANO, “Teresa de Mier y Bustamante. Fundación del nacionalismo histórico”, *Nexos*, (México), Febrero de 1989, No. 134, p. 34.

muchos de los eventos que narra para darle mayor legitimidad a su discurso. Así por ejemplo, al referirse al gobierno de Iturbide, señala:

[...] D. Agustín de Iturbide, cuya historia si bien se recuerda con alegría por lo mucho bueno que obró en aquel memorable año, ahora se nos presentan sus hechos como una medalla con su anverso halagüeño y con su reverso desagradable. Esta reflexión bien muestra el compromiso en que me hallo, y de que sólo podré desembarazarme siguiendo las sendas de la verdad e imparcialidad, y dejando a la posteridad que lo llame a su tribunal, y lo sentencie con la inescorable justicia que le es propia. A dicha mía (repito) no pretendo escribir la historia del general Iturbide, sino sólo acopiar materiales para que otro lo haga en días más serenos y en la calma de las pasiones¹⁴⁹.

Resulta evidente que es necesario realizar un estudio sobre las confluencias discursivas concretas que operaron sobre la temprana historiografía del siglo XIX, no sólo en la obra de Bustamante, sino también en la de autores como Lucas Alamán y José María Luis Mora.

Por otro lado, Bustamante se caracteriza por difundir las obras historiográficas de la Colonia y el período prehispánico...reformulándolas según las exigencias del momento. Señala Florescano:

Además, por el procedimiento de editar y comentar los textos prohibidos por las autoridades virreinales, Bustamante inició el proceso de mexicanizar las crónicas elaboradas por los conquistadores, introduciendo en ellas el punto de vista del vencido, la mirada que al leerlos con los ojos de quien había dejado de ser el sujeto pasivo de la acción del conquistador, descubrió en ellas voces, temas y contenidos que manifestaban un significado diferente al que les habían dado los autores y comentaristas españoles¹⁵⁰.

Este proceso nuevamente vincula estos discursos con otras manifestaciones discursivas, ya que serán estas crónicas el material fundamental para la incipiente novela histórica.

d) El vínculo entre este periodo y el subsecuente, o entre los principios de la novela y su consolidación, lo constituye el cuadro de costumbres. Ya mencioné su vinculación con la crónica de Indias y el relato de viajes, así como su presencia en la novela de la época a partir de *El Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi. Igualmente, fue uno de los discursos más socorridos en la prensa de la primera mitad

¹⁴⁹ CONRADO CABRERA QUINTERO, *La creación del imaginario del indio en la literatura mexicana del siglo XIX*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2005, nota 403, p. 144.

¹⁵⁰ E. FLORESCANO, art. cit., p.37.

del siglo XIX. Más allá del ya mencionado caso de Fernández de Lizardi, hay que resaltar la confluencia de diversos géneros literarios en la obra de Juan Bautista Morales (1788-1857). Este publica en 1845 una compilación de sus artículos aparecidos entre 1842 y 1844, bajo el título de *El Gallo Pitagórico*. Si en el siglo XVI, Cervantes de Salazar empleó el diálogo con el fin de promover una imagen distinta del Nuevo Mundo y describió algunos elementos importantes de la sociedad de su tiempo, Morales emplea el mismo recurso del diálogo para estructurar una crítica del gobierno santanista, consignando al mismo tiempo sujetos y costumbres de la época¹⁵¹. Otra compilación de artículos descriptivos en la cual se muestran distintos tipos sociales es la obra *Los mexicanos pintados por ellos mismos. Tipos y costumbres nacionales* (1854) escrita por Hilarión Frías y Soto, Juan de Dios Arias, Ignacio Ramírez, Niceto de Zamacois, Pantaleón Tovar y José Maria Rivera¹⁵². En esta obra, cada una de las estampas que ofrecen estos autores se caracteriza por una estructura literaria pese a que su objetivo es brindar un panorama de la vida cotidiana del siglo XIX. Otra cara de la confluencia genérica propia de este periodo es *México y sus alrededores* (1855-1856), impreso por J. Decaen y Agustín Debray. Esta obra:

[...] es una colección de vistas, trajes y monumentos, en este trabajo no sólo se hace la descripción de los distintos grupos sociales de la época, sino que hay una recreación del ambiente que los rodea. Los autores de los textos fueron: Marcos Arroniz, José Tomás de Cuellar, Francisco González Bocanegra, Hilarión Frías y Soto, Luis Gonzaga Ortiz, Anselmo de la Portilla, Manuel Payno, Vicente Segura, Francisco Zarco y Niceto de Zamacois, además, es un trabajo que incluye litografías de gran belleza de Casimiro Castro, Julián Campillo y Luis Auda[...]¹⁵³.

Así, el cuadro de costumbres se erigirá a lo largo de todo el siglo como un elemento unificador de los discursos periodísticos y literarios. Quienes escribirán la novela mexicana serán también quienes construirán su periodismo, circunstancia que justificará múltiples conexiones y desplazamientos entre ambos discursos.

¹⁵¹ C. CABRERA QUINTERO, *op. cit.*, pp. 184-185.

¹⁵² Para un somero estudio de esta obra, véase, *ibid.*, pp. 193-199.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 206.

Como se puede observar, a lo largo de la primera mitad del siglo XIX los discursos periodísticos y novelísticos se van consolidando. En medio de estas dos grandes series se presentan discursos difíciles de caracterizar si no es utilizando el término crónica en un sentido mucho más próximo al actual, en cuanto género periodístico y literario. El libro de viajes¹⁵⁴ se convierte en una instancia propia, en ocasiones absorbida por la novela, mientras que en ocasiones entre estos discursos y el historiográfico se tiende un vínculo de carácter testimonial¹⁵⁵.

Para la segunda mitad del siglo XIX se puede hablar de la consolidación simultánea de los discursos periodísticos y literarios en México. Del cuadro costumbrista derivará una forma de hacer novela en la que sobresalen José Tomás de Cuellar, Ignacio Manuel Altamirano, Ángel de Campo, etc.

En medio de estas dos grandes series discursivas, la crónica toma su rostro actual como un puente entre dos discursos:

Numerosos ensayos sobre la historia de las costumbres recurren con frecuencia a la crónica para ilustrar mediante testimonios verídicos la historicidad de un hecho; sin embargo, pocos tratados sobre géneros literarios se dignan tenerla en cuenta. La supuesta indefinición del género —y su consiguiente marginalidad en el acontecer “oficial” de la literatura—surge de su igualitaria participación en dos campos de escritura: el de lo literario y el de lo periodístico. Incrustada en el justo límite entre uno y otro ámbito, la crónica pertenece tanto al periodismo como al medio literario. Al periodismo porque en ella manda la actualidad, el interés y la comunicabilidad: porque está escrita con el triple propósito de *informar*, *orientar* o *distraer*; a la literatura—en el mejor sentido de la palabra— porque nos brinda algo más que los ingredientes de actualidad, comunicación e interés en que se basa: es expresión de una personalidad literaria, de un estilo, de un modo personal de hacer, de una manera de concebir el mundo y la vida. Es literatura tal género en cuanto que vale, no sólo por lo que dice, sino por cómo expresa lo que dice. Del cronista agudo interesa lo que escribe y cómo lo escribe¹⁵⁶.

¹⁵⁴ En la segunda mitad del siglo XIX hay una explosión de libros de viaje. Sobresalen Gustavo Baz, Ignacio Cumplido, José Lopez Portillo y Rojas, Justo Sierra. Véase F. TEIXIDOR (comp) *op. cit.*, pp. 221-225.

¹⁵⁵ Particular importancia reviste la obra de Guillermo Prieto, quien denominaba a sus relatos *crónicas*. Véase MARINA MARTÍNEZ ANDRADE, “Al encuentro con el otro: un viaje de Guillermo Prieto”, en *Espacios, viajes y viajeros*, Luz Elena Zamudio (coord), Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Aldus, México, 2004, pp. 65-89.

¹⁵⁶ J. ISMAEL GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 86.

Si bien el cuadro de costumbres se convierte en el vínculo entre las primeras manifestaciones del género y sus exponentes más acabados, diversos fenómenos contribuirán a modificar los alcances de la crónica. Así, señala Gutiérrez:

El motivo del desarrollo de la crónica en la Hispanoamérica de fin de siglo se relaciona con la incipiente “profesionalización” de los escritores. En una sociedad donde el valor de intercambio en el mercado y la noción de utilidad son principios esenciales, los escritores deben replantear el modo de inserción de la literatura y su discutida razón de ser en un sistema económico y político que exige productividad. La solución, que se verá encarnada en el periodismo, la impulsa el deseo de fundar un lugar de enunciación alternativo a los aparatos exclusivos, tradicionales, de la república de las letras representados, por ejemplo, en el libro, y concomitante a la emergencia de un nuevo tipo de autoridad intelectual.¹⁵⁷

Otra visión de este proceso nos lo da Blanco Aguinaga que, aunque se refiere a exponentes hispanoamericanos, identifica plenamente al movimiento literario que representará más adecuadamente los alcances de la transformación que representó la profesionalización del escritor en la segunda mitad del siglo XIX:

[...] los modernistas son fundamentalmente poetas que para sobrevivir tienen que escribir en los periódicos acerca, por ejemplo, de las fiestas elegantes de la clase dominante, como Julián del Casal, o, según veremos en el caso de Darío, acerca, por ejemplo de las ciudades y gentes que esa clase puede conocer en Europa. Entran pues en las relaciones de producción capitalistas, pero, en forma homóloga a la estructura económica dependiente de Latinoamérica, sin dejar de depender directamente de la clase dominante. En una sociedad en que la inmensa mayoría de los habitantes eran «iletrados» y los pocos lectores pertenecían a la oligarquía y sus aldeaños, se encuentran así, diríamos, a caballo entre el mecenazgo y la producción para el mercado¹⁵⁸

Para entender este proceso de “profesionalización” e inserción en el mercado, es necesario remontarse un poco al pasado del discurso periodístico en la región. Más allá del clientelismo virreinal y la aparición de un espacio público en los medios impresos, a lo largo de todo el siglo el periodismo se convierte en una instancia social imprescindible.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹⁵⁸ JOSÉ BLANCO AGUINAGA, “Del modernismo al mercado interno”, en AA.VV., *Cultura y Dependencia*, Guadalajara, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, 1976, pp.59-60.

Hacia la tercera década de la segunda mitad del siglo se da una serie de mutaciones. Rafael Pérez Gay identifica a grandes rasgos a los actores de estos cambios en las últimas décadas del siglo:

Como sea, a este grupo de escritores los marca, como a la sociedad y al país mismo, la inauguración optimista de aquel principio radiante que con el paso de los años perdió el brillo hasta dar el tono gris de la desdicha y luego, en el cierre del siglo, el pesimismo y la desesperación sazonados con una buena dosis de literatura francesa. En principio hay una diferencia que los divide en dos grupos, dos movimientos de un mismo periodo. Primero, los que dieron lustre a la sociedad porfiriana estetizando sus mitos, apoyando - directa o indirectamente- la formación de esa sociedad nueva; por esa línea flamante pasó la prosa miscelánea de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Carlos Díaz Dufoo (1871-1941), José López Portillo y Rojas (1850-1923), Rafael Delgado (1853-1914), Victoriano Salado Álvarez (1867-1931), Francisco Sosa (1848-1925), Amado Nervo (1870-1919), Luis G. Urbina (1864-1934), Federico Gamboa (1864-1939), Justo Sierra (1848-1912). Los otros dieron una imagen lóbrega, el lado oscuro de una sociedad represiva y puritana; en ese túnel entraron Angel de Campo (1868-1908), Heriberto Frías (1870-1925), José Juan Tablada (1871-1945), Rubén M. Campos (1876-1945), Alberto Leduc (1867-1908), Ciro B. Ceballos (1873-1938), Bernardo Couto (1880-1901), Balbino Dávalos (1866-1951). Esta separación no implica, por supuesto, ni una declaración de principios, ni una frontera infranqueable; al contrario, intercambian, según el momento, lugares y concepciones de uno y otro lado¹⁵⁹.

El periodismo se transforma en parte de una industria y profesionaliza su actuar. Esto provocará un choque al confrontar a las viejas élites letradas con una nueva forma de trabajo, aquella representada por el *reporter*, un especialista en las nuevas técnicas y normativas del discurso periodístico tal y como se le concibe en las metrópolis de la época. A este nuevo fenómeno se le opondrá el del cronista, exponente de una forma de escribir que hunde sus raíces con el pasado y que, con el movimiento modernista, incorporará las exigencias formales de la literatura al discurso periodístico.

Gutiérrez compara los productos de ambos técnicos del discurso:

¹⁵⁹ RAFAEL PEREZ GAY, "Prensa porfirista: la vida por entregas", en *Nexos*, (México), Febrero de 1987, No.110, p. 47.

Una crónica puede tener descendencia próxima: un reportaje no (aún cuando esté serializado se trata siempre de un mismo reportaje). Y, por otro lado, el primero de los géneros no se contenta con una desnuda relación de informaciones. Va más allá. Al combinar una parte narrativa con otra que enjuicia e interpreta lo narrado, no queda reducida a mero vehículo informativo, sino que entra oblicuamente en el terreno de la narración, de la seudoficción literaria, aun cuando esta coincida con sucesos ocurridos con la realidad externa contemporánea al cronista. La crónica introduce en el plano de la realidad un molde de percepción que lo mitologiza o trascendentaliza sin perder el equilibrio de lo referencial. La interpretación o valoración de los hechos que en la crónica se explicitan (es decir, la subjetividad), además de su narración, establece la diferencia primordial entre el cronista y el frío *reporter*. Valiéndonos de una imagen, podemos decir que la crónica no es la cámara fotográfica que reproduce un paisaje; es el pincel del pintor que interpreta la naturaleza, prestándole un acusado matiz subjetivo. Y el elemento personal, ese elemento indispensable que se advierte, ya porque el texto va firmado generalmente – con el verdadero nombre del autor o con un seudónimo-, ya porque el escritor comenta, amplía y ordena los hechos a su manera, ya porque, aunque la crónica sea informativa, suele poner en ella un lirismo sutil, una dialéctica y un tono singularísimo que viene a ser el estilo de su esencia misma, resuelve el problema de su compleja idiosincrasia, pero sin simplificar un ápice la típica hibridez que conforma su naturaleza mixta¹⁶⁰.

Como resultado de esto, se estructura un discurso novedoso que recibirá la misma etiqueta genérica de todo el sistema, a pesar de las diferencias formales que lo individualizan, conformado por entidades con las que comparte la confluencia genérica y la estructura narrativa. La confluencia será el elemento que determinará este uso de la etiqueta genérica, aunque, paradójicamente, precisamente por su amplitud, nulificará cualquier intento por clasificarla:

[...] el género de la crónica en el contexto finisecular condensa mensajes de procedencia distinta, que interactúan unos con otros hasta derivar en un sistema escritural que integra armónicamente las dualidades de la modernidad latinoamericana. La crónica latinoamericana disuelve los antagonismos que han dividido a categorías antaño enfrentadas: lo artístico y lo no artístico, lo literario y lo paraliterario o literatura popular, la «alta cultura» y la cultura de masas ven desdibujados sus límites genéricos¹⁶¹.

Esta manifestación, periodística y literaria al mismo tiempo, expresaba de manera precisa la sensibilidad de su época. Señala Pérez Gay:

¹⁶⁰ J. ISMAEL GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.85.

La crónica resumía de muchas formas el espíritu de los tiempos: festejaba a la burguesía naciente, se entregaba sin reservas a los progresos industriales, reseñaba los recientes descubrimientos de la ciencia en el resto del mundo, las exploraciones geográficas, las sorpresas de la química y la física, en fin, todas las investigaciones de la ciencia humana. (La Libertad, 5.1.84). Los lectores de La Libertad -por pocos que hayan sido- debieron estar convencidos, a principios de los ochentas, de que vivían una auténtica revolución científica. Una ansia de progreso y una angustia de modernidad los invadieron al suponer que México era parte ya de ese avance planetario sin precedentes¹⁶².

No es posible pasar al análisis del siglo XX mexicano sin analizar una obra que se sitúa no sólo en relación directa con el relato de viajes, la novela y el periodismo, sino que representa un antecedente del discurso testimonio y se vincula con las obras periodísticas de corte social que diseccionaron los últimos momentos del Porfiriato. Me refiero, obviamente, a *Tomochic* de Heriberto Frías. Esta obra presenta un caso particularmente interesante de confluencia genérica. Por un lado, reelabora el discurso novelístico de la época como un recurso para despertar mayor aceptación del lector:

Ese lugar en la memoria pública no hubiese sido posible sin la novela de Frías, ya que ni la rebelión ni la campaña que la suprimió habían tenido casi repercusión en los diarios de México D.F. antes de ella (Cf. Saborit, 95). Desde su aparición en 1893, hasta la muerte de Frías en 1925, *Tomochic* tuvo cinco ediciones, un *record* para los estándares decimonónicos, hasta que fue eclipsada por la Novela de la Revolución, de la que se consideró un heraldo (Cf. René Avilés, E.R. Moore; Antonio Magaña-Esquivel). Este éxito se debió parcialmente a las escenas de corte naturalista que pueblan el volumen, a veces reescrituras literales de episodios de *La débâcle* (1892), el *best-seller* de Emile Zolá (1840-1902) sobre la guerra franco-prusiana, que tuvo una calurosa recepción en el México finisecular (Cf. Saborit, 82). En efecto: *Tomochic* pulula de cerdos que disputan con los perros su ración de carne humana (226-228), de soldados sin miembros y a veces sin caras (119, 132), de pilas de cadáveres que los soldados cruzan como si fuera un río (259), de sangre y cerebros desperdigados (118, 133, 151, 290), de “aullidos que parecían hacer tiritar las sombras” (223) y fogatas de cuerpos que arden por días, inundando el valle de un olor particularmente nauseabundo (267-268). Hambre, incesto, bandidaje y canibalismo completan este cuadro nada bucólico¹⁶³.

Todos estos elementos que remiten al papel del discurso novelístico en la estructuración de la obra, permiten resaltar el carácter testimonial, de primera mano, de la información de la cual parte:

¹⁶² RAFAEL PEREZ GAY, art. cit., p. 49.

¹⁶³ JUAN PABLO DABOVE, “*Tomochic* de Heriberto Frías: violencia campesina, melancolía y genealogía fratricida de las naciones” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (Lima-Hanover), 2do semestre, No. 60, 2004, p. 355.

La novela reivindica a los oficiales de jerarquía media, y al Ejército como institución. Pero es una denuncia de la brutalidad de la masacre y de los oscuros intereses que la promovieron (Cf.273-274), del poco promisorio estado tanto del Ejército federal como de las milicias estatales y de la problemática conducción de la campaña (Cf. los capítulos “Causas ostensibles” y “Cruz de Tomochic, ‘Papa Máximo’”). Esta dimensión testimonial de la obra le valió a Frías una corte marcial, donde fue absuelto dado que Joaquín Clausell reclamó para sí la autoría, y como civil no era imputable de los cargos estrictamente militares que le hubieran costado la cabeza a Frías. Frías no reconocerá oficialmente la obra hasta la edición de 1910¹⁶⁴.

En muchos sentidos, la obra de Frías es un eslabón entre el periodismo de nuevo cuño — el del reportero—, discursos que previamente conformaban el sistema genológico de la crónica (como el cuadro de costumbres y el relato de viajes y la novela); no sólo la novela naturalista a que hace referencia Dabove, sino también la novela de la Revolución que en mucho combinará discursos propios de lo testimonial y periodístico con recursos de la narrativa de ficción.

2.4. Carácter dinámico del sistema genérico de la crónica en el siglo XX

En el siglo XX las interrelaciones, los múltiples vínculos interdiscursivos y los procesos de experimentación literaria, llevan el fenómeno de la confluencia genérica a niveles desconocidos. Este proceso de generación de nuevos discursos a partir de géneros previos son consustanciales al fenómeno literario mismo, pero la consciencia y el nivel en que se presentan durante el siglo XX son inéditos. Las clasificaciones y conceptualizaciones tradicionales se ven constreñidas a pasar por alto múltiples elementos discursivos, rasgos que conforman inequívocamente al objeto de estudio con tal de ofrecer un cierto panorama de coherencia.

Entre la profusión multidiscursiva y multigenérica del siglo XX y la crítica a los alcances de los sistemas categoriales tradicionales, la crónica enfrenta una paradoja. Sus diversas manifestaciones se multiplican. La etiqueta genérica se emplea como nunca antes, pero, como siempre, sus límites son borrosos. Cualquier intento de delimitar los

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 355.

componentes del sistema esta condenado a ser aproximativo. Alastair Fowler se refiere a los procesos de transformación genérica en los siguientes términos:

Los procesos por los que los generos cambian son los mismos que aquellos por los que se producen la mayoría de los cambios literarios. Describir estos por completo— o algunos de ellos— podría ir más allá del presente ámbito. Este es, después de todo, un tema principal de la historia literaria y mucha de su crítica. Por supuesto, los procesos pueden al menos ser categorizados. Algunos que resaltan pueden ser identificados como: invención de tópicos, combinación, agregación, cambio de escala, cambio de función, contrastación, inclusión, selección y mezcla genérica¹⁶⁵.

Todos estos procesos se manifiestan de una u otra forma dentro de la crónica en múltiples sentidos y niveles. Las vinculaciones no sólo son entre la crónica y manifestaciones más o menos estables. Géneros mixtos, un eufemismo para referirse a la confluencia genérica, se vincularán incesantemente entre sí mismos.

Así, al finalizar el siglo XIX, la crónica se ha transformado. Por un lado, los componentes tradicionales del sistema se vuelven más complejos. Por otro, la etiqueta genérica es usada para designar un cierto género periodístico caracterizado por su cercanía con los discursos literarios. Nuevamente la multiplicidad de manifestaciones y precedentes literarios del sistema impiden caracterizarle inequívocamente. Conforme avanza la consolidación y paulatina modernización del discurso periodístico se van institucionalizando géneros propios de dicha esfera. Algunos elementos de estas formas discursivas ya han sido atendidos al comparar la crónica con el reportaje. Pero las variables siguen siendo demasiadas: artículo, noticia, columna, reportaje, etc., pueden ser la base periodística de múltiples textos. Queda pendiente la influencia que pudieran tener otras series discursivas referenciales que de una u otra manera siempre se han vinculado a este sistema: el discurso etnográfico o antropológico, por ejemplo. Y desde

¹⁶⁵ “The processes by which genres change are the same as those that produce most literary change. To describe them fully— or any of them— would be far beyond our present scope. It is, after all, a main theme of most literary history and much criticism. However, the processes can at least be categorized. Those that stand out may be identified as: topical invention, combination, aggregation, change of scale, change of function, counterstatement, inclusion, selection and generic mixture” A. FOWLER, *op. cit.*, p. 170. Para la caracterización de cada uno de estos procesos, véase *ibid.*, pp. 170-177.

el otro extremo del continuo discursivo que conformaría la crónica, distintos géneros confluyen en ella: desde la novela y el cuento, hasta discursos previamente inexistentes como el guión cinematográfico o radiofónico.

Pragmáticamente, analizaré algunas vertientes de este sistema genológico, tal y como se desarrollaron a lo largo del periodo, en el sobreentendido de que las relaciones entre todas ellas superan el alcance de este trabajo. La vinculación que se hace de estos resulta de la presencia de características comunes, rasgos estructurales que, aunque no son compartidos por todos los miembros del sistema, bastan para establecer una cierta identidad entre ellos. Esta es la razón por la que se consideró al de la crónica un sistema susceptible de ser descrito por la teoría de prototipos, en este caso en su versión ampliada, ya que en ella: “La categorización se halla justificada por los lazos de asociación entre los diferentes casos (o tipos de referentes) y no por una relación entre todos estos diversos casos y una misma entidad, es decir el prototipo”¹⁶⁶. En cambio, la versión estándar de la teoría de prototipos sería perfectamente aplicable a elementos del sistema más estables o cuando estamos ante un conjunto de discursos muy próximos.

Ante la amplitud del material susceptible de ser contemplado como perteneciente a este sistema genológico en el siglo XX, sólo mencionaré algunos casos representativos del discurso en diversos momentos de este periodo, buscando contextualizar la tradición en la que se inscriben las obras objeto de este análisis y, por otro lado, resaltando su vinculación con otros discursos literarios.

En principio me ocuparé de la crónica en cuanto género periodístico-literario, un discurso al que ya me referí en párrafos anteriores y que alcanza gran calidad estética con el modernismo. Desde el punto de vista del discurso periodístico se le caracteriza en

¹⁶⁶ G. KLEIBER, *op. cit.*, p. 153.

los siguientes términos, si bien cabría preguntarse si estas caracterizaciones o definiciones realmente corresponden a la naturaleza del discurso:

[...] la crónica gira en torno a un *propósito* fundamentalmente *informativo* y requiere que el reportero haya sido *testigo* de lo que relata; nos hemos referido también al carácter eminentemente *personal* de este género, que implica una reconstrucción de los hechos desde la propia *subjetividad* y que en sus mejores ejemplos exhibe un nivel auténticamente *literario* tanto por el uso creativo del lenguaje como por la *concepción* de que se parte para construir la versión de un hecho o de una serie de hechos; a ello agregamos que el reportero aporta su visión subjetiva, su interpretación y *su punto de vista* sin olvidar que debe trascender la mera “crónica de sí mismo” para abordar acontecimientos de orden social; señalamos finalmente que el género pertenece al *orden temporal*, pues relata sucesos en orden cronológico, aunque la narración pueda estructurarse de diversas maneras¹⁶⁷.

Ya esta definición llama la atención respecto al profundo nexo de este discurso con la literatura. Julio Ramos, citado por Ismael Gutiérrez, ve en la crónica, tal y como se desarrolló en los periódicos a partir de la obra modernista, lo siguiente:

El crítico puertorriqueño propone una interpretación de la crónica más avanzada todavía que la de González al considerarla un ejercicio de *sobrescritura*. Forma periodística al mismo tiempo que literaria, lugar discursivo heterogéneo, aunque no heterónimo, la crónica presupone una autoridad, un sujeto literario mediatizado por los límites constreñidos de la información. El literato, que al «informar» *sobre-escibe*, ya que escribe sobre el periódico que lee diariamente, recurre a una «mirada» especificada que desemboca en un ejercicio de estilización¹⁶⁸. Concluye afirmando que a través de la crónica- a la vez periodística y literaria, insiste- la literatura finisecular registra la vulnerabilidad de su proyecto autonómico, puesto que no dispone de un espacio propio en el cual desarrollarse, sino que éste se halla sujeto a las exigencias de la creciente industria cultural¹⁶⁹.

Para Gutiérrez este discurso amerita una mayor atención en cuanto a su papel en la conformación de los valores estéticos e intelectuales de una época. Más en un medio donde la prensa se convierte en el espacio privilegiado para expresar las precisiones y valoraciones estéticas de múltiples corrientes literarias, una instancia de interacción entre el productor del discurso y diversos receptores. Gutiérrez considera que este discurso debe ser revalorado en virtud de que es:

¹⁶⁷ MÁXIMO SIMPSON, “Crónica, cronología y narración testimonial”, *Géneros periodísticos*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982, p. 19.

¹⁶⁸ J. ISMAEL GUTIÉRREZ, *op. cit.*, pp.110-1.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 84-85.

[...]Un género que, junto con las sublitteraturas, los almanaques, los periódicos, los éxitos fugitivos y los autores inconfesables, ha de figurar no sólo en las historias literarias sino en toda historia de las ideas que se precie de tal. Puesto que revela el suelo «deleznable» sobre el que ésta reposa, la crónica literaria, ubicada en el intersticio de los grandes monumentos discursivos, se incluye en la vasta materia orgánica que debería tratar una verdadera historia de las ideas, «la disciplina de los lenguajes flotantes, de las obras informes, de los temas no ligados», según describe Michel Foucault (1926-1984). «Análisis de las opiniones más que del saber, de los errores más que de las verdades, no de las formas de pensamiento, sino de los tipos de mentalidad»¹⁷⁰

A principios del siglo XX este género continúa en términos generales dentro de los parámetros fijados por el modernismo, aunque realmente no hay escritor de cierto renombre que no haya incursionado en las páginas de la prensa. Amado Nervo y José Juan Tablada, entre muchos otros, harán de su quehacer periodístico parte importante de su producción literaria. El último de los citados se convertirá en un puente entre el modernismo y generaciones posteriores de cronistas.

Sin embargo, quien renovará a la crónica de acuerdo a las exigencias del nuevo siglo, será Salvador Novo. La manera en que desarrolla esta actividad en sus años iniciales informa sobre la profunda riqueza de esta instancia de confluencia genérica. Señala Mary K. Long en la nota introductoria a la recopilación del trabajo periodístico de Novo que sus obras literarias más relevantes: “[...] no se presentan en forma aislada sino salen de un trasfondo de publicaciones más efímeras. [...] Los textos aquí recopilados forman parte de este trasfondo. Son un lugar para ensayar las ideas e imágenes que aparecen de nuevo en su obra más conocida”¹⁷¹. Una muestra de la tremenda variedad y posibilidades de confluencia genérica que permite este discurso nos lo ofrece Long al describir el trabajo periodístico de Novo:

Así, los artículos publicados, por ejemplo, en *El Universal Ilustrado* entre febrero y noviembre de 1924, cubren un rango amplio de temas: la historia de los baños, un encuentro de box, una hojeada de revistas norteamericanas, un ensayo conmemorativo sobre Joseph Conrad, un análisis de *El Pensador Mexicano* Fernández de Lizardi¹⁷².

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷¹ MARY K. LONG, “Nota introductoria, Salvador Novo”, en *Crónicas y artículos periodísticos. Viajes y ensayos II*, Sergio González Rodríguez (comp.), Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pp. 9-10.

¹⁷² *Ibid.*, p. 13.

Salvador Novo continuará a lo largo de décadas con su labor periodística, misma que se erigirá como un referente obligatorio de este género. El estilo y las innovaciones de Novo son un claro exponente de cómo transformaciones genéricas, en su momento marginales, se convierten a través de un cierto tiempo en las manifestaciones centrales del mismo.

Dentro de las obras del corpus sujeto a estudio, la de Jorge Ibarguengoitia es la que más vinculaciones tiene con esta vertiente específica de la crónica, misma que en cierto modo se vincula con el cuadro de costumbres del siglo XIX e incluso con los textos misceláneos de Cervantes de Salazar y Dorantes de Carranza.

Otra vertiente fundamental del sistema es el relato de viajes. Cabe mencionar que el orden de exposición de las grandes variantes de este sistema genológico no implica una lejanía o falta de vínculos entre sus exponentes. Al contrario, se presentan múltiples influencias simultáneas y recíprocas entre ellos. Así, nuevamente quienes aportarán las mejores crónicas de viajes en el temprano siglo XX serán los modernistas¹⁷³. La obra de Amado Nervo permite caracterizar una aproximación al libro de viaje desde estas coordenadas estéticas, originando una confluencia muy particular:

El primer viaje de Nervo a Europa es en 1900, [...]. Su libro de ese viaje *Éxodo y las flores del camino* se publica en México en 1902. Incluido por la crítica dentro del primer periodo de su producción lírica, es presentado por Teixidor en su antología de viajeros mexicanos (1939). Libro de viaje que se inicia con un poema y que combina poesía y prosa a lo largo de sus más de doscientas páginas; de 46 capítulos, 24 son poemas¹⁷⁴.

Señala Araújo:

¹⁷³ Aunque Felipe Teixidor en el apéndice a su libro consigna como libros de viaje publicados en las primeras décadas del siglo XX textos de autores como Peón del Valle (1907), Luis G. Urbina (s.f.), Julio Jiménez Rueda (1922), Manuel Toussaint (1924), María Enriqueta Camarillo (s.f.), Carlos de Gante (1929) Juan de Dios Borjórquez (1931), José Mancisidor (1937), además de varios que no tenían propiamente una carrera literaria. Véase F. TEIXIDOR (comp), *op. cit.*, pp. 225-227.

¹⁷⁴ NARA ARAÚJO, “Viaje de la imaginación. Viajeros mexicanos siglo XX”, *Espacios, viajes y viajeros*, Luz Elena Zamudio (coord), Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Aldus, México, 2004, pp. 143-144.

Aun cuando en descripciones factuales, el dato es el dato, éstas conducen a lo poético. De sus impresiones en la Exposición Mundial de París reconstruye la de un órgano óptico que produce audiciones coloridas; y parte de una descripción factual, llena de detalles puntuales para llegar a una reflexión, de resonancia modernista, sobre las correspondencias auditivo-musicales, correspondencia simbolista entre la música y el color, sujeta a duda aún por “el sentido común”, pero presente en músicos y poetas¹⁷⁵.

En un caso similar al de la crónica periodística, Salvador Novo se reveló como heredero y renovador del legado modernista. Libros como *Return Ticket* (1928), *Jalisco-Michoacán* (1933), *Continente vacío (Viaje a Sudamérica)* (1935) y *Este y otros viajes* (1948) se convierten en excelentes ejemplos de innovación y experimentación discursiva. Así por ejemplo, respecto de la influencia del discurso cinematográfico como elemento estructurador del discurso en estos relatos de viaje, Antonio Saborit señala: “La crónica de viaje fue para Salvador Novo un espacio cinematográfico, recurso que empleó para llevar a sus lectores a la escena de los hechos y de la acción”¹⁷⁶. El espacio cinematográfico que busca construir en sus relatos de viajes se convierte en una muestra más de la indefinición de los límites de este sistema genológico. Señala Saborit:

La construcción de ese espacio más bien tuvo que ver con el énfasis que hiciera Novo en el movimiento en sus crónicas de viaje, pues el cine comporta sin ningún tipo de compunción todo tipo de traslados, por lo general entre diferentes lugares y tiempos. Hasta la crónica periodística recibió estos beneficios, como lo muestra la antología personal de estos escritos, *Este y otros viajes*¹⁷⁷.

El relato de viajes se constituye en un espacio de múltiples entrecruzamientos genéricos. Otro autor destacado, José Vasconcelos, trabajará el relato de viajes como una instancia *sui generis* entre el ensayo y la novela. Nara Araújo establece las proposiciones contenidas en *La raza cósmica* (1925) como el antecedente inmediato del texto *Notas de viaje* (1925):

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.146.

¹⁷⁶ ANTONIO SABORIT, “Primeros viajes” en Salvador Novo, *Viajes y ensayos I*, Sergio González Rodríguez (comp.), Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 605.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 607.

A esta argumentación propositiva del ensayo sigue una argumentación demostrativa del libro de viaje; de la primera persona del plural a la primera del singular, del proyecto colectivo a la eclosión del yo con telón de fondo continental. Impulso autobiográfico que anticipa al de novelas de este autor. Desde “Premoniciones”, el sujeto se coloca en el contexto de su vida personal: bajas y alzas, hospedamientos y reconocimientos, y fantasía del viaje, anticipaciones ya cumplidas que ahora se van a contar¹⁷⁸

Una vertiente más es la que vincula a la crónica con el reportaje y otros discursos referenciales. Es la literatura a la que Rodríguez-Luis llamará de enfoque documental y que, de una forma u otra, se relaciona con el discurso testimonio y el *new journalism* norteamericano.

Señala Rodríguez- Luis:

La narrativa documental se ocupa de hechos verídicos — *documentados* —, al igual que el discurso histórico, pero los narra *esencialmente* (utilizando varios enfoques que pueden diferir mucho) a la manera en que lo hace una novela con su *historia*. Esto no implica que en la narrativa documental prive la intención de elaborar una pieza artística sobre la de mantener la fidelidad a los hechos, pero sí que la posición del narrador respecto a la presentación de los hechos que constituyen su objeto se parece más a la del novelista que a la del historiador. Éste, ya que su intención es aclarar los procesos históricos, se preocupará ante todo por la coherencia científica del discurso por medio del cual los relata y analiza, mientras que el narrador documental — que casi siempre es el mediador de la narración que ha recogido — querrá organizar y escribir su discurso del modo más ameno posible. Aun si se tratara de un antropólogo, el modelo que le sirve de guía no es la monografía erudita ni el tratado histórico, sino, curiosamente, la novela¹⁷⁹.

Mientras Rodríguez-Luis propone una taxonomía que se remite a los trabajos antropológicos de Ricardo Pozas y de Lewis, misma que tendría su expresión más acabada en la obra de Poniatowska, también se puede identificar una cierta vinculación entre discursos testimoniales que provienen del discurso historiográfico y también deben ser situados en algún punto del continuo discursivo próximo a este discurso de orden testimonial.

El primer precedente es el ya mencionado *Tomochic* de Heriberto Frías. Sin embargo, habrá otros más que ejemplifican el problema de la difusión y la influencia de un texto. *México bárbaro* es una serie de reportajes que posteriormente serán publicados

¹⁷⁸ N. ARAÚJO, art. cit. p. 150.

¹⁷⁹ J. RODRÍGUEZ-LUIS, *op. cit.*, p. 15.

como libro en 1911. Su autor, John Kenneth Turner cumple con muchos postulados de lo que muy posteriormente será el *new journalism*. Señala el mismo Turner: “Cada uno de los hechos fundamentales respecto a la esclavitud en México, lo vi con mis propios ojos o lo escuché con mis propios oídos, y casi siempre de personas inclinadas a empequeñecer sus propias crueldades: los mismos capataces de esclavos”¹⁸⁰

Ahora es necesario conocer cuál es el balance que se hace de esta obra periodística *desde la historiografía*:

Sin duda, *México bárbaro* de John Kenneth Turner constituye una aportación a la historiografía mexicana y norteamericana sobre México, no sólo por el hecho de ser una visión peculiar, debido a su perspectiva totalmente diferente de lo que se escribía generalmente acerca de México y el gobierno de Díaz, tanto por intelectuales mexicanos como americanos: sino también por ser el testimonio vivo de un hombre que vio en el mexicano un ser igual a él y al que contempló en su estado de postración, despojándose, al descubrir su deplorable situación, del ropaje de patriota americano, y así combatió con la pluma y más tarde con la acción por la causa del hombre y del mexicano como tal, aún enfrentándose a los intereses de su propio país¹⁸¹.

La influencia de Turner es múltiple sobre las letras mexicanas. No se ha estudiado qué tanta difusión directa o indirecta tuvo a través de la prensa magonista y qué tanto influyó en el periodismo mexicano. Sin embargo, su traducción completa al español en 1955, en medio de la polémica, inauguró una serie de constantes reediciones de la obra, convirtiéndola en un referente periodístico obligado¹⁸².

Un papel similar como modelo periodístico próximo a una épica del momento lo jugó John Reed y sus artículos sobre la Revolución. Su influencia sobre lo que será una crónica periodística de denuncia social debe ser aquilatada en trabajos posteriores, pero indudablemente forma parte de la tradición de la que abrevaron José Revueltas y otros cronistas de corte social.

Señala Carlos Monsiváis:

¹⁸⁰ ROSALÍA VELÁZQUEZ ESTRADA, “Turner: un historiador de la revolución”, *Historiografía Española y Norteamericana sobre México. (Coloquios de Análisis historiográfico)* Álvaro Matute (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 204.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 204.

¹⁸² Véase *ibid.*, pp. 210-211.

Una excepción magnífica: las crónicas de José Revueltas con su ferocidad lírica y sus cosmogonías del instinto y la lucha de clases. Pero el momento cultural no le es propicio y esta escritura febril no gana lectores. A Revueltas se le conoce entonces como personaje límite, pero no se leen sus libros y artículos, como tampoco hay demanda de información sobre marginalidad y luchas sociales. Durante tres décadas, el periodismo “nacional” se desentiende en sus crónicas y reportajes de la disidencia o sólo le da cabida taimada y escandalosamente para hurtarnos lo que en momentos decisivos de Norteamérica captaron John Reed, Upton Sinclair, Edmund Wilson o John Steinbeck: el proceso heroico y reprimido de la conciencia de clase. Casi no hay registros narrativos de huelgas y represiones agrarias, del aliento popular del henriquismo (1951-1953), del intento múltiple de independencia sindical (1958-1959), de la represión antivallejista (1959), de las invasiones de universidades (Morelia en 1956 y Hermosillo en 1967). De modo excepcional aparecen libros testimoniales: sobre el henequén (*Ki, la historia de una planta* de Fernando Benítez), sobre el Mezquital (*La nube estéril* de Antonio Rodríguez), sobre la insurgencia (*La huelga de Nueva Rosita*, recopilación de Mario Gill, *Terror en el riel. Del Charro a Vallejo* de Jesús Topete)¹⁸³.

Precisamente José Revueltas será uno de los exponentes más vigorosos de esta vertiente de la crónica. Para él:

El trabajo periodístico no es, sin embargo, medio propagandístico o instrumento de agitación; admirablemente, Revueltas resuelve en la práctica literaria de estas páginas el problema de la carga política de los textos: está ahí, en el coeficiente mínimo de la letra, y sólo hay que darle un uso. Ese uso es el periodismo revueltiano, y en sus instancias de más tensa elaboración, las novelas y el resto de su obra literaria. Pero en este libro quedan algunas de las más nítidas tentativas de Revueltas por aclararse, y aclararnos, el por qué de la escritura y de su despliegue. Por esa razón estas páginas periodísticas no son “ancilares” o marginales (aún cuando lo sean en un sentido formal, de crudeza estilística), son manifestación sumaria de una “actitud”, rápida costumbre de un trabajo exigente, urgente; son un lado inmediato de Revueltas, no menos — sino quizá más — arriesgado que los otros¹⁸⁴.

Es precisamente dentro de este conjunto de obras (siempre en confluencia con otros géneros y discursos de menor importancia en la conformación del discurso) que se puede ubicar obras de los tres autores sujetos a análisis en este trabajo.

En cuanto al papel que cumple la novela en este sistema genológico, debe considerarse la existencia de una confluencia múltiple y dinámica. Si por un lado existen obras o incluso movimientos enteros donde el discurso testimonial y cronístico se convierte en material que da sustento a la novela, esta misma novela será fuente para la renovación de la crónica. La novela será el polo ficticio preferencial de este sistema:

¹⁸³ CARLOS MONSIVÁIS, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, ERA, México, 1980, pp. 58-59.

¹⁸⁴ DAVID HUERTA, Introducción, José Revueltas, *Visión del Paricutín*, ERA, México, 1983, p. 11.

la novela histórica, la novela de la revolución, la novela cristera, la novela colonialista, la nueva novela histórica, solo por mencionar algunas de las múltiples caracterizaciones y categorizaciones que se han entrelazado en relación con este género que todo lo incorpora. Siendo tan amplias las conexiones entre estos dos sistemas, creo necesario constreñir el análisis al marco concreto de la obra de los autores a analizar, en virtud de que todos ellos, de una u otra forma, se vincularon a distintas vertientes de la novela como culminación de su obra periodística.

3.0. *La crónica de Ricardo Garibay: un ejemplo de desplazamiento genérico.*

Antes de cualquier aproximación al problema concreto de la obra de Garibay en el género de la crónica, su conformación, las distintas confluencias genéricas que la hacen posible y los procesos de cambio que refleja y encarna, debo señalar algunos aspectos previos a la misma.

Kleiber, citando a D. Geeraerts, señala que la teoría de prototipos es en sí misma una teoría prototípica:

[...] no puede aplicarse de la misma forma a todos los sectores, existirán ámbitos privilegiados que serán los representativos (casos prototípicos) que serán los representantes idóneos de la teoría y campos más o menos marginales (casos no prototípicos) en los que la teoría ya no posee toda la eficacia que manifiesta en el caso prototípico¹⁸⁵.

En este sentido, si bien me serví de la versión amplia de la teoría de prototipos para aproximarme al sistema genológico a grandes rasgos, con respecto a obras concretas el enfoque debe ser precisado. Así, en aquellas obras y autores donde la aplicación del modelo sea plausible y se pueda demostrar la cercanía de la obra con algún modelo genológico, aplicaré la versión estándar, mientras que usaré la versión ampliada para describir aquellas entidades borrosas, de límites particularmente difusos en los que se manifiesta la creciente complejidad de los discursos surgidos de una múltiple confluencia genérica. Igualmente, la usaré para relacionar exponentes de la obra del autor alejadas discursivamente entre sí, pero que presentan cierta vinculación no evidente (parecido de familia).

Es necesario recordar que el objeto de este trabajo es describir el dinamismo que a nivel genológico presentan los discursos confluyentes como la crónica, no ahondar respecto a las bondades o limitaciones epistemológicas de cada uno de estos modelos teóricos de categorización. Lo que si puedo garantizar es que este enfoque permite

¹⁸⁵ G. KLEIBER, *op. cit.*, p. 113-114.

valorar de manera distinta discursos que desde el enfoque categorial aristotélico sufren una parcialización y estatización de sus verdaderos alcances literarios y comunicativos.

3.1. La búsqueda del modelo: hacia la novela y la crónica prototípica.

Al principio de este trabajo analicé la importancia del género como instancia informativa y comunicacional a partir de la cual el autor del discurso entra en relación tanto con la tradición genérica en la cual busca inscribirse como con sus lectores¹⁸⁶.

Este sentido, hasta cierto punto normativo del género, origina distintas posturas cuando un autor trata de iniciarse en la construcción de textos de tipo literario. Alternativamente la observancia acrítica de modelos o la ruptura con los mismos se erige en una pauta para el autor en sus inicios. Esta reflexión, si bien se encuentra formulada en términos abstractos corresponde en cierta manera al proceso a través del cual un escritor va conformando su obra y puede, o no, insertarla dentro de la tradición en la cual surge. Todorov señala a este respecto:

[...] que la obra «desobedezca» a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. Y eso por una doble razón. En principio porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. Podríamos ir más lejos: la norma no es visible —no vive— sino gracias a sus transgresiones. [...] Pero hay más. No es sólo que, por ser una excepción la obra presupone necesariamente una regla; sino también que, apenas admitido en ese estatuto excepcional, la obra se convierte, a su vez, gracias al éxito editorial y a la atención de los críticos, en una regla¹⁸⁷.

Tanto en Garibay como en los otros autores sujetos a análisis, es posible identificar un lento proceso de aprendizaje, de identificación y desarrollo de aquellas pautas temáticas y estructurales que les permitirían, primero dominar la normatividad exigida por la comunidad sociocultural en la que se encontraban inmersos para que sus obras fueran consideradas parte de cierto corpus discursivo y, posteriormente, a través de distintos

¹⁸⁶ Véase M. GARRIDO GALLARDO, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁷ T. TODOROV, *art. cit.*, p. 33.

procesos transgresores, renovadores de lo que en su momento se concebía como propio de tal o cual género.

En este sentido, sin obviar la importancia de elementos biográficos o ambientales que influyeron en la obra de Garibay, procuraré centrarme en aquellos elementos genológicos que sirvieron al autor como modelo potencial para sus obras, tratando de describir cómo este mismo proceso de apropiación de mecanismos narrativos y discursivos implica un proceso de transformación discursiva, de creciente conocimiento respecto a las restricciones y condicionamientos que impone un género a quien busca crear un texto que se inserte dentro del mismo —proceso en el cual el autor descubre qué elementos son necesarios, funcionales, y cuáles no dentro de un género¹⁸⁸—.

Una vez alcanzado este relativo dominio de las formas genéricas, el autor buscará explorar sus posibilidades expresivas y es ahí donde, entre las necesidades comunicativas del momento en que se escribe la obra y las limitaciones discursivas que impone un género, el autor procederá cada vez más a arriesgarse a la innovación, a experimentar con distintas combinatorias discursivas y genéricas que originaran propuestas mucho más difíciles de categorizar desde un punto de vista tradicional, escapando la obra de los límites fijados por el género —única posibilidad de que la obra alcance un valor estético propio como señala Todorov¹⁸⁹—.

Frente al escritor novel se encuentra un determinado estado de cosas, un cierto medio cultural y social dentro del cual dicho autor encontrará diversas posibilidades de desarrollo o restricciones a su obra. Dentro de este contexto cultural es posible proponer una cierta situación de los géneros, es decir concebir un medio donde ciertas manifestaciones discursivas y literarias presentan un mayor o menor dinamismo,

¹⁸⁸ M. GLOWINSKI, art. cit., p. 99.

¹⁸⁹ T. TODOROV, *op. cit.*, p. 9.

distintos grados de desarrollo y diferentes alicientes para que se incida sobre ellos con una obra propia.

Las primeras referencias literarias que se hacen respecto a Ricardo Garibay remiten a este primer momento de aproximación a diversas manifestaciones literarias. La narrativa y la poesía se presentan como los primeros intereses de Ricardo Garibay. De acuerdo a los testimonios, aunque el autor se dedicó a escribir poesía, muy pronto se desanimó y no llegó a publicar sus trabajos.

Los primeros trabajos de Ricardo Garibay en la narrativa son los siguientes: en 1945 publica su primer libro de cuentos, continúa con el género en sendos libros de 1951 y 1952; en 1954 publica un “cuento largo o novela corta” titulado *Mazamitla* y en 1965 su primera novela *Beber un cáliz*.

Ahora bien, en paralelo a este proceso de creación narrativa literaria, Garibay se incorpora al periodismo. En 1945 dirige la revista *Firmamento*, en 1948 comienza a publicar en *Suma Bibliográfica* y en 1952 es jefe de prensa en la Secretaría de Educación Pública. Será hasta el año de 1955 cuando publique su primera crónica de importancia: *Nuestra Señora de la Soledad en Coyoacán*.

Es el momento de concretar la propuesta de este trabajo. Un enfoque de carácter taxonómico o aristotélico partiría de la existencia previa de la categoría y a partir de rasgos pertinentes identificados en el discurso lo atribuiría a tal o cual manifestación discursiva. Sin embargo, en principio es necesario situarse en el lugar del autor al comenzar la elaboración o construcción de un discurso. En sus primeros trabajos sobredimensionará el papel normativo del género. Su intención de que la obra sea reconocida como parte de un *corpus* lo llevará a asumir de manera determinante aquellos rasgos que de acuerdo a la comunidad en la que busca insertarse son definatorios del género.

En tal medida, cierto conjunto de rasgos genéricos se van erigiendo como el prototipo de lo que ese género es y de lo que requiere un discurso para insertarse en el mismo. Evidentemente las manifestaciones concretas del género suelen escapar a la relativa normatividad del género en razón de su dinamismo interno. Un ejemplo de lo anterior lo brinda el cuento, género que si bien no ocupa la centralidad de este trabajo, en este momento servirá para ejemplificar cómo se constituye un modelo prototípico para un género dado y cómo se modifican sus alcances y componentes en relación con las manifestaciones concretas de dicho género.

José Ismael Gutiérrez señala como requisitos del cuento decimonónico, establecidos primordialmente por la crítica, los siguientes:

1.-Un efecto de “exaltación” particularmente cercano a la poesía; 2.- Una ilación particularmente fuerte de la trama del relato; 3.- Unidad de efecto desde la primera hasta la última línea del cuento; 4.- La brevedad como causa de la “intensidad” que le es propia; 5.- Economía de recursos en relación del efecto buscado; 6.- La existencia de un “desenlace inesperado” o “unidad de forma” que concentra sus alcances en un solo horizonte; 7.- La intensidad como concentración de energías en un solo punto; 8.- La tensión como resultado de la aproximación lenta del relato a la materia que cuenta; 9.- Un elemento epifánico en el desarrollo del personaje; 10.- La tendencia a una conclusión o fin; 11.- Una estructura independiente a aquello ajeno a lo que se narra, una forma “cerrada” en palabras de Cortázar; 12.- Narratividad y ficcionalidad como condiciones definitorias fundacionales y, finalmente; 13.- En términos de narratología del cuento su condición de acto comunicativo en el que intervienen factores como el destinatario, el productor y el contexto de producción¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Véase J. ISMAEL GUTIÉRREZ, *op. cit.*, pp. 145-150.

Esta enumeración de Gutiérrez sólo establece las líneas generales dentro de las que se expresan las posibilidades del cuento. Sin embargo, en ella se encuentran elementos que en ocasiones son considerados antitéticos, complementarios o alternativos por los teóricos y generadores del cuento (obsérvense los puntos 7 y 8; para Cortázar la tensión y la intensidad son efectos alternativos del cuento, no características comunes a todo cuento¹⁹¹). Es aquí donde se revela la utilidad de la teoría de prototipos: mientras los elementos generales señalados por Gutiérrez podrían conformar el nivel supraordinado del esquema propuesto por la teoría estándar, las teorías y poéticas concretas del cuento en razón de la cual se estructurarían grandes series de cuentos — por ejemplo, el cuento de acuerdo a las poéticas fijadas por Poe, Chejov o Maupassant, mismas que caracterizan rasgos de estructuración y búsqueda de efectos diferentes, de los cuales ciertos cuentos concretos servirían de mejores representantes— y finalmente, el nivel subordinado en el que se encontrarían los discursos concretos pertenecientes a la categoría cuento.

Este gran esquema podría modificarse en razón del género, el periodo y el autor estudiado, realizando cortes que permitieran establecer los rasgos generales de cada nivel con relación a un espacio claramente delimitado. En algún momento, la crónica de mediados del siglo XX obedeció a tales principios generales, se manifestó en tal o cual modelo preponderante, más restringido en relación con el nivel previo, pero aun más abstracto y general que sus manifestaciones concretas, mismas que no necesariamente cumplían con todos los requerimientos de los niveles previos, sino sólo con algunos e incorporando particularidades quizá imperceptibles para efectos de las divisiones anteriores. Evidentemente, y dependiendo del autor de que se trate, conforme éste adquiere un mayor dominio de la combinatoria de los géneros, la

¹⁹¹ Véase JULIO CORTÁZAR “Algunos aspectos del cuento”, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, Lauro Zavala (comp), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, 1993, pp. 316-317.

aplicabilidad de este modelo pierde eficacia y, entonces, resulta más apropiada la aplicación de la teoría ampliada de los prototipos, misma que resulta particularmente útil ante el carácter múltiple de los géneros y discursos que confluyen en ciertas obras del periodo.

Volviendo al caso que me ocupa, la cuentística de Garibay resulta interesante no en cuanto a su fidelidad al género, sino porque sus “agramaticalidades”, los rasgos que definen sus contornos y permiten calificarlo como próximo o no al prototipo del momento, permiten identificar pautas que, merced a un proceso de experimentación y a una dinámica de creciente complejización y confluencia discursiva, marcarán el desarrollo posterior de su narrativa y su inclusión, casi siempre problemática, en algún género.

El panorama de la cuentística al momento en que aparece la primera obra de Garibay (1946) apunta a un momento de transformación en el sistema genérico cuento. Autores como Juan Rulfo, Juan José Arreola y Francisco Tario comienzan a realizar una obra que cambiará la fisonomía del cuento mexicano.

Ese año, José Luis Martínez señala:

En la nueva prosa narrativa se advierte una preferencia por el cuento como forma literaria, y, según se había anticipado, por el tema del barrio metropolitano. Entre los cuentistas merecen destacarse Juan José Arreola, que en *Hizo el bien mientras vivió* (1943) realizó uno de los más hábiles y perfectos cuentos costumbristas de las letras mexicanas; Juan Rulfo, que aún no colecciona sus patéticos e irónicos cuentos de ambiente rural jalisciense, entre los que sobresale por su agudeza psicológica, el intitulado *Macario* (1943); Ricardo Garibay, autor de *La nueva amante* (1946) que más que un cuento es un registro de conciencia; Bernardo Jiménez Montellano, cuentista del mundo poético de la infancia; Raúl Horta, que cultiva el tono humorístico; Ramón Rubín, cuentista de la vida del mar; [...]¹⁹²

Si bien para Martínez “La nueva amante” no puede ser considerada un cuento, resulta importante en cuanto marca ya algunas pautas de su obra: el interés en los personajes

¹⁹² JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, *Literatura mexicana Siglo XX. 1910-1949*, CONACULTA, México, 2001 [1949], p. 96.

femeninos y una relativa dificultad para encuadrar dentro de las demarcaciones genológicas.

Las obras de 1951 y 1953 se acercan más a las convenciones del género. Sin embargo, sus aportaciones estarán a otro nivel, justamente en aquel que les impide plenamente funcionar como cuentos. Entre estos sobresalen “El despertar” y “El general Frijoles” de 1951; “Alemán tomando cerveza” de 1952, así como “Náufragos” de 1953.

“El despertar” (1951), por ejemplo, resulta una obra donde la trama realmente es un pretexto para mostrar una visión panorámica de un poblado. En ella, un muchacho accidentado contempla la vida de una comunidad rural y a través de su mirada ofrece un fresco de todo el paisaje físico y humano del mismo. Al final, la revelación de la muerte del personaje busca alcanzar un nivel sorpresivo que no tiene completa eficacia. Aunque el relato tiene la extensión y busca la intensidad del cuento, lo que resalta en él es la manera en que describe, esa intención de mostrar la totalidad de la vida de la comunidad: “[...] antes de que terminaran de ensayar empezaba a llegar la gente para el rezo: viejas arrebuajadas, campesinos envueltos en gruesos sarapes, el ancho sombrero colgando de la mano, campesinos desabrigados, semidesnudos, señoritas de la buena clase del pueblo llenas de chales y escapularios, vela en ristre y gesto dolorido; [...]”¹⁹³. Cabe mencionar que en este cuento es posible identificar la fuente más remota de *Beber un cáliz* y, por lo tanto, el inicio de una línea de transformaciones y permutaciones genológicas en la obra de Garibay.

“El general Frijoles” (1951) cumple formalmente con todos los requisitos de cierto tipo de cuento: corta extensión, una trama ceñida, final sorpresivo. Aunque no

¹⁹³ RICARDO GARIBAY, “El despertar” en *El gobierno del cuerpo*, Joaquín Mortiz, 1977, México, p. 213.

representa ninguna innovación con respecto al género, su importancia reside en la incorporación del diálogo y el coloquialismo como recursos expresivos:

- El Frijol es borracho pero valiente.
- Yo no le he visto ninguna, a ver si ahora.
- Quien quita, Lemus perdunado las otras.
- Peor será que nus agarren durmidus.
- Se hará lo que Dios diga, qué se están haciendo tarugus, lo mejor es nu atenerse¹⁹⁴.

Estas obras tienen una mayor cercanía con el cuadro de costumbres que con el cuento, aunque con la incorporación de recursos propios de obras contemporáneas.

Frente a la relativa sencillez estructural de su primera producción, los escritos en 1953 presentan una mayor complejidad, aunque manteniéndose, por lo menos en este momento, en las lindes del género, más como un ejercicio de aprendizaje que como una exploración tendiente a desbordar los límites del repertorio genérico. Así, “Aleman tomando cerveza” de 1952 deja entrever los espacios y atmósferas sórdidas, las situaciones límite y la introspección que abundarán en la obra posterior, en tanto que “Náufragos” de 1953 afianza estas temáticas con un mayor grado de madurez y eficacia narrativa.

En todos estos casos se observa que lo que amenaza las exigencias del cuento, su normatividad interna, es un desbordamiento. O la estampa estática y descriptiva (“Aleman tomando cerveza”) o la visión panorámica y con trazos de corriente de consciencia (“El despertar”), los relatos de Garibay aún no alcanzan a funcionar como cuentos pues la historia no es más que un pretexto para mostrar atmósferas o delinear personajes. Cabe mencionar que estos desbordamientos deben ser tomados como tentativas de apropiación de mecanismos expresivos propios de otros discursos y géneros. Si bien en estos relatos se manifiesta la voluntad de dominar recursos

¹⁹⁴ R. GARIBAY, “El General Frijoles”, *op .cit.*, pp. 234-235.

expresivos, técnicas que no son siempre las adecuadas para alcanzar el efecto estético buscado, sólo al colocar estas obras en perspectiva es posible ubicar en ellas los primeros tanteos de obras posteriores, de mecanismos que sólo serán adecuadamente utilizados en otro marco genérico.

Mazamitla de 1954 representaría en tal caso, una búsqueda aún no concluida del género en el cual busca expresarse el autor. Aquí se hace necesario retomar el enfoque genológico que hasta este momento parecía obviado. Los primeros cuentos de Garibay, no ofrecen problemas para su caracterización genológica. Son cuentos identificables como herederos tanto de la literatura costumbrista del siglo XIX como de un cierto conocimiento del cuento moderno europeo y norteamericano. En ellos se ven pequeñas innovaciones técnicas que anticipan sus mayores logros posteriores, pero que aquí amenazan la eficacia del cuento. En cambio, *Mazamitla*, se inscribe un grado más allá en la problemática genológica porque plantea una cuestión que puede ser importante para la comprensión de su obra, tanto si se parte de un enfoque taxonómico como uno prototípico: ¿Cómo se debe clasificar *Mazamitla*? ¿Es un cuento largo, una novela corta, una protonovela? Vicente Leñero, por ejemplo, señala: “Más que una novela corta, *Mazamitla* (Los Presentes, 1955) es en realidad un cuento largo de treinta páginas — con estructura de novela— que narra la muerte de un cabecilla rural, Juan Paredes, por orden del cacique Maximiano”¹⁹⁵. La dificultad para caracterizar esta obra remite nuevamente a las dificultades propias del sistema taxonómico. *Mazamitla* es un texto de límites borrosos, que aunque mantiene rasgos del cuento (la extensión, por ejemplo) tiende a transformarse, incorpora rasgos de otro tipo de discursos.

Con esta obra, Garibay empieza a aproximarse a modelos más amplios. Busca construir textos más complejos o por lo menos con alcances distintos al cuento. Sin

¹⁹⁵ VICENTE LEÑERO, “Aproximaciones al oficio literario de Ricardo Garibay” en Garibay, Ricardo, *Novela I*, Océano, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, p. 39.

embargo, la indefinición genérica será todavía una marca de su producción. Esto, nuevamente, se agudiza debido a la primacía del modelo taxonómico: dependiendo qué rasgo de su producción se acentúe, la obra caerá de un lado u otro de la clasificación. Pero si el problema al final de cuentas no resulta tan acuciante en el caso de *Mazamitla*, la situación se complica cuando se ponen frente a frente sus primeras crónica y novela.

Mientras en los cuentos iniciales se identifican trazas de algunos de los mecanismos expresivos de Garibay, *Nuestra Señora de la Soledad en Coyoacán* representa un singular punto de arranque para el trabajo de Garibay en la crónica. Empleado de la Secretaría de Educación Pública, Garibay es invitado por el arquitecto de una moderna construcción religiosa a narrar los avances de la misma. El texto es publicado posteriormente por dicha dependencia y en su primera versión se encuentra respaldada por profusas fotografías. Esta obra, sin embargo, no pertenece precisamente al ámbito literario. Por lo menos para sus receptores inmediatos es un texto periodístico. Es el despuntar de uno de los rasgos más interesantes de la obra garibayesca y, en general, de la literatura actual: la confluencia de la literatura con discursos no exclusivamente literarios, sino pertenecientes a otras series culturales. Si bien algo de esta interdiscursividad ya se apuntaba en ese interés por registrar coloquialismos e idiolectos, éste llegará a ser uno de los rasgos característicos de las obras de madurez de Ricardo Garibay. Con *Nuestra Señora de la Soledad*, el autor introduce la crónica periodística contemporánea como otra instancia de experimentación discursiva, sin tener demasiada consideración con los requerimientos genéricos de dicho discurso periodístico. Así, para un periodista, la crónica tiene exigencias muy concretas. Señala Dante Peralta: “Consideramos crónica periodística al género que tiene como función comunicativa explícita la de informar y que se construye con una estructura textual en la

que denomina el tipo narrativo”¹⁹⁶. Está de más señalar que en una crónica periodística la función estética pasa a segundo término. Como todo género periodístico su preocupación central es la noticia y esta conforma sus requerimientos estructurales: “En el cuerpo textual de la crónica se presenta la información anunciada por algunos paratextos, es decir, se desarrolla la noticia”¹⁹⁷. Y la noticia, de acuerdo al autor citado es “[...] aquel hecho de la realidad—entre todos los que acontecen— que los medios periodísticos consideran —por razones diversas— que es socialmente relevante y por lo tanto merece ser comunicado”¹⁹⁸. Un hecho de la realidad socialmente relevante. Esta definición sirve tanto para establecer la función específica de la crónica en cuanto género periodístico, como para esbozar ciertos elementos no precisamente literarios que irán condicionando el que el autor opte por tal o cual uso del discurso. La relevancia de la noticia depende de los valores que una sociedad dada ha asumido en un determinado momento. No es el autor de la crónica el que determina el valor de lo que se busca comunicar. Esto abre un espacio de conflictos, de negociaciones, rupturas y acomodados entre quien escribe una crónica, aquel que la publica y su probable destinatario. La importancia de esto es tal que se tradujo en una forma altamente normativizada de estructurar una crónica en términos informativos:

En los inicios del periodismo moderno, las crónicas solían narrar los hechos también en orden cronológico. Para conocer lo esencial, el lector debía leer la crónica completa. [...] Los cambios en las condiciones de producción, recepción y circulación que se produjeron en el ámbito periodístico llevaron a la elaboración de un tipo de nota que presenta al inicio los datos esenciales que constituyen la noticia. El resto de la nota amplía esa información. A este esquema, en el que los datos esenciales se presentan al comienzo, se le denominó *pirámide invertida*¹⁹⁹.

Este modelo cronístico es asumido por Garibay en esta obra, pero con ciertas transgresiones que marcarán pautas en su trabajo. Por un lado, a la aparentemente poca

¹⁹⁶ DANTE PERALTA, MARTA URTASUN, *La crónica periodística: herramientas para una lectura crítica y redacción*, La Crujía, 2003, Buenos Aires, p. 34.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.44.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 45.

relevancia social del evento narrado, se opone el manejo de diversos recursos propios de la literatura. En esta obra, junto a la noticia —la relevancia de la próxima terminación del templo— se desarrolla una indagación sobre la comunión cristiana, sobre el choque entre el fenómeno religioso y la condición humana: “Detrás de mí oraba Vasconcelos; a mi izquierda, a mi derecha, hombres y mujeres que otras veces he visto en quehaceres deleznable”²⁰⁰. Al parecer, el narrador está más preocupado por la posibilidad de la comunión en medio de las contradicciones de lo profano que por el evento en sí. Esto lleva a que algunas posibilidades propias de la crónica periodística sean usadas, ya en este primer texto y en todos los posteriores, como una herramienta de construcción de la obra literaria. Señala Peralta:

La crónica es uno de los géneros periodísticos especialmente ricos en fenómenos de discurso referido ya que el cronista construye sus notas habitualmente —excepto en los casos en que se encontrará presente— a partir de información aportada por diversas *fuentes*, es decir, *voces*: *testimonios de terceros* (protagonistas y/o testigos de acontecimientos, funcionarios oficiales, etc.), *documentos* (oficiales, transcripciones de conferencias de prensa, otras publicaciones periodísticas, etc.), *corresponsales*, *agentes de noticias*, etc. Sin embargo, no todas esas voces se incorporan al texto ya que el cronista reconstruye los acontecimientos y los representa en el texto. Por lo tanto, no hay que confundir la noción de *fuentes* con la noción de *discurso referido* que remite a aquellos fragmentos del texto en los que, con mayor o menor grado de explicitación se incorpora la *voz* de otros²⁰¹

A continuación señalo algunos de los rasgos que manifiestan esta intencionalidad literaria:

- a) Su estructura: El texto se encuentra estructurado en pequeños apartados numerados en los cuales se narra el transcurso de la visita y a la vez, se describe la obra en construcción. A continuación, el primero de seis apartados: “Desde la calle, sólo es un ala tendida entre frondas de fresnos; una ala inesperada tras los muros del Seminario. La Soledad de Coyoacán: aéreo templo, arranque de vuelo

²⁰⁰ R. GARIBAY, “Nuestra Señora de la Soledad, en Coyoacán”, en *Crónica I*, Océano, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, p. 39.

²⁰¹ D. PERALTA, *op. cit.*, pp. 113-114.

ceñido de densa pátina”²⁰². Esta condición discontinua responde a la intencionalidad de ir desarrollando la noticia, pero permitirá al autor ir mostrando distintos puntos de vista, modificar el tiempo del relato e incorporar elementos descriptivos en los que se profundiza el sentido del texto. Este rasgo, cabe mencionarlo, aparece ya en *Mazamitla* y varios de sus primeros cuentos.

- b) Una incipiente intertextualidad: este elemento problematiza la obra de Garibay, separándola de los estrictos márgenes periodísticos que aparentemente respeta. Por un lado, el epígrafe de Los Salmos, “Señor he amado la Hermosura de Tu Casa y el lugar donde reside Tu Gloria”²⁰³, no remite unívocamente al evento que narra Garibay, sino que plantea el problema de la religiosidad, mismo que será una constante en su obra y un hilo conductor de esta crónica. Señala Garibay en el V apartado: “[...] Era como si el Sacrificio nunca nos hubiera dado la unción que en ese momento nos daba; como si sólo entonces viéramos levantar el Cáliz, oyéramos cantar el Padrenuestro, agradeciéramos el bien recibido”²⁰⁴. Además, le permite al narrador recoger los testimonios de otros concurrentes al evento, con lo que inicia una paulatina incorporación del discurso ajeno, ya no escrito sino oral: “[el padre] Y en su media lengua nos dijo “amigos míos”. Habló de las “chouzas” en que vivía el Señor, del templo que le construyó Salomón, y de la “cáscara”, de la “concha” en que estábamos, anuncio de Su Casa.”²⁰⁵
- c) El carácter autorreferencial del relato: esta característica tiene múltiples consecuencias. Por un lado establece un narrador testigo, mismo que utiliza la

²⁰² R. GARIBAY, *Crónica...*, p. 37.

²⁰³ *Ibid.*, p. 37.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 40.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 39.

primera persona del singular y del plural, precisamente para describir momentos de comunión.

Todos estos elementos cobran un valor diferente a la luz de la siguiente obra de Ricardo Garibay: *Beber un cáliz*, (1965) su primera novela. Aunque considerada novela²⁰⁶, esta obra no deja de tener un contenido testimonial que la vincula con la crónica: en ella se narra la muerte del padre del protagonista. Entre las características que en este momento me interesa resaltar se encuentran:

- a) Su estructura discontinua: nuevamente el texto se presenta como una sucesión fragmentaria. Por un lado, está dividido en tres partes marcadas con los párrafos de prólogo, materia y epílogo, respectivamente. Salvo el prólogo, cada una de estas secciones se subdividen a su vez en unidades más pequeñas. Estas en general responden a una distribución cronológica, similar a la de un diario, que soporta el carácter testimonial del texto, sin descartar apartados en los que las marcas textuales dirigen la atención hacia algún elemento importante para la conformación del sentido del discurso. Así, dentro de la sección Materia, la secuencia narrativa marcada en su inicio por la fecha 8 de junio, a su vez contiene una serie de apartados que se señalan y significan en razón de los siguientes subtítulos: *Lámpara, Uno de los umbrales, Diálogo y Pregunta*²⁰⁷.
- b) La intertextualidad: si este elemento se apuntaba como importante en la crónica, ahora se convierte en un puntal de la complejidad, de la estructura y la construcción del texto. Por un lado, las voces ajenas, hasta ese momento aún no lo suficientemente valoradas, se convierten en una interlocución necesaria, en una manifestación del otro que se opone al narrador:

²⁰⁶ A pesar de que en la primera edición (1965) se le denomina “testimonio personal”, al momento de ser compilado en sus obras completas se le ubica en el tomo dedicada a la novela.

²⁰⁷ Véase R. GARIBAY, *Beber un cáliz*, México, Océano, 2001, pp. 79-84.

[...] Me pidió permiso para rezar un rosario en voz “no muy baja baja, nada más para que Lita pueda responder” porque:

—Esta bien, ustedes dicen que no debe ser, que es malo decirle las cosas o hablarle en voz alta, bueno, que sea como ustedes dicen, pero a ver, yo tengo mis costumbres, de allá, de Metztitlán, siquiera un rosario, junto a la máquina de coser para que no nos oiga...²⁰⁸

Por otro las referencias directas a otros autores, su asimilación por el narrador se convierte en otra instancia de conformación del texto:

—Bueno, Bernanos (le digo quién es Bernanos, qué hace, qué escribe) habla del regreso a la infancia, de los ojos de algunos moribundos, que vuelven a ser los ojos de la infancia... la inocencia recobrada ¿me entiendes? Acuérdate: “Sólo el que se haga como uno de éstos entrará en el reino de los cielos”²⁰⁹.

- c) El carácter autorreferencial del relato: En este nivel ese narrador y la naturaleza de lo narrado enlaza esta obra directamente con el relato autobiográfico o testimonial. Señala Leñero con respecto a esta característica que se verá continuada en muchas obras del autor hidalguense y que será a su vez uno de los principales vínculos entre el discurso periodístico y literario en Garibay:

[...] La primera persona narrativa, la constante autorreferencia, su manifiesta egolatría, inundó y motivó sus mejores páginas periodísticas, el cuerpo de sus libros autobiográficos — *Fiera infancia y otros años* (1982), *Cómo se pasa la vida* (1975), *Cómo se gana la vida* (1992)— y buena parte de sus novelas y relatos extraídos — a veces impudicamente— de experiencias personales²¹⁰.

- d) La reflexión sobre el proceso de escritura de la misma obra en la obra: este elemento, que igualmente será inseparable de su obra en tanto se nutra del discurso periodístico, aparece ya en *Beber un cáliz*: “Un capítulo, brevísimo tal vez, tendrá que hablar del proceso largo, lento, torturado, a que fueron sometidos los ojos”²¹¹. Acto seguido se desarrolla, precisamente, esta narración y reflexión sobre los ojos.

Como se puede observar los paralelismos entre la crónica y la novela, por lo menos en lo referente a recursos y procedimientos técnicos utilizados son patentes.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 85.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 108.

²¹⁰ V. LEÑERO, *op. cit.*, p. 19.

²¹¹ RICARDO GARIBAY, *Beber...*, p. 114.

Hasta este momento, el estatuto genológico de las obras no se ha convertido en un problema acuciante. Efectivamente, en los cuentos se observa la dificultad de un autor novel para incorporar elementos y técnicas de la tradición cuentística en la cual busca inscribirse. *Mazamitla* y *Beber un cáliz* podrían ejemplificar la problemática de caracterizar el género de la noveleta en relación con el cuento o la novela, ya no como modelos perfectamente normativizados, tal y como lo sugiere un enfoque taxonómico, sino más bien, como discursos localizados en un continuo narrativo, en el cual, poco a poco, se van adoptando ciertos rasgos y desechando otros. Además, *Nuestra Señora de la Soledad* aumenta la problematización del estatuto genológico de la obra de Garibay, ahora al plantear la relación entre el discurso periodístico y el literario.

Entre esta obra y *Beber un cáliz* se propone una disyuntiva: por un lado, la construcción de un discurso con intencionalidad referencial y por otro, el de un discurso que busca un efecto estético. Pero, como señala Albert Chillón:

[...]es preciso reconocer en primer lugar que, de modo necesario e inevitable, todo acto de dicción es también un acto de ficción: en segundo, que los actos de ficción en que incesantemente incurrimos al hablar nos permiten aprehender y expresar de modo *figural* —esto es: *imaginativo* y *retórico*—todas esas cosas que damos en llamar «realidad»; y, por último, qque tal convicción no debe movernos a aceptar una suertes de relativismo nihilista, en virtud del cual todo conocimiento sería mera ilusión solipsista, sino a distinguir con esmero los *grados* y las *maneras* en que la ficción empapa nuestros actos del habla²¹².

Al analizar con detenimiento ambos textos, se observa una fusión entre ambas intencionalidades: el texto periodístico presenta una alta intencionalidad estética, misma que le da relevancia a un evento que en el plano informativo no lo tiene, mientras que el texto literario se apoya en su carácter testimonial para alcanzar una mayor efectividad expresiva. En realidad, en estos dos relatos se encierran dos posibles caminos de estructuración del discurso que no pueden equipararse a la simple confrontación entre lo

²¹² ALBERT CHILLÒN, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1999, p. 37.

referencial o lo estético, lo literario o lo periodístico. Más bien, se trata de dos mecanismos alternos de estructurar el discurso narrativo: el desarrollo de un universo de lenguaje autónomo que se vuelca en sí mismo y el de un discurso que tiene como fin incorporar otras voces. Dependiendo de cada texto, del modelo prototípico al cual se aproximen, predominara una de estas posibilidades o, incluso, confluirán en ciertos textos.

Cabe mencionar que en *Beber un cáliz* esta conciliación entre lo testimonial, lo autobiográfico y lo ficcional llegará al límite. Esta conciliación parte de la estructuración de esta obra a partir de rasgos tomados de narraciones previas. La preocupación sobre la trascendencia y los aspectos éticos de la existencia provendrán de sus cuentos (“El Despertar”, “Alemán tomando cerveza”, entre otros); la estructura fragmentaria, el narrador autodiegético y la inclusión de voces ajenas propias serán tomadas de su primera crónica; el uso del lenguaje para caracterizar al personaje y una estructura cerrada de la narración, de *Mazamitla*. Respecto a este último rasgo, señala Baquero Goyanes:

Si una estructura novelesca abierta es consecuencia, muchas veces, de no haber adoptado un camino a seguir, claramente marcado; la adopción del mismo, es decir, la precisión y fijación de un final, conocido desde el comienzo y al que todo converge resulta decisiva en la estructura «cerrada» del relato²¹³.

Aquí cabría hacer una puntualización. En *Mazamitla* desde un principio se conoce el evento que marca el relato, la muerte del protagonista. En *Beber un cáliz*, si bien se tiene un final cerrado, este no es obvio. Es el completo agotamiento del universo familiar con la muerte de la madre el que cierra el relato, no la muerte del padre, anunciada desde un inicio. Con todo, a nivel genológico y desde un punto de vista taxonómico, se puede hablar de una novela corta que se nutre de los recursos de la

²¹³ MARIANO BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Planeta, Barcelona, 1970, p. 41.

crónica y el cuento para su estructuración. Esta confluencia entrará en crisis en su siguiente novela, *Bellísima Bahía*, misma que analizo a continuación.

3.2. *Formas en transición: de Bellísima Bahía a Las glorias del gran Púas.*

Si bien el objeto de este trabajo es la obra de Ricardo Garibay, para poder explicar los elementos que determinan los procesos de cambio de un género se necesita analizar el contexto que determina el sistema genérico dentro del cual se inserta una obra.

Las primeras obras de Garibay, desde sus cuentos hasta su primera novela corta, son fruto de un momento de transición en las letras mexicanas. Responden igualmente al período socioeconómico que suele llamarse postrevolucionario. Precisamente el proceso literario propio de este periodo se refiere básicamente a la superación de las condiciones culturales instauradas por la Revolución. José Joaquín Blanco caracteriza este periodo de la siguiente manera:

La narrativa de Rulfo y Revueltas, los ensayos de Paz, encabezan la modernización de la prosa en la segunda mitad del siglo XX. Este impulso recibió gran ayuda de escritores hasta entonces no considerados como literarios, por dedicarse a la historia, el periodismo y la antropología, pero que por la calidad de su lenguaje y la importancia y oportunidad de sus planteamientos, deben ubicarse como fuerzas literarias de primera índole; así, por ejemplo, *Juan Pérez Jolote* (1948) de Ricardo Pozas, *Pueblo en vilo* () de Luis González, *El estilo personal de gobernar* (1974) de Daniel Cosío Villegas; *El guadalupanismo en México* (1953) de Francisco de la Maza, *Los indios de México* (1967-81) de Fernando Benítez; los estudios de literaturas prehispánicas de Ángel María Garibay Kintana y Miguel León Portilla, los magníficos ensayos sobre el arte mexicano de Luis Cardoza y Aragón, las páginas filosóficas de Luis Villoro y la cotidiana presencia periodística de, además de los mencionados, Renato Leduc, José Alvarado, Francisco Martínez de la Vega, Arturo Sotomayor.²¹⁴

Cabe mencionar que aunque no coincido con la caracterización estrecha del discurso literario que utiliza este autor en relación con las obras previas a este periodo, señala adecuadamente tanto una percepción de ruptura entre los lindes genéricos y discursivos como la tremenda interrelación que se da entre escuelas, estilos, generaciones y

²¹⁴ JOSÉ JOAQUÍN BLANCO, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, Cal y Arena, México, 1996, p. 461.

tendencias en este periodo. Esta profunda interrelación no deja en cierta forma de expresar una condición limítrofe entre diversas formas de concebir la literatura.

El año de 1968 reviste una importancia inusitada en cuanto punto de inflexión y de ruptura en múltiples ordenes. Si se revisa el registro de autores que Jorge Volpi identifica como vigentes ese año y el inmediato anterior, se tiene un panorama muy completo de la historia de las letras mexicanas del siglo XX: Salvador Novo, de la generación de 1915; Octavio Paz, José Revueltas y Fernando Benítez de la generación del 29; Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce de la de Medio Siglo; José Agustín, Gustavo Sainz, Jorge Aguilar Mora de la de 1968; y “autores inclasificables” como José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis²¹⁵. Ahora bien, de los autores aquí citados sólo Novo, Revueltas, Benítez y Fuentes desarrollaron una obra en la que confluyeran diversos géneros literarios y periodísticos. Precisamente los eventos políticos y sociales de este año obligarán a diversos autores a incorporar discursos y recursos técnicos —es decir, rasgos genéricos— a sus respectivas producciones.

Sin embargo, esto obedece a un proceso mucho más profundo. Ya Revueltas y Fuentes en su momento lograron una crónica de alta calidad estética que a la vez incorporaba otros discursos y géneros relacionados con el periodismo, aunque Rodríguez-Luis analiza el proceso de conformación de un “enfoque documental” a partir de la publicación de *Juan Pérez Jolote* en 1948²¹⁶.

Ambas circunstancias explican y condicionan los recursos que toma Garibay para crear su obra. Sin embargo, pronto estas condiciones cambiarán y obligarán a toda una generación a replantearse su relación con la situación social que los circunda, viéndose obligados a darle una expresión literaria.

²¹⁵ Véase JORGE VOLPI, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, ERA México, 1998, p.48.

²¹⁶ J. RODRIGUEZ-LUIS, *op. cit.*, pp.28-31.

En la obra de Garibay existe un continuo desplazamiento, una dinámica múltiple entre formas genéricas y relaciones intertextuales. Como se vio en el apartado anterior, *Beber un cáliz* debe mucho a la crónica y al cuento. Si *Nuestra Señora de La Soledad* muestra nexos formales y estructurales evidentes con esta obra, el cuento “El despertar” es una anticipación de sus técnicas y enfoque.

En *Bellísima Bahía* los elementos que responden a la concepción de la novela corta en Ricardo Garibay son fácilmente identificables. En primera instancia, un narrador intradieгético, susceptible de confundirse con el autor persona. La estructura de la novela es lineal, sin grandes prolepsis ni analepsis, y sugiere que, tras el éxito obtenido con una obra en la que exploraba su situación familiar, Garibay decidió apoyarse en su experiencia vital para ofrecer una aproximación a la crisis de la edad madura.

A continuación analizaré algunos de los elementos que caracterizan a esta obra y que la vinculan con sus trabajos previos:

1) El narrador: Al igual que en *Beber un cáliz* y en *Nuestra Señora de la Soledad* el narrador es parte de los eventos contados, testigo privilegiado que muestra lo que ve y registra las voces ajenas:

Pasó corriendo junto a mí, que había arrimado mi banco hasta el arranque de la escalera y se detuvo frente al capitán. Su carne chorreaba sudor y temblaba toda, no había milímetro de su carne que no estuviera temblando. Sus ojos miraron con ira y cansancio al capitán, y dijo:

— ¿Para cuatro mesas?

— No es eso, yo creí...

— Tú creíste, pero la que se parte es otra ¿no?

— Bueno, yo no soy el chow, yo no tengo por qué trair gente ¿no?, tú eres la que esta anunciada ¿no?

— ¡Anda...!

Pensé en su salario. Calculé lo que entraría esa noche en caja. Luego me sorprendí diciéndome: — Es un ser humano, caramba, es un ser humano. Con cuatro mesas. Pobre. Buen diálogo con el capitán²¹⁷.

²¹⁷ R. GARIBAY, *Bellísima Bahía*, en *Novela I*, México, Océano, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p.135.

En este fragmento es posible identificar la función del narrador y la posibilidad que se abre de un doble registro: hacia afuera en cuanto testigo del medio portuario y hacia adentro, a la conciencia del narrador que se configura como el destinatario problemático de parte del discurso. Es en esta última función en la que el autor procura fundar el avance de la narración, la evolución del personaje:

[...]“¿Qué hubo de su correcoches?” le pregunte una tarde. “Ya se fue.” Entonces me lancé a hablar de amor, de peces, de literatura, de asesinos y escritores, pirules, bailes y sopas de fideos, se me secaban las palabras, las remojaba y seguía, le conté dos cuentos pornográficos porque “¿para qué?, ya no hacen falta, yo sé, ella sabe, ya sabemos que pasaré la noche en su cuarto”[...] Pero no, nada. Y cuando se fue Gúliwer, tampoco. Ya ni sé por qué. Hinchado de mí, a la salida de mis insomnios la veía venir del mar, como emergiendo de sus noches furiosas, de su ardiente, extenuado sudor. Tomé otro stellacine. Creo que me dormí tristemente abrazado a Ivonne de Lis²¹⁸.

Como se puede observar, el narrador personaje es un escritor de edad madura que se encuentra fuera de su ambiente habitual. Frente al escenario del puerto, se escenifica su choque con la pérdida de la juventud. Tomando en cuenta el carácter autotestimonial de su obra anterior y por las marcas que abundan a lo largo del relato, no es difícil alimentar una identificación entre el narrador y el autor persona. Esto hace que el final de la obra no tenga los alcances que el de su primera novela. La dimensión trágica de la confrontación con la muerte que se observa en *Beber un cáliz* se escamotea en *Bellísima Bahía*:

¿Mi muerte? No, de ninguna manera. No puede ser. No sólo es cosa de morirse desesperado y entrar desesperado en una perdición que latirá como entraña de dragón abominable, eterna entraña. Es decir, latirá, late mi perdición, late, latirá mi infortunio, latiendo esta mi infortunio para mí. Estoy perdido. Seré en el abandono de Dios y los hombres y solo eso seré, yo, solo, abandonado. ¿Dónde estaré? Minucia jamás hallada en la inmensidad de tinta negra. Pobre página: ni un renglón a salvo de decir. Y en las tinieblas oceanas, la pluma ¿dónde quedaría? No. Me niego. No puedo. No para mí. Ojalá todo fuera morirse, todo fuera morirse y nada más, dejar de ser el que soy, dejar para siempre esta bahía, bellísima bahía²¹⁹.

Bellísima Bahía en cuanto narrativa buscó ser una indagación sobre el propio declive y la certeza de la muerte, repitiendo el modelo instaurado por *Beber un cáliz* años atrás.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 140.

²¹⁹ *Ibid.*, p.188.

Igualmente, pudo ser una aproximación al sentido de la escritura, pero no en los términos de trascendencia a los que parece dirigirse el narrador. La diferencia esta a otro nivel, mismo que analizaremos a continuación;

2) La estructura: Si se parte de la condición cerrada de la novela de Garibay y si se profundiza respecto a los orígenes de esta condición en el cuento largo *Mazamitla* comparado con el carácter difuso, episódico, de sus cuentos previos, puede argumentarse que parte del éxito funcional de *Beber un cáliz* se debe a esa condición cerrada y a la tensión que se observa en la trama. Se sabe que el padre habrá de morir, pero el ritmo de la narración construye un efecto estético que le da una hondura particular al relato. La narración, en un rasgo que lo aproxima al cuento y que en cierta forma condiciona su extensión, supedita todos los elementos narrativos a este efecto de “cierre”. La muerte misma de la madre, así como la referencia al cumpleaños del hijo evitan dejar cabos sueltos. Esta búsqueda del efecto sin distracciones, esta eficacia y economía narrativa faltan en *Bellísima Bahía*. La novela garibayesca, que a la vista de esta exploración de un sólo aspecto parece ahora más que nunca merecer el apelativo de *nouvelle*, novela corta o noveleta²²⁰, alcanza un acabamiento que ya no será alcanzado en *Bellísima Bahía*.

Pero, ¿qué elementos impiden esta eficacia propia de la noveleta o *nouvelle* como la llama Benedetti? ¿De donde provienen? En este caso, de otros géneros literarios y, más propiamente, periodísticos. Será la confluencia de otros géneros y la incorporación de discursos referidos ajenos al desarrollo de la trama lo que rompa la unidad tan procurada por el autor.

²²⁰ Benedetti señala al respecto: [...]Así como la palabra que define el cuento es la *peripezia* la que parecería definir la *nouvelle* es el *proceso*. Al hecho, al estado de ánimo al simple retrato, que en el cuento aparecen a modo de instantánea, se les agrega aquí su evolución (parcial, naturalmente, ya que la evolución total sólo cabe en una estructura de novela). Es decir, que cuando la ficción corta efectivamente la realidad, ya estamos enterados (o nos vamos a enterar a renglón seguido) del ambiente, del carácter, de las condiciones especiales en que ese corte se produce. El cuento actúa sobre el lector en función de la sorpresa; la *nouvelle* recurre a la explicación. (MARIO BENEDETTI, “Cuento, *nouvelle* y novela: Tres géneros narrativos”, en *op. cit.*, Lauro Zavala (comp), p. 223.)

Por otro lado, esta obra presenta una disposición similar a la de *Nuestra Señora de la Soledad*, *Mazamitla*, *Beber un cáliz* y muchas obras posteriores: se encuentra dividida en apartados o capítulos, quizá todos ellos derivados del guión cinematográfico y su división en secuencias, de variada extensión y en los que se hace uso de distintos recursos expresivos y distintas confluencias genéricas. En el caso de esta obra se encuentran 15 marcados con números romanos.

3) Intertextualidad: La referencia abierta a otros textos se vuelve aún más compleja y más sutil. Garibay incorpora múltiples referencias directas e indirectas de otros autores a su propia obra: “¡Que el bueno de Dante la hubiera visto; ahí mismo hubiera versificado el círculo que le faltó a su librote!”²²¹, “[...]la rencorosa cicatriz –diría Borges- cuando[...]”²²², etc. La inclusión de discursos no exclusivamente literarios también aumenta y llega a usarse de manera paródica. Por ejemplo:

[...]apareció bailando con suntuosa torpeza el tema *Exodus*, bestseller llevado a la pantalla, sufrimientos, amores y odios de un puñado de valientes en búsqueda de la tierra prometida, sexo y héroes, technicolor, dos años de exhibiciones ininterrumpidas en New York, la Urbe de Hierro²²³.

4) Finalmente, la reflexión sobre la propia obra se convierte en un tema en forma de la misma. Cito un pequeño ejemplo de múltiples en la obra: “En realidad mi vida es escribir. Una continua venganza. Cuento cómo me niega la vida lo que me niega, o invento lo contrario. Desquite a secas. [...] Y si no tuviera mi venganza, ¿Qué sentido tendría, por ejemplo, la minúscula y deshabitada novela que estoy viviendo?”²²⁴.

Entre los rasgos propios de una confluencia discursiva entre el discurso periodístico y diversos géneros literarios que Garibay incorpora a esta novela y que posteriormente marcarán cauces de desarrollo y experimentación en su obra, se encuentran los siguientes:

²²¹ R. GARIBAY, *Bellísima...*, pp. 134-135.

²²² *Ibid.*, p.146.

²²³ *Ibid.*, p. 131.

²²⁴ *Ibid.*, pp. 171-172.

1.- Pasajes descriptivos con una cada vez más abierta intencionalidad de apelar al lector: Precisamente el conflicto entre el narrador protagonista cifrado en su subjetividad y la necesidad de hacer patente aspectos de la realidad social se plantea a este nivel de la novela:

Yendo en camión a Pie de la Cuesta se cruza el Acapulco indígena, castroso y haragán. Esas casuchas que los pobres rellenan con barandales de madera, rejillas de madera, columnas de madera; chimeneas, canalillos, desagüaderos y puertas de lámina; madera y lámina en este condenado clima, cobijo de niños ventrudos, perros sarnosos y ancianas de piernas elefantas, desnudas y abiertas, rugosas y negras [...] (p.155).

Hay que resaltar que los términos utilizados en la descripción remiten al lenguaje utilizado, por ejemplo, en “El despertar” y por lo tanto en *Beber un cáliz*. En todos estos casos el narrador ofrece una descripción panorámica de un espacio, pero ahora la intencionalidad de testimoniar es más explícita, no contenida, ni subordinada a la trama.

Prosigue Garibay:

Al camión subieron, a lo largo del camino, tres niñas con sendas canastas gordas de chucherías que se revenden en los tendajos de los barrios. Cada niña pagó su boleto y se maneja con autonomía habitual. Las tres estaban embarazadas. Sus tenues rostros reñían con las caderas corpulentas, deformes, con los zapatos de tacón, con las túrgidas rodillas. Parecía cada una hecha de partes de mujeres grotescas. Los ojos miraban limpios, azorados, las bocas adultas se entreabrían sabidoras, avergonzadas. Imaginé oscuridades de jacaes atiborrados, oí ronquidos, ví las sombras de los incestos energúmenos. Imaginé, esperanzado, ataques a playa abierta, de día o de noche, que importa la hora, cualquiera de estas niñas, sola en una playa a las once de la mañana o a las tres de la tarde o ya pardeando... [...] (pp. 155-156).

Al discurso descriptivo, referencial que parecía privar en este texto, se le contraponen una cierta proyección del narrador. ¿En qué medida esto es periodístico? Ahora bien, el apartado VI de donde extrajimos este fragmento presenta un monólogo interior del protagonista que lo inserta dentro de la diégesis de la novela, mientras los apartados VII al XI se aproximan nuevamente al discurso testimonio, incluso en este último se transparenta una intencionalidad político social:

Las casuchas y sus podredumbres de cosas y gentes; la piel amarillosa de estas gentes, sus dientes podridos, el limón sanguinolento de sus ojos; las niñas tenderas; los vagos de la playa; las imprudentes campanas y aquella mujer. “Los unos a los otros” dice Jesús el guerrillero, frente a todo eso y frente a la curva hilera de hoteles encantadores, en cuyas playas y piscinas el sol dora, domesticado y dulce, la carne para el amor. “...Los unos a los otros” era alharaca del templito cascajo en el centro de todo este hormiguero feroz. Ver, oír, oler, gustar y tocar; el rey; y un lacayo anacrónico el espíritu, entontecido

desde hace mucho tiempo, al que se tolera en su rincón de cúpulas despatarradas, azulejos color caca, porque su voz de aguafiestas se pierde en el barullo viva la vida, la vida es ver, oír, oler, gustar y tocar aquí y ahora en Acapulco alegremente, barullo furibundo de la lujuria y el madrugue. (p.159)

Cabe señalar cómo el discurso religioso es un intertexto constante de la obra de Garibay, más allá del género que emplee. El contraste y los puntos de contacto con *Nuestra Señora de la Soledad* son evidentes y marcan una constante en los textos importantes de este autor.

2.- Reformulación de sociolectos en forma de diálogos. Si bien la apropiación de lenguajes característicos de distintos estratos sociales y regiones caracteriza la obra de Garibay, *Bellísima Bahía* marca la plena consciencia del escritor respecto a los alcances de este recurso. Para Garibay el registrar estas manifestaciones del habla que comienza como un recurso de construcción de personaje y caracterización del espacio termina siendo un medio para exponer una determinada situación social. El apartado I caracteriza ese primer uso de la reformulación de sociolectos, pero paulatinamente este recurso se va erigiendo en una serie de secuencias autónomas, posiblemente influenciadas por el trabajo del autor como guionista de cine. Así en el apartado II la larga serie de diálogos padre-hijo que comienza siendo un elemento para explicar el tedio del narrador protagonista termina convirtiéndose en una caracterización y crítica de los hábitos de la clase media mexicana, intención que marcará en lo sucesivo el trabajo de Garibay. Por lo menos en esta obra resultan ejemplares la charla entre tres jóvenes clasemedios (148-151) en el apartado III, el diálogo entre lancharos del apartado XI (160-166) y con los habitantes de la playa en el apartado XII (167-168).

3.- El uso de historias autónomas a la diégesis que, por un lado, le permiten al narrador ampliar la visión sobre la sociedad dentro de la cual sitúa su historia, nuevamente en los lindes del periodismo, y, por otro, le permiten incorporar otras formas del discurso literario. Dentro de esta categoría se puede mencionar el apartado XIV donde se muestra, más que se narra, la vida de un muchacho que se termina prostituyendo.

Desde el punto de vista genológico, esta obra muestra la amplitud de la confluencia genérica y los retos que implica. En "El despertar" es donde por primera vez se observa una dificultad que implicó la necesidad de una transformación genérica: en este, como en muchos de sus primeros cuentos, parece que el discurso supera a la anécdota, que la visión de lo narrado que se le permite al narrador, no está justificado por la historia. En *Mazamitla* esta dificultad ha sido superada mediante la ruptura del relato lineal y el cierre del relato sobre sí mismo, influencia ya del discurso filmico. *Nuestra Señora de la Soledad*, en cambio, responde a la lógica de otro discurso y, aunque no completamente apegada a la convención periodística, resulta importante en cuanto será esta obra la que permitirá a Garibay identificar sus mejores recursos técnicos. En este sentido, *Beber un cáliz* debe tanto al discurso periodístico como al literario, concretamente la narrativa. Ricardo Garibay, ha alcanzado la madurez como escritor. Y sin embargo, con *Bellísima Bahía* descubre que la forma a la que había tendido hasta ese momento, aquella que él denominó novela y que, desde una perspectiva taxonómica, resulta más cercana a la noveleta o novela corta, no es la adecuada para satisfacer las necesidades expresivas del momento. En realidad, dentro de ella colisionan dos modelos, mismos que no serán plenamente alcanzados sino hasta la década siguiente.

En la novela de 1968 se observa la imposibilidad de un cierto uso de los recursos genéricos tradicionales, un agotamiento de los medios expresivos. El modelo narrativo

usado en 1965, no es el adecuado para las nuevas necesidades comunicativas de Garibay. El estatuto de la obra, de la literatura frente a la realidad y frente a la necesidad de adoptar una postura ética frente a ella, está problematizado en la novela de 1968; frente a la realidad que exige una posición ética del narrador, ¿qué importancia puede tener su circunstancia personal? Evidentemente Garibay, no puede resolver este problema sacrificando la calidad literaria a la intencionalidad político social. Por el momento, lo que se impone es la reflexión, el silencio y el ejercicio de la escritura para generar un discurso en el que confluyan ambas posibilidades y distintos géneros.

Al final, todo este trabajo de reflexión —entendida como escritura, reescritura y revisión de textos— generó dos obras que marcan el inicio de la diferenciación entre dos modelos, dos prototipos de escritura. De un lado, *La casa que arde de noche* (1975) una novela corta o noveleta, y por otro, *Diálogos mexicanos*, ese mismo año. Es a la luz de estas dos obras a partir de las cuales es posible comenzar a entender la dinámica genológica de Ricardo Garibay.

Ya en su momento me referí a las relaciones que existían entre sus primeras obras, como los rasgos comunes podían ser explicados en tanto una consecuencia del proceso de aprendizaje. Más que de un cuento acabado o una novela que modificara sensiblemente la manera de percibir el género, sus obras experimentan con ciertas técnicas narrativas de muy diferente procedencia. Con *Beber un cáliz*, el autor logra aplicar mecanismos de la crónica – de su crónica, misma que de inicio es mucho más cercana al discurso literario- a sus relatos si no de ficción, sí marcadamente estéticos. En ella se da una confluencia entre el cuento, caracterizado por un final concluyente y a veces sorprendente, y la crónica, en cuanto narra un proceso lineal y de relevancia social. Esta confluencia, sin embargo, no puede ser sostenida en *Bellísima Bahía*. El cambio en el contexto sociocultural hace que, en cuanto testimonio de una realidad social, el texto

se quede corto y, en cuanto obra de ficción, se rompan los requerimientos de ritmo y unidad de la novela corta tal como la practica Garibay. *Bellísima Bahía* no es plenamente ni lo uno ni lo otro²²⁵. Esta contradicción lleva a Garibay a experimentar dos vías completamente distintas: una caracterizada por el apego estricto a un modelo narrativo, y otro en el que privará la confluencia genérica con discursos de diversas procedencias, pero, sobre todo, de carácter periodístico o testimonial. En una palabra, a partir de *Bellísima Bahía* la obra garibayesca buscará alcanzar sus mayores logros en la novela corta y en ese sistema de confluencias discursivas que se denomina crónica.

La obra que, puesta en perspectiva, resulta el prototipo de la novela corta de Garibay es *La casa que arde de noche*. Esta obra aparentemente marca una ruptura en el trabajo narrativo de Garibay, ya que en ella; “[...] el autor prescindirá de fórmulas probadas, consiguiendo intensidad sin recurrir a la vivencia personal, verosimilitud sin recargarse en el registro directo del habla popular y eficacia sin usarse a sí mismo en calidad de personaje”²²⁶. Más que una ruptura, se presenta un proceso a través del cual, el autor prescinde de todos los elementos ajenos a la eficacia narrativa. Y al prescindir de esos elementos, Garibay esta creando el prototipo de su novela corta, el mejor representante de un género tanto porque se ciñe adecuadamente a las exigencias y convencionalismos del mismo, como porque ejemplifica la manera más acabada en que

²²⁵ J. ISMAEL GUTIÉRREZ señala respecto al problema de la relación entre discursos literarios y no literarios: “Considerar que lo creativo es exclusivo de un universo que vive y termina en sí (todavía hay quien sostiene que lo “literario” de un texto disminuye en relación directa al aumento de la alusión a la realidad concreta) constituye un craso error por cuanto somos conscientes de que la condición de texto autónomo dentro de la esfera estético/literaria no depende ni del tema, ni de la referencialidad, ni de la actualidad; cuando mucho, sostiene teorías actuales, depende de los procesos institucionales en los que el texto desempeña una función, los cuales diagnostican si dicho texto será o no aceptado en el canon literario de un determinado período y de una determinada clase social” (J. Ismael Gutierrez, *op. cit.*, p. 96). Más adelante concluye: “Por tanto, si en los años de su escritura y divulgación en los periódicos – y por parte de sus autores y de los lectores que la consumen- la crónica se acepta dentro del universo de lo literario (ese privilegio la separa de otras modalidades periodísticas) nada nos impedirá asignarle al a misma la función estética que garantiza su literariedad, a pesar de no encajar en un principio dentro de los sistemas de reglas, convenciones o “códigos” de los géneros tradicionalmente considerados como literarios(*Ibid.*, p.97).

²²⁶ AGUSTÍN RAMOS, “Hacer ver (La lógica pasión de Ricardo Garibay)”, en Ricardo Garibay, *Novela I*, México, Océano, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 33.

este autor concibe este tipo de discurso. Señala Ramos, al situar dicha obra en el conjunto del trabajo de Garibay:

¿Qué nos falta? Nos falta la demostración de que también es novelista. Nos viene haciendo falta una novela, *la* novela, la novela indiscutiblemente novela, moderna, sin ego ni intromisiones, sin exámenes de conciencia del autor ni alardes memoriosos del ídem; sí con la intensidad, sí con el talento para la recreación del habla y la descripción palmaria, sí con el talento del escritor pero *sin* el escritor. Entonces aparece *La casa que arde de noche*, con narración en tercera persona y en presente. Ahí no deja de aparecer el yo garibayano [...]. Sin embargo, es un yo discreto, inexistente casi. En *La casa que arde de noche* hay personajes, verdaderos personajes protagónicos, y ninguno de ellos es el autor/narrador; hay pasiones de esos personajes, intensidad sobre la base de construcciones dramáticas paralelas y disímiles a la concepción arquitectónica de la casa burdel que titula el libro²²⁷.

Aunque no es objeto de este trabajo analizar la novela corta o noveleta de Ricardo Garibay, quiero precisar cómo en *La casa que arde de noche* se expresan de manera transparente rasgos constantes de toda su producción: el final cerrado, la trama ceñida, el simbolismo de los espacios, la extensión. Aunque se excluyen las intromisiones del autor y las funciones extraliterarias, este esquema no deja de ser el que privará posteriormente en *Las Glorias del Gran Púas*, para ser finalmente superado en *Acapulco*.

El otro trabajo que debo mencionar y que aparece en 1975 es *Diálogos mexicanos*. Esta obra se inscribe completamente dentro de la literatura testimonial, pero es igualmente un inusitado laboratorio genérico e interdiscursivo. La vieja relación con la estampa costumbrista y el cuento se renuevan. Igualmente tienen cabida la autobiografía, el guión y diversos discursos periodísticos.

Sin embargo, hay un elemento nuevo: Garibay se ha desprendido del rigor con que concebía el género literario. Si en sus obras de 1965 y 1968 los elementos procedentes de otros discursos se encuentran contenidos por la trama narrativa como si ésta se tratara de un almacén, ahora el autor ha descubierto que estos mismos materiales pueden tener una vida autónoma. De apartados, fragmentos y subtramas, los discursos

²²⁷ *Ibid.*, pp. 48-49.

anteriormente subordinados al molde genérico, devienen ellos mismos textos autónomos, conformando un nuevo discurso. Es en este aspecto donde más se transparenta la crisis presente en *Bellísima Bahía* y la condición preparatoria de *Diálogos mexicanos*. En la primera, el autor no sabe cómo conciliar los requerimientos genéricos de la novela corta con la exigencia sociocultural de manifestar una opinión respecto a algo. Testimoniar, dar fe. La solución que ofrece en *Diálogos mexicanos* es darle la voz a quienes hablan en sus textos y a sí mismo en cuanto parte de esa realidad. En *Diálogos Mexicanos* “[...] Sin casi adjetivos, o empleados de una manera directa sobre un protagonista definido y concreto, se limitó a reproducir nuestra habla cotidiana, a veces con palabras, a veces con contracciones, con uniones de palabras o sonidos [...]”²²⁸. No se trata únicamente de aplicar un recurso proveniente de la labor guionística ya probado en la novela. En *Diálogos Mexicanos* asistimos a la emancipación del discurso testimonial en Garibay. Los apartados III y XI de *Bellísima Bahía* se erigen en sendas crónicas: “Chaviza de alto nivel” y “Lancheros”. De nuevo resalta la deuda que muestran sus *Diálogos Mexicanos* con el guión cinematográfico, así como su condición de lengua ajena representada:

Andrés: No e´ que sea soberbia no es, no sea´ necio.
 Tiburón: Bueno.
 Andrés: Tú cállate, güebon.
 Colín: Tú dice´ que no, Andrés, tú dice´.
 Andrés: Pero mira tú Julián, tú qu´é tás aquí, tu díle.
 Julián: [...]”²²⁹.

Diálogos mexicanos tiene un lugar *sui generis* en la literatura mexicana en cuanto no puede verse sino como un conjunto de discursos que buscan testimoniar diversos aspectos de la vida mexicana a partir de múltiples perspectivas combinatorias que hacen difícil su caracterización.

²²⁸ EDUARDO MEJÍA, “Prologo”, R. Garibay, *Crónica 1*, , Océano, México, 2001, p. 29.

²²⁹ R. GARIBAY, *Diálogos mexicanos*, *Crónica 1*, Océano, México, 2001, p. 109.

Habiendo afinado sus recursos literarios y ejercido la crítica social, Garibay acometerá un nuevo proyecto: *Las glorias del Gran Púas* (1978). Esta obra, más allá de las etiquetas genéricas que se le atribuyen, representa una múltiple confluencia entre los géneros literarios y periodísticos, sobresaliendo particularmente entre los discursos prototípicos que lo conforman, el reportaje, la crónica periodística deportiva y la novela corta.

Las Glorias del Gran Púas (1978) se escribió originalmente como un reportaje para la revista *Proceso*. Las dificultades para su clasificación genológica se manifiestan en las distintas opiniones que respecto a la misma han emitido los críticos. Nuevamente, cada una de estas valoraciones depende de los rasgos que se tomen en cuenta para caracterizar este discurso. En cambio, si se utiliza el enfoque prototípico la situación varía: siendo un texto con amplios vínculos con otros discursos y géneros, predomina la tensión entre el reportaje y la novela corta.

José Ismael Gutiérrez al analizar la relación – y por lo tanto, las divergencias- entre el reportaje y la crónica, permite la aproximación a un discurso donde confluyen tanto este género periodístico como el literario, pero sin especificar de qué tipo de discurso literario se trata. Señala Gutiérrez:

Una crónica puede tener descendencia próxima: un reportaje no (aún cuando este serializado se trata siempre de un mismo reportaje). Y, por otro lado, el primero de los géneros no se contenta con una desnuda relación de informaciones. Va más allá. Al combinar una parte narrativa con otra que enjuicia e interpreta lo narrado, no queda reducida a mero vehículo informativo, sino que entra oblicuamente en el terreno de la narración, de la seudoficción literaria, aun cuando esta coincida con sucesos ocurridos con la realidad externa contemporánea al cronista²³⁰.

Evidentemente, la narratividad no puede ser lo que diferencie a un reportaje de una crónica. Ambos discursos son narrativos. En cambio, habría que reconocer la confluencia genérica de la segunda, así como el hecho de que en los vínculos que mantenga ésta con otros discursos literarios se manifiesta la intencionalidad del autor,

²³⁰ J. ISMAEL GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 87.

multiplicándose las funciones que puede cumplir el texto. En el “enjuiciar e interpretar” lo narrado, se opera una apertura hacia otro tipo de discursos. Para Gutiérrez, esto hace que la crónica se caracterice por la introducción en la realidad de “un molde de percepción que lo mitologiza o trascendentaliza sin perder el equilibrio de lo referencial”²³¹. En la obra que analizo, el discurso literario que mantiene mayores vínculos con ella, el prototipo que confluye con el discurso periodístico de manera principal, es el de la novela corta, el mismo que subyace a *La Casa que arde de noche*.

Las Glorias del Gran Púas remite en muchos sentidos a *Nuestra Señora de la Soledad*. En ambos textos el narrador autodiégetico está más interesado en una historia más allá del evento que sería objeto de un discurso periodístico. Igualmente presenta una estructuración en múltiples apartados donde la descripción conforma en gran medida los espacios y el ritmo de la narración. Sin embargo, estas pautas iniciales se ven modificadas por rasgos desarrollados a lo largo del resto de la obra garibayesca. Como sería demasiado profuso rastrear todos los elementos que conforman el parecido de familia manifiesto en esta obra²³², buscaré mostrar el desarrollo de ciertos rasgos de *Las glorias del Gran Púas* en la obra previa. Esto hará patente la gran versatilidad del discurso literario, su naturaleza cambiante y fluida.

1) Lo marginal social como objeto de descripción y reflexión literaria: este aspecto es uno de los más característicos de la obra de Ricardo Garibay y alcanzará un desarrollo aun mayor en la obra restante de Garibay. Sin embargo, este uso del espacio marginal cumple normalmente con dos funciones: una narrativa en cuanto espacio de transformación y una referencial en cuanto brinda información o testimonia algo. El primer antecedente se encuentra en su cuento “Alemán tomando cerveza”; igualmente la cantina será un espacio de socialización en *Mazamitla*. Si bien, se encuentra ausente en

²³¹ *Ibid.*, p.87.

²³² Aquí empleo la versión ampliada de la teoría del prototipo en virtud de que me encuentro, como pronto lo demostraré, ante un discurso de límites difusos.

Beber un cáliz, en Bellísima Bahía cobra ese doble carácter de importante estación del recorrido narrativo y como fuente de información respecto a las condiciones sociales de un determinado lugar. Más aún, sirve como un indicativo de múltiples polaridades: así en la caracterización del cabaret de tercera con que inicia *Bellísima Bahía*:

Uno imagina por donde quiera penumbras de cabaretes y a las rubias de muslos interminables, las orquestas soñolientas y a los hombres generosamente babiecas ante las aventuras que sus mujeres tejen mientras los bailan, les sonríen, les sirven un trago más.[...] Bien. Anoche aquí, en el Jazz-Bar, no había nada de eso, sino amas pequeñas, ventrudas, mal vestidas y acompañadas de mexicanos al acecho. Una mulata gordísima atendía la caja. El cantinero merendaba café con leche. Sombras sin propina, los meseros vagabundeaban entre las mesas:- etamos fuera de temporada, mi viejo, hay que aguantalá²³³.

En este párrafo Garibay contrapone una imagen mítica o ideal del bar – y por lo tanto de la riqueza mítica del puerto de Acapulco- con la realidad de la depresión económica. Este mecanismo será usado, amplificado, sugerido en el resto de sus crónicas. *Diálogos mexicanos* debe su éxito precisamente a esa abundante contraposición de espacios y lenguajes. *Sahagún* (1976) hará lo mismo al contraponer la incesante historia de pobreza y abusos del valle del Mezquital con los proyectos productivos de mediados de la década de los setentas²³⁴. Bares, cantinas, burdeles, piqueras, fondas, barrios marginales cumplirán una y otra vez esta función de espacios de transición, de revelación y cuestionamiento en la crónica de Garibay.

En *La casa que arde de noche*, en cambio, el burdel se convierte en símbolo de una forma de vida degradada: “El Charco vive, arde de noche. Once horas diarias bulle su agua podrida. A las seis de la mañana se apagan las luces, salen los últimos clientes. A las siete, el silencio es total. A las ocho llega el viejo, medio sacude los anaqueles y se echa en su mecedora, a dormir”²³⁵. Garibay es plenamente consciente del valor

²³³ R. GARIBAY, *Bellísima...*, p.132.

²³⁴ *Sahagún* de Ricardo Garibay es un trabajo de encargo similar al que realizó décadas antes bajo los auspicios de la Secretaría de Educación Pública, *Nuestra Señora de la Soledad*. En este caso el patrocinador fue la Dirección de Relaciones Públicas del Combinado Industrial Sahagún. Pese a la indudable calidad del texto, la función legitimadora del mismo es evidente.

²³⁵ R. GARIBAY, *La Casa que arde de noche, Novela I*, México, Océano, 2001, p. 382.

simbólico de estos espacios, refiriéndolos a lugares de transformación e instancias de conformación del personaje, haciéndoles cumplir la misma función en su obra más referencialista.

Así, en *Las Glorias del Gran Púas* se encuentran espacios como el restaurant bar de Rubén Olivares, El Bradley's, una cantina y la pulquería, donde confluyen tanto la pretendida objetividad del discurso periodístico –en realidad, hace mucho en suspenso– como la economía estructural de la novela corta.

2) El elemento testimonial: *Las glorias del gran Púas* esta estructurada de manera tal que subvierte la estructura clásica de la nota o el reportaje deportivo. Si la noticia es el evento socialmente relevante, en este caso, deportivamente relevante, poco se puede esperar de un comienzo como el siguiente:

—¿El pleito esta arreglado, Rubén? ¿Tongazo?
Estábamos en los vestidores, a quince minutos de la pelea donde el ídolo de la Bondono destazara en quince segundos al tailandés Pager Lupicanete, flan de encargo, mucho antes de que las lámparas acabaran de alumbrar completamente el enlonado del drama²³⁶.

Evidentemente, el evento deportivo no es lo que interesa al narrador de este texto. Muy pronto el fenómeno deportivo es superado por las reflexiones y los testimonios de carácter humano. No se trata efectivamente de un personaje ficticio, pero Rubén Olivares “Sísifo casi de veras” es elevado a arquetipo y héroe casi trágico con la misma facilidad con que es descrito y caracterizado con la minuciosidad de los personajes de una obra antropológica. De lo que se trata es de mostrar otra cosa, testimoniar sí, pero a la manera de Garibay. Rodríguez Luis caracteriza el enfoque documental de la literatura de la siguiente manera:

²³⁶ R. GARIBAY, *Las glorias del gran Púas, Crónica I*, Océano, México, 2001, p. 217.

El empleo del enfoque documental hace que la historia (*story, fable*) ocupe de nuevo el papel central o rector en el desarrollo narrativo (*plot, recit, sujet*) que tenía en la novela realista clásica y que caracteriza a la obra documental, constituida por una autobiografía oral, total o parcial, el testimonio o los testimonios de los testigos de ciertos acontecimientos, la descripción o transcripción de documentos. El que en la narración documental/testimonial la voz del narrador-testigo —que corresponde a una persona real— tenga la primacía sobre la del escritor, reafirma, al mismo tiempo, la voluntad de la literatura contemporánea de apropiarse de las *verdaderas* voces de sus personajes, de preservar la máxima autenticidad lingüística posible. Esta voluntad es independiente del enfoque documental en cuanto que aparece en todo tipo de narraciones a partir de, aproximadamente, la década de los cincuenta, pero es consustancial a aquél²³⁷.

Esta cita, a la que por su importancia volveré más adelante, permite situar la obra de Garibay en relación con el corpus de la literatura propiamente testimonial. En este sentido, *Las glorias del gran Púas* subvierte de alguna manera los lineamientos que establece Rodríguez-Luis. En Garibay, pese a todo, el narrador-testigo es también el escritor. Esto le permite al autor, ya lo mencioné anteriormente, incorporar un discurso autorreflexivo; dar fe de lo que esta viendo sin abdicar de su condición de obra literaria e igualmente, romper mediante la inclusión de grandes párrafos de discurso ajeno, de observaciones similares a las de la literatura de viaje o el estudio antropológico, en ocasiones con reminiscencias de la estampa costumbrista, el tono general del discurso periodístico. Ecos de todos estos discursos se encuentran en la descripción de la habitación en la colonia Bondojo:

Junto a su vivienda está la vecindad. Entrada minúscula, minúsculo patio y escalera minúscula, abusado con la cabeza y abusado con los pies, Garibay, porque aquí te desnucas por no decir que te desmadras ¡oh sí! Llegamos al segundo piso, especie de azoteilla de dos por dos: hay perra con perritos y hay gallinas y hay macetas y hay trebejos y hay dos niños con sendas bacinicas y hay tendedores y los niños están cantando a grito herido y dice Rubén que estos cabestros siempre están en las bacinicas porque echan unas lombrizotas que me cai no lo vas a creer hasta de este tamaño. Y en la recámara totalmente llena de muebles la hermana trabaja haciendo banderolas para vender a la salida de la lucha libre, banderolas con la Virgen de Guadalupe nimbada de lentejuelas blancas. Y hacen recuerdos los dos hermanos, de cuando no había que comer en la vecindad²³⁸.

Para Garibay, desde *Bellísima Bahía*, tal y como lo reflejan los párrafos que esta obra dedica a la reflexión sobre el papel del autor ante la desigualdad, precisamente se trata

²³⁷ J. RODRÍGUEZ-LUIS, *op. cit.*, pp.126-127.

²³⁸ R. GARIBAY, *Las glorias...*, p. 245.

de testimoniar la desigualdad, los abismos de la riqueza y la pobreza, sin dejar de lado la función estética.

3) La reflexión sobre el proceso de escritura: Aunque parcialmente ya lo mencioné con anterioridad, la reflexión sobre el acto mismo de escribir, las condiciones y el contexto en el que se escribe, es una constante en la obra garibayana. En este sentido, si *La casa que arde de noche* es la excepción a la regla, no se debe pasar por alto que dicha reflexión adquiere cada vez una mayor complejidad. En *Beber un cáliz* esta reflexión era un recurso entre otros que apuntalaba el carácter autotestimonial de la obra; ya en *Bellísima Bahía* se expresa un conflicto sobre el valor social de la literatura ante una sociedad polarizada; en *Las Glorias del Gran Púas* se da una reflexión sobre la valoración social del escritor mismo:

—Mi querido Ricardo —dijo el director—, aquí tiene usted al boxeador Rubén Olivares, no entiendo cuál era la terrible dificultad, mi querido Ricardo.
 —Señor, llevamos tres semanas tratando de atraparlo.
 No buscaron donde debían, don Ricardo; don Ricardo simplemente no buscaron donde debían.
 — ¿Dónde exactamente?—pregunté.
 —Aquí mismo don Ricardo. Como reportero usted deja mucho que desear, don Ricardo. Don Ricardo, debió usted buscar aquí mismo.
 —Leñe, haré como que no oigo nada. Bueno, y a qué llegaron, el libro, que acordaron.
 —Todo esta arreglado, mi querido Don Ricardo; no le importa a usted qué acordamos, no debe interesarle, Ricardo querido; usted lléveselo ahora y cumpla con su oficio, es decir, ya no lo pierda y escriba, escriba, escriba, don Ricardo ¡ya no me diga más...!²³⁹.

En esta obra, las dificultades para escribir el reportaje, la precariedad relativa del escritor frente a sus patrones y a todo el entramado económico y social se pone de manifiesto, así sea de forma velada. En *Acapulco*, adelante, se tratará de mostrar la relación del escritor frente al poder.

4) La estructura: nuevamente se sigue la misma disposición usada desde *Nuestra Señora de la Soledad en Coyoacán*. La obra se divide en cuatro grandes capítulos señalados con párrafos boxísticos: del *Primer* al *Cuarto Round*. Cada uno de estos capítulos a su vez presenta una estructuración similar a las escenas del guión

²³⁹ R. GARIBAY, *ibid.*, p.240.

cinematográfico. Cada una de ellas ofrece distintas posibilidades de confluencia genérica. La entrevista, la semblanza, mecanismos narrativos usados desde su primer periodo cuentístico se van integrando dentro del hilo narrativo. A diferencia de su primera producción, Garibay ahora maneja de manera precisa la economía narrativa del relato, próxima a esa convención que los sistemas taxonómicos denominan novela corta. Sin embargo, queda otro prototipo por utilizar para Ricardo Garibay: la novela.

3.3. Acapulco y la disolución de límites.

Hasta este momento no había condiciones para analizar desde el punto de vista genológico la complejidad de la obra de Ricardo Garibay. Esto debido a que la aproximación basada en la teoría de prototipos requiere en su versión estándar de un texto representativo, el mejor exponente de una categoría. Si aplicamos la versión ampliada, sólo se puede apreciar en toda su magnitud el efecto de parecido de familia cuando se tiene completa la secuencia de exponentes discursivos, el continuo en el cual se identifica esta secuencia de rasgos que, sin estar presentes en todos y cada uno de los exponentes, mantiene una vinculación discontinua entre los mismos.

En retrospectiva, el análisis intertextual de la obra garibayana permite aplicar ambos enfoques, aunque debido a la alta confluencia genérica que presenta la crónica de Garibay, en esta resulta mucho más apropiada la aproximación desde la teoría ampliada de los prototipos.

En el primer caso podemos considerar a la obra garibayana como un continuo entre dos polos altamente representativos: un modelo de novela corta, cerrada, con una trama ceñida y personajes plenamente ficticios al que buscará aproximarse en diversos grados en diversas obras, desde *Beber un cáliz* de 1959 hasta *Lía y Lourdes* de 1999. Este prototipo de novela estaría más plenamente alcanzado en *La casa que arde de*

noche (1975) mientras que sus otros exponentes serían menos representativos en la medida en que confluyen con otros discursos y géneros. Así *Beber un cáliz* de 1959 confluiría con los relatos de corte testimonial y de memoria que Garibay escribiría en las décadas posteriores, por ejemplo, *Cómo se pasa la vida* (1975) y *Cómo se gana la vida* (1992) (textos que ocuparían otro lugar y entrarían en otra secuencia genérica y discursiva por su carácter eminentemente periodístico y memorialista). *Bellísima Bahía* en cambio, presentaría un primer caso de confluencia con el discurso testimonio y la crónica periodística propiamente dicha, además de ser un primer esbozo de los nexos con la novela totalizante que Garibay no pudo escribir más que dentro de los márgenes de dicha crónica. *Las glorias del Gran Púas*, en cambio, sería el resultado de la confluencia entre la novela corta y el discurso periodístico – entre otros- debido tanto a la estricta estructuración del relato alrededor de un final cerrado y la vinculación del avance de la narración a una transformación de carácter profundo en los personajes más que a la función testimonial del discurso. *Diálogos mexicanos* estaría ubicado, dependiendo el texto, en la encrucijada entre diversos géneros periodísticos, el cuento, el guión cinematográfico, la sátira, el cuadro de costumbres y el discurso autotestimonial. Igualmente se relacionaría en diversos niveles con el resto de la obra garibayana, ya por continuar o profundizar tentativas expresivas o temáticas previas, o por anticipar obras posteriores. En el otro extremo de este continuo, como prototipo de la gran crónica garibayana, estaría *Acapulco*, no sólo por ser la obra más ambiciosa en cuanto a recursos discursivos y exploraciones temáticas, sino por su afán de contener dentro de su estructura toda la gama de discursos que practicó Garibay. Este rasgo que remite al desbordamiento de sus primeros cuentos por el material expresivo que manejaba y al fracaso de *Bellísima Bahía* en cuanto marco para la indagación social y ética de un espacio, debe también servir para señalar que esta obra no sólo es la gran

crónica de Garibay, sino que a su vez es un texto que confluye con la verdadera novela, el discurso totalizante que Garibay aspiró a construir.

Más allá de estos lindes y tras *Acapulco*, Garibay sólo atinó a administrar adecuadamente sus recursos literarios. Sus obras posteriores son de indudable calidad, pero ni el afán renovador ni la condición de búsqueda es similar a la que muestra en sus primeros trabajos.

Por otro lado, solamente al contar con la perspectiva adecuada y al considerar la obra de determinado autor como un solo discurso, se puede apreciar que la continuidad de preocupaciones temáticas y expresivas de un autor a lo largo de la totalidad de su obra, implica la multiplicidad, el dinamismo de los elementos estructurales que utilizó, en otras palabras, la necesaria transformación genológica de su discurso. Garibay no abandona la temática rural a lo largo de su obra, pero su preocupación por el origen familiar cumple un ciclo discursivo que inicia con “El despertar” y culmina con *Beber un cáliz*. Al intentar trasladar la forma genérica que le funcionó para tratar esa temática a otra que implicaba romper las convenciones del género, fracasó. Sin embargo, tras múltiples permutaciones y combinatorias, sobre las limitaciones de *Bellísima Bahía* construye *Acapulco*.

Una vez mostrado todo el continuo genológico contenido en la obra de Garibay, puedo iniciar el análisis de *Acapulco* con vistas a identificar algunos de los rasgos de confluencia genérica más significativos de esta obra.

En principio, lo que hace diferente a esta obra del conjunto restante es su amplitud. *Acapulco* es un enorme discurso marco que sirve para unificar una amplia cantidad de discursos, de hecho la mayoría de los recursos y posibilidades expresivas que desarrolló Garibay, de una u otra manera se encuentran en él.

Esta amplitud obliga a reconocer como uno de los discursos que confluyen en ella a la novela:

La novela es una de las grandes “formas simbólicas” (Cassirer) que fundan, elaboran y sintetizan los discursos que circulan en la sociedad humana *sensu largo*. Comprendida como lenguaje, discurso y texto en los cuales hay una constante interacción entre las representaciones de lo real, las metarrepresentaciones del propio género novelesco y las representaciones/anti-representaciones polémicas de diversos discursos sociales, la novela se constituye en un acto singularmente significativo. Como forma simbólica sincrética, la novela engloba, elabora, reescribe, rearticula y confiere un sentido especialmente dinámico a las otras formas simbólicas esenciales: el lenguaje, el espacio y el tiempo, que son así sometidas a una síntesis semiótica²⁴⁰.

Esta definición de la novela permite considerarla como la instancia de confluencia genérica máxima y abriría en demasía las posibilidades de análisis. Sin embargo, al referirla a una obra concreta, al proponerla como prototipo de la novela garibayana, alcanzada sólo en cuanto confluencia con el discurso previo de su crónica, permite comprender plenamente la tremenda permutación genérica que se da en esta obra.

La complejidad de esta obra obliga a plantear diversos caminos para observar su dinamismo genológico. Entre otros, los fenómenos más interesantes a este respecto son:

1. La conformación del discurso marco: para comprender este aspecto es necesario regresar a *Bellísima Bahía*. En esa obra Garibay enfrenta un problema de carácter genológico. El tipo de texto que él estaba construyendo, articulado con base a su experiencia con el cuento y la novela corta, exigía un desarrollo de la trama a partir del narrador personaje. Al introducir el problema de la realidad social del puerto y las connotaciones éticas que despertaba en él, este nuevo discurso de corte periodístico, aunado a la apropiación de discursos, rompía o desbordaba la que hasta ese momento parecía la intencionalidad del texto. Cuando Garibay retoma el hilo argumental y lo centra otra vez en el narrador personaje, la violación de las convenciones genéricas

²⁴⁰ WLADIMIR KRYSINSKI, *La novela en sus modernidades: a favor y en contra de Bajtín*, Vervuert, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Madrid, 1998, p.18.

afecta la recepción del texto. La intensidad propia de los relatos previos de Garibay no se logra ni funciona plenamente como crónica. En *Diálogos mexicanos*, el autor modifica las reglas del juego. El discurso ajeno ya no es un recurso entre varios para construir un cuento o un relato. Más bien, se utilizan los recursos del cuento, el periodismo y el discurso cinematográfico para reformular este discurso ajeno. Carlos Monsiváis señala su importancia en relación con un cambio en la forma de tratar literariamente a los sectores populares:

La literatura realista no convence demasiado a sus lectores. ¿Cómo hallar “lo real” en el miserabilismo: seres que lloran cada que se recuerdan pobres, agonías cuya dureza compensa de la desdicha de no morir en alcobas de lujo, discursos frenéticos contra esta trampa del a que no se puede salir, esta callampa, esta favela, esta villamisería, esta colonia popular? ¿A quién le interesa ubicar “lo real” en estos caseríos sumergidos en el lodo y las enfermedades venéreas y el analfabetismo y los tratos incestuosos y la escasísima conciencia de ser? Lo popular exige otros tratamientos.

El crecimiento del nivel educativo facilita y exige un tratamiento ya no condescendiente de lo popular. No es cuestión de aprobar o reprobar, sino de entender y describir sin paternalismos. En *Las glorias del Gran Púas* (1977), Garibay toma como sujeto de la historia a un ídolo de box, y lo muestra haciendo de su vida cotidiana una batalla, una orgía, una pelea a favor de los molinos de viento²⁴¹.

Efectivamente, es posible describir la obra de Garibay como un proceso en el que, a partir de sus primeros cuentos, la voz del otro va tomando una mayor fuerza y presencia. Si en varios de sus cuentos es el narrador el que se expresa de tal o cual manera, ya en su primera crónica o en *Beber un cáliz* el narrador dialoga y registra otras voces. En *Bellísima Bahía* en cambio, se observa cómo la gran diversidad de discursos y de contrastes al que se expone el narrador protagonista lo obliga a incorporar de una u otra manera estas voces, en detrimento de la eficacia narrativa. Las lecciones de *Diálogos mexicanos* serán aplicadas en *Las glorias del Gran Púas*. En esta obra, el narrador aprovecha su condición de escritor para registrar el discurso ajeno. El discurso periodístico no es solo parodiado en esta obra, sino también utilizado para permitir que

²⁴¹ CARLOS MONSIVÁIS, *Del rancho al internet*, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, México, 1999, pp. 37-38.

se expresen por sí mismos los personajes. Recordando una cita previa de Rodríguez-Luis, con Garibay asistimos a un proceso de apropiación de las *verdaderas* voces de los protagonistas²⁴². En *Acapulco*, el autor busca superar el fracaso de una década antes. En esto se apoyará mucho en la tradición de la literatura de viajes. El narrador hace del recoger voces, del conocer, del testimoniar, el objeto de su narración. La unicidad de la obra vendrá dada por el sentido de lo cronológico, rasgo que lo emparenta con las primeras crónicas tanto como su vocación exploratoria, y por el narrador personaje. Sin embargo, en cierto sentido, él ya no es el protagonista principal. A través de él se manifiestan una multitud de personajes y de discursos. Así señala Garibay en el *Arranque*, una especie de prólogo a su libro:

Tender el brazo y apoderarse de un minúsculo mapa en carne viva: Acapulco. Iridiscente hervidero. Doscientas y tantas páginas donde apenas haya pausa para la respiración.

Acapulco: ver brillar esa torva geografía voraz en la palma de la mano, maravillosa geografía. Echársela en la bolsa y andar oyendo su mar y sus voceríos²⁴³.

Esto se refuerza porque, mientras *Las glorias del Gran Púas* es la historia de una entrevista para un libro que debe hacerse, *Acapulco* narra el recorrido necesario para escribir un libro. En tal sentido, la narración lo es también del proceso de escritura. Esto permitirá englobar muchos otros discursos no referenciales con lo que el estatuto genológico de la obra será aun más borroso.

2. La incorporación de géneros dentro del discurso marco: en *Acapulco* se presenta la confluencia genérica y discursiva de múltiples maneras. En gran medida esta confluencia presenta distintos componentes e intensidades de acuerdo a cada capítulo del texto, aunque la mayoría se encuentran vinculados abiertamente entre sí. La relación que se establece entre esta obra y la novela corta queda de manifiesto al correlacionarla

²⁴² J. RODRÍGUEZ-LUIS, *op. cit.*, pp.126-127.

²⁴³ R. GARIBAY, *Acapulco, Crónica I*, México, Océano, 2001, p. 251.

con *Bellísima Bahía*, sus precedentes y sucesores. Por ejemplo, al finalizar la obra encontramos ecos del cierre de la obra de 1968:

Termino, pues. Agoté mis jornadas. Y antes de partir recojo mis herramientas. Como el amado Kazantzakis cuando iba a su muerte, así yo ahora que voy a no sé dónde. Y recojo mis herramientas antes de partir. El ver, el oír— pobres, tanto se esfuerzan y se engañan a fin de cuentas—, el olfato, el gusto, la exaltada y dolorida memoria. Mellado filo, exhausto²⁴⁴.

Múltiples subtramas del texto podrían desarrollarse como obras independientes. Y es aquí donde viene una aportación interesante del autor. Si en sus primeros cuentos, la multiplicidad discursiva rompía el entramado de un género altamente normativizado, en *Acapulco* el cuento se incorpora al discurso principal sin perder su autonomía. Por lo menos dos obras técnicamente irreprochables se encuentran contenidas en *Acapulco*: “El pesaroso comienzo de Erick Henry y su desconcertante testamento” y “Caballos de tempestad”. Ambos cuentos que aquí funcionan como capítulos han sido publicados de manera independiente. Dentro del marco de *Acapulco* sirven como contrapunto al discurso testimonial que caracteriza capítulos como “Notas del diario” y “Miss Universo”, además de nutrir la imagen mítica del puerto y sus clases acomodadas.

Los géneros periodísticos también se encuentran ampliamente representados en esta obra. A través de la entrevista se expresan tanto personajes históricos como Rubén Figueroa Alcocer, Rubén Acosta Chaparro, el líder magisterial Eloy Cisneros, como hoteleros, prostitutas, empresarios, niños, etc. Obsérvese esta muestra parodiada de nota roja:

Trágico triángulo en Acapulco. Un típico drama pasional ha enlutado las encantadoras playas de este puerto, hoy por hoy abarrotado de vacacionistas y visitantes que se han volcado aquí en busca del descanso y solaz debido a las fiestas navideñas. El saldo de este trágico suceso ha sido cuatro niños en la orfandad, una autoviuda en prisión y el cadáver de un significativo hombre de empresa rumbo a la morgue[...]²⁴⁵.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 450.

²⁴⁵ *Ibid.*, 448.

Si colocamos en perspectiva la obra de Garibay, puede decirse que esa dificultad para “respetar” los límites genéricos que se observa en sus primeras obras, en realidad son un indicativo de lo plástico de estos límites. Para este autor, el conocimiento genérico significó el aceptar su flexibilidad, su condición cambiante frente al metadiscurso genérico que lo consideraba rígido.

3. El valor polifónico y testimonial del texto: Dante Peralta ya había mencionado el carácter polifónico de la crónica. Sin embargo, es tal la riqueza de registro que contiene la obra de Garibay que necesariamente la debemos vincular con la visión de la novela de Krisinski. A través de esta obra y del narrador se da voz a todas las posiciones posibles. Los personajes hablan por sí mismos o se les da una voz. Igualmente a través de múltiples citas, referencias veladas y juegos de palabras se tienden relaciones intertextuales con otros muchos textos literarios. La contrastación de los discursos es nuevamente el mecanismo a través del cual se revela la polarización, pero también la pluralidad. Al referirse, por ejemplo, al fenómeno de la prostitución —previamente a la charla directa con la dueña y administradora de un burdel—, Garibay muestra de nuevo su interés en mostrar los extremos de la existencia humana:

La zona roja o de tolerancia, esta en el corazón de Acapulco. Dondequiera que andes, por poco que tuerzas a derecha o izquierda estarás en la zona. Seis o siete calles revueltas, de hoyancos y tierra desnuda y bordeadas de tendajos, cantinuchas, cabaretuchos, prostíbulos, garnacherías, restorancejos, bancas con prostitutas de par en par, homosexuales pintarrajeados, obreros y vagos alcohólicos, vendedores ambulantes, chulos aindiados y negroides y todo a pleno sol y moscas y gritos y niños que cruzan hacia la escuela y de regreso a sus casas a las seis de la tarde, cuando empieza a hervir el agua podrida.

Que diferencia la casa de doña Raquel, la de Rebeka, la de Alicia, casas que tanto me recuerdan al melancólico Faulkner. Preguntado este —dicen— por la mejor vida o tarea diaria para un escritor, contestó:

—Serafín de burdel. [...] ²⁴⁶.

Garibay contrapone a la zona roja acapulqueña, no sólo la placidez de los prostíbulos de lujo, sino la de la alta cultura, la de aquel que conoce a Faulkner.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 398.

Acapulco no es la última de las crónicas de Ricardo Garibay. Sin embargo, es la más ambiciosa en virtud de que en ella alcanza un grado máximo de confluencia genérica. En esta obra se concentra todo un recorrido experimental, desde el cuento hasta la novela corta, de la reseña hasta el guión cinematográfico. La multiplicidad de rasgos discursivos hacen imposible que una caracterización a partir de un sistema taxonómico sea suficiente para poder describirla o comprender su versatilidad.

Si Garibay no logró, a diferencia de contemporáneos suyos como Juan José Arreola o Juan Rulfo, aportar un cambio cualitativo a los géneros de la novela o el cuento desde una perspectiva de ficción, su combinatoria genológica dio origen a un nuevo discurso que linda con múltiples géneros. Confluencia de confluencias, al decir que combina la novela con la crónica únicamente admitimos las limitaciones del enfoque taxonómico. A partir de 1968, por lo menos, se asiste al despuntar de una serie de crónicas caracterizadas por su complejidad y dinamismo genológico. La de Garibay es sólo una de ellas.

4. Elena Poniatowska: del periodismo a la literatura.

Para Genette: “Una crítica es temática cuando busca extraer, a través de la variancia de los casos particulares, la invariante subyacente, recurrente, o incluso, como dice Barthes de Michelet, «obsesional»[...]”²⁴⁷ de un discurso o autor determinado, estableciendo vínculos que necesariamente se traducen en rasgos de carácter genérico²⁴⁸. Sin embargo, frente a esta búsqueda de invariantes aparecen discursos susceptibles de múltiples tratamientos simultáneos, rasgos de carácter genérico susceptibles de pertenecer a diversas categorías dependiendo de qué elemento se resalte.

La aplicación de la teoría de los prototipos permite apreciar, dentro de la unicidad de la obra, las líneas de tensión y los procesos de cambio dentro de la misma. Igualmente, en su versión ampliada permite percibir vínculos genéricos incluso entre manifestaciones aparentemente lejanas. Mientras que el enfoque categorial aristotélico o taxonómico aspira a situar un texto dentro de un sistema claramente delimitado, la teoría de los prototipos busca alcanzar una mayor eficacia descriptiva con relación a los casos marginales o poco convencionales. Y no se puede olvidar que la dificultad para establecer linderos genológicos claramente delimitados es una de las características de la literatura actual.

A consecuencia de lo anterior, el uso de la etiqueta genérica se vuelve en determinado momento sólo un índice: la “crónica” es asumida como un género complejo, de hecho como un sistema genérico en sí mismo, con una particular confluencia genérica que se relaciona —dentro de la totalidad de la obra del autor— con otros sistemas análogos —el cuento, por ejemplo—, pero sin aspirar a un perfil cerrado. En este sentido, la etiqueta genérica implica tanto una indicación que condiciona la recepción del discurso, como una expresión del sistema genérico en que se inscribe éste.

²⁴⁷ GERARD GENETTE, *Figuras V*, trad. Ariel Dillon, Siglo XXI, México, 2005, p. 26.

²⁴⁸ Véase *ibid.*, pp. 36-37.

Esto merece ser recordado antes de cualquier acercamiento a la obra de Elena Poniatowska, en virtud de que gran parte de los críticos²⁴⁹ que se han ocupado de su trabajo resaltan, tanto la multiplicidad de registros genéricos que confluyen en ella, como la dificultad para establecer el estatuto genérico de varias de sus obras.

Si en Garibay se observó cómo la crónica incorporaba en su interior a la novela corta y al cuento, por mencionar sólo dos géneros canónicos, en Poniatowska la crónica se verá como el sustrato de la novela, resultando difícil establecer en ciertos casos cuál es el sistema genérico predominante en cada trabajo —lo cual, desde la perspectiva de la teoría del prototipo, no es necesariamente lo más importante—.

Volviendo al problema de los enfoques categoriales aplicados a la genología, mientras un enfoque categorial aristotélico siempre resaltaré algunos rasgos del discurso en cuanto condición suficiente y necesaria para considerar a un ente como parte de una categoría en detrimento de todas las demás posibilidades de pertenencia, la teoría del prototipo valora más bien lo que hay en él en relación con una entidad modelo (el prototipo) o bien en relación con una serie con la que comparte rasgos, no obligatorios, sino adyacentes o próximos dentro de una serie o *continuum*. En principio, para analizar la obra de Poniatowska me centraré en una serie de elementos que han sido resaltados como característicos por la crítica y a partir de dichos elementos analizaré las diversas formas en que se han estructurado en la obra de la escritora mexicana, sin descartar la posibilidad de que en ciertos casos concretos dichos elementos no aparezcan o lo hagan de forma marginal. Al igual que en Garibay, estos elementos constituyen los polos de un continuo discursivo entre los cuales se sitúan las obras concretas de la autora. En un extremo del continuo o serie, estaría el discurso autobiográfico, con la salvedad de que

²⁴⁹ Entre los trabajos que se han dedicado a analizar la obra de Poniatowska resaltan: el de Beth e. Jörgensen, *The writing of Elena Poniatowska. Engaging Dialogues*, University of Texas Press, Austin, 1994; y Anadeli Bencomo, *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*, Iberoamericana-Veuer, Madrid-Frankfurt Am Main, 2002, citados a continuación.

más que una autobiografía en forma, un discurso que cumpliera con todos los requerimientos que la crítica reconoce para la autobiografía, se estaría ante una especie de “modo autobiográfico”²⁵⁰ que tendería a expresarse en relación con la narrativa de ficción. En el otro extremo estaría el discurso periodístico, ya no exclusivamente aquellos fragmentos de entrevistas o reportajes que la autora incorpora a su obra, sino igualmente un “modo”, caracterizado por incorporar la voz ajena y estar próximo a esa manifestación genérica conocida como testimonio. Dentro de estos grandes modos, habría algún género modélico al que se estaría más próximo en ciertas obras.

Parto de la idea de que, en la medida en que la autora se comprometa con una intencionalidad autobiográfica o centrada en la voz ajena, variarán los rasgos genológicos y los elementos discursivos identificables en cada una de sus obras. Esto tendrá como consecuencia el que en cada obra particular se privilegie la construcción de un discurso individual o colectivo.

Cabe señalar que es precisamente la importancia concedida al discurso ajeno y, aún con mayor precisión, al discurso hasta ese momento pasado por alto — no registrado—, el elemento distintivo de la obra de Poniatowska. Este elemento permite establecer un vínculo con la obra de los autores estudiados y en general con el sistema genérico. Este discurso soterrado, invisibilizado, es considerado ya un rasgo de las primeras crónicas²⁵¹. La emergencia de este discurso, de toda este conjunto de voces,

²⁵⁰ Fowler define al modo: Modo, por contraste, es una selección o abstracción de un género. Éste tiene pocas si alguna de sus reglas externas, pero evoca a un género histórico a través de su repertorio interno, “Mode, by contrast, is a selection or abstraction from kind. It has few if any external rules, but evokes a historical kind through samples of its internal repertoire” (A. FOWLER, *op. cit.*, p. 56.)

²⁵¹ “Algunos críticos, entre otros Beverly, remontan las raíces del testimonio latinoamericano hasta las crónicas, en todo caso, las partes no inventadas de las mismas. En ellas el indígena se expresó, aunque no exclusivamente (Guamán Poma sería la excepción por excelencia) mediante un agente: el/la que puso en papel el testimonio oral del informante (como en las crónicas de Sahagún, de Tito Cussi y de Sta. Cruz Pachacuti). Este tipo de testimonios se acompañan por un prólogo escrito por el agente que, a su vez, pone en contexto el testimonio para el lector. Por un lado el prólogo es informativo, pero por otro, puede ser manipulativo, aunque quizás no intencionalmente, sino que por causa de la transición de códigos: de una lengua a la otra, de lo oral a lo escrito (Cf. Mignolo)” (SILVIA NAGY-ZEKMY, “¿Testimonio o ficción? Actitudes académicas” en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y cultura*, No. 5, Agosto de 2001, 25 de enero de 2007 <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>>)

implica la necesidad de narrar sin las mediaciones convencionales, por lo que, por ejemplo, pone en crisis las sólidas demarcaciones genéricas a las que aspiraba Ricardo Garibay al escribir *Bellísima Bahía* y lo obligan a iniciar un trabajo de reformulación discursiva y genérica que alcanzará su máximo con *Acapulco*. Poniatowska, en cambio, centrara en esos discursos ajenos su obra, debilitando en principio y durante mucho tiempo el desarrollo de la misma dentro de marcos genéricos más rígidos. Por su parte, Jorge Ibarguengoitia, dentro de la amplia gama de posibilidades que maneja en su obra literaria y periodística, juega con la tensión entre los discursos oficiales y las voces subalternas y ajenas para dinamitar la pretendida solidez y opacidad de las formas genéricas establecidas.

4.1. Los inicios: la incorporación de la voz ajena.

Elena Poniatowska se inició en el periodismo. Sus primeros trabajos datan de 1953. Sin embargo, esta incursión implicó a la larga mucho más que una elección profesional.

Beth Jörgensen parte de:

[...]el reconocimiento de que el periodismo ha nutrido de manera significativa y positiva su escritura de novelas y cuentos; y la importancia de la entrevista, su principal género periodístico, tanto en su formación como escritora y como un discurso con su propia e intrínseca lógica e intereses. Los cientos de entrevistas que Poniatowska realizó en los primeros seis años de su carrera le proveyeron de una necesaria educación práctica a través de la cual ella aprendió a reconocer (esto es, tanto a percibir como a entender) las muchas y variadas voces de su país²⁵².

Esta influencia del periodismo y, en particular, de la entrevista, establece uno de los modos predominantes en la producción de la escritora mexicana. La actividad periodística de Elena Poniatowska abarca desde la crónica de sociales hasta el

²⁵² “[...] the recognition that journalism has nourished a significant and positive way her writing of novels and short stories; and the importance of the interview, her principal journalistic genre, both in her formation as a writer and as a discourse with its own intrinsic logic and interest. The hundreds of interviews that Poniatowska carried out in the first six years of her career provided a necessary, practical education through which she has learned to recognize (that is, both to perceive and to acknowledge) the many and diverse voices of her country”, BETH E. JÖRGENSEN, *The writing of Elena Poniatowska. Engaging Dialogues*, University of Texas Press, Austin, 1994, p. 2.

comentario de modas, todos ellos géneros altamente normativizados. Ya en algún lugar se mencionó la importancia de la crónica (y en sí de todos los géneros periodísticos) como fuente de discurso referido²⁵³. Sin embargo, considero que la importancia que cobrará el discurso ajeno como material fundamental de la obra de Poniatowska responde a diversos aspectos biográficos. Entre otros, cabe mencionar:

- 1) El desarraigo cultural: Elena Poniatowska presenta ya en sus orígenes ciertos rasgos de esa sociedad postmoderna que muchos críticos ven reflejada en su obra²⁵⁴. Sus padres vienen de una experiencia de desarraigo y, a su vez, forman parte de una cierta oligarquía transnacional en crisis cuyos rasgos de identidad se han visto cuestionados²⁵⁵. Si a esto se suma su temprano traslado a México y su educación en el extranjero o en enclaves alejados del entorno nacional, se encontrará en Poniatowska la misma experiencia de límite, de margen, frontera y desamparo de muchos de los protagonistas de su crónica.
- 2) El desarraigo lingüístico: nacida en Francia, pero educada en colegios exclusivos de México y Estados Unidos, Poniatowska no accederá verdaderamente a la lengua del país que habita sino a través de su nana en un momento tardío. De esta manera, el lenguaje subordinado, no la forma culta, se convertirá en su primer y más directo vínculo con la realidad de su país adoptivo. En contrapartida, frente a la distancia primera respecto al idioma de su entorno, ella contará con una formación bilingüe poco común en el medio mexicano²⁵⁶.

²⁵³ D. PERALTA y M. URTASÚN, *op. cit.*, p. 114.

²⁵⁴ Entre otros Silvia Nagy, Tanius Karam, Carlos Monsiváis, Beth Jörgensen.

²⁵⁵ Señala BETH JÖRGENSEN: "Poniatowska nació en 1933 en París, de padre francés de origen polaco y de madre mexicana. Cuando la niña tenía nueve años su familia emigró de Francia a México, buscando una vida más segura en el país de los abuelos maternos" (*Texto e ideología en la obra de Elena Poniatowska*, tesis, 1986, p. 2).

²⁵⁶ "El francés es el idioma nativo de Elena Poniatowska y, recién llegada a México, sus padres la pusieron en una escuela donde todo se enseñaba en inglés. Aprendió el español de las sirvientas de su casa, y esta experiencia ha dejado un sabor especial de provincia en el habla de la escritora" (*Ibid.*, p. 2.).

- 3) El desarraigo social y de género: la movilidad de la infancia, la experiencia de la emigración, la pertenencia a una minoría que se resistía a integrarse en el medio, así como la posición económica privilegiada de la autora, la llevarán a una situación de desarraigo cuando se vea obligada a abandonar los estudios. Su incorporación al trabajo periodístico implicó un proceso de adaptación a la nueva realidad, así como confrontar las diversas modalidades de discriminación y exclusión presentes en la sociedad mexicana, particularmente el clasismo y sexismo de una sociedad inmersa en la guerra fría²⁵⁷. Estos procesos de adaptación (entendida como la construcción de una identidad) y de confrontación con ciertas mediaciones de la sociedad mexicana marcarán en forma profunda su trabajo posterior²⁵⁸.

En la entrevista, Elena Poniatowska encontrará el instrumento ideal para conocer la realidad mexicana, aunque la forma en que se expresa esta influencia da pie a diversas interpretaciones. Jørgensen señala en su tesis doctoral de 1986: “Dentro del periodismo, la entrevista tiene un papel importante como un medio activo de recoger datos e información sobre un suceso o un personaje. El periodista incorpora en su artículo los datos así generados, sin necesariamente conservar el discurso de la conversación original”²⁵⁹. Esta libertad del periodista respecto a la disposición de su material, permite estructurar distintas estrategias discursivas. En el caso de la entrevista, tal y como la desarrolla Elena Poniatowska, se da de la siguiente forma:

²⁵⁷ Por su valor testimonial remito al lector a una entrevista realizada por MICHAEL K. SCHUESSLER, de la que presento sólo un párrafo: “La misoginia me persiguió desde que me inicié en el periodismo, mejor dicho, desde que quise hacer algo fuera del sendero trillado, pero me di cuenta que corrían con la misma suerte las demás mujeres y que algunas llegaban incluso a desquiciarse [...]”, (*Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska* pp. 74-76).

²⁵⁸ Véase B. JØRGENSEN, tesis cit, pp. 4-5.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 29.

Una entrevista es primeramente un diálogo y existe en la comunicación entre dos personas. En el artículo nacido de una conversación predomina el modo apelativo (la relación de la primera a la segunda persona) aunque pueden intercalarse párrafos de narración en primera o tercera persona también. Los personajes principales son la entrevistadora y el entrevistado, quienes existen lingüísticamente como un yo y como un usted y un tú. Cada personaje se crea a sí mismo y crea una versión del otro. La entrevistadora en función del yo desempeña además múltiples papeles: es autora, narradora y personaje que se auto-caracteriza. Como un tú o un usted corresponde a la versión de ella inventada por su interlocutor. A su vez el entrevistado se define como un yo y es un usted ya imaginado por Poniatowska. El juego entre estas transformaciones de los personajes hace dinámica la relación entre ellos²⁶⁰.

Esta visión de la entrevista como un proceso de caracterización y autocaracterización ante el otro no debe ser pasado por alto en cuanto vincula el discurso periodístico con el autobiográfico, tal y como se verá más adelante en este capítulo. Sin embargo, ese no es el único rasgo que enlaza a la entrevista (discurso periodístico) con obras posteriores de la escritora mexicana. Nuevamente, en virtud de la influencia que tiene el enfoque taxonómico en la genología, al resaltarse determinado rasgo como suficiente o necesario para caracterizar un discurso se origina una filiación o configuración distinta en cada caso entre los mismos discursos. Tanius Karam resalta el valor de la entrevista, no como instancia de autocaracterización del entrevistador, sino como espacio discursivo donde se establece una relación particular con el discurso referido. Para Karam, retomando a Gabriela Reyes, esto se logra a través de la *Oratio Quasi Obliqua* (OQO), “[...] una paráfrasis libre e informada por la perspectiva del hablante. [...] En este estilo el narrador tiene, o se arroga, la autoridad de tomar el discurso ajeno por su cuenta[...].”²⁶¹. Esto se traduce en una particular mecánica de incorporación del discurso ajeno:

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 34-35.

²⁶¹ TANIUS KARAM CÁRDENAS, “Periodismo polifonía e intertextualidad en la obra periodística de Elena Poniatowska”, *Razón y palabra*, 2003, núm. 33, p. 5.

Por estos medios la prensa convierte la realidad social en discurso, pero ese discurso que parece propio y que tiene efectivamente rasgos sintácticos y léxicos propios, es siempre discurso sobre discurso. El narrador tiene la autoridad, socialmente otorgada, de reformular, en OQO, discursos ajenos; junto a la función referencial hay una estrictamente persuasiva (y connatural a todo discurso informativo) porque todo mediador trata en principio de hacer creíble lo que dice para ello despliega un esquema informativo que indica en el encabezamiento del texto y con datos, cifras, referencias, observaciones, trata que el lector siga y acepte. Dentro de los recursos cuenta con las posibilidades citacionales de cada género informativo que le permiten lograr determinados efectos, así mismo se establece una relación entre el sujeto de la enunciación y sus enunciadores de la cual el lector es testigo y confiere una “estructura dramaturgica” textual²⁶².

La cita anterior ubica al discurso periodístico —concretamente a la entrevista— como una instancia de construcción de sentido altamente compleja y busca señalar algunos paralelismos con el discurso literario o dramaturgico implícitos en el mismo.

En paralelo a su producción literaria, Elena Poniatowska desarrolla una amplia actividad periodística que se traduce en la realización y publicación de múltiples entrevistas y reseñas. Sin embargo, las funciones que cumple cada uno de estos discursos, su función social y alcances ideológicos no pueden ser simplemente homologados. Señala Van Dijk:

En parte autónomos en su forma de reproducción cultural, y en parte dependientes y controlados por estructuras e ideologías sociales más amplias, los medios informativos incorporan estas estructuras e ideologías a sus propias rutinas de fabricación de noticias (por ejemplo, mediante la selección y la focalización en actores y fuentes destacadas o en acontecimientos comprensibles e ideológicamente coherentes) y a las estructuras convencionales de sus informaciones²⁶³.

Como se verá más adelante, esta diferencia será capital en el desarrollo de la crónica de Elena Poniatowska.

Los inicios.

Elena Poniatowska llega al periodismo en 1953. Hacia 1954 publica sus primeros trabajos literarios. Y aunque un texto no debe valorarse a partir de la experiencia vital de un escritor, en este particular caso el mismo discurso exigirá tomar

²⁶² *Ibid.*, p. 5.

²⁶³ TEUN A. VAN DIJK, *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 259.

en cuenta todos los elementos de desarraigo que he mencionado con anterioridad. Ya la cita previa de Jørgensen y en realidad todo el primer capítulo de su libro *The writing of Elena Poniatowska* hacen referencia a una doble construcción en esa instancia discursiva: por un lado la entrevista se construye como una relación entre la entrevistadora y el entrevistado; por otro, esta experiencia le permite a Poniatowska construirse una identidad dentro del país hasta ese momento ajeno.

La importancia de este autoconstruirse a partir del lenguaje debe tomarse en cuenta al valorar su primera obra literaria: *Lilus Kikus*. Si bien esta obra se inscribe plenamente dentro del género del cuento (circunstancia que habla de un persistente modelo de legitimación del autor novel mediante el dominio de una forma altamente convencionalizada de expresión literaria), hay que mencionar un detalle observado por los críticos de ese momento: su carácter autobiográfico. Este carácter, sin embargo, no sobrepasa la condición de modo, en el sentido utilizado por Fowler. Los cuentos, por ejemplo “Las elecciones” o “El convento”, comparten rasgos de enunciación similares a los de la autobiografía y presentan ciertos guiños a la realidad concreta de la autora.

Este tímido carácter autobiográfico lo compartirá con su siguiente obra, la crónica *Todo empezó el domingo* y puede rastrearse en buena parte de su obra subsecuente.

Ahora bien: ¿Por qué una serie de relatos con cierto contenido autobiográfico y no una autobiografía? ¿Por qué una crónica del reconocer un espacio y no de una violenta experiencia personal como sería *Beber un cáliz*, la obra altamente autobiográfica de Garibay?

La respuesta, de acuerdo a Pino-Ojeda, se encuentra en una situación de exclusión de género que se expresa genológicamente. Pino-Ojeda, retomando a diversas estudiosas del enfoque de género, señala las diferencias entre el modelo genológico de

la autobiografía masculina y la autobiografía escrita por mujeres. Debido a la exclusión y a la subordinación a la que han sido destinadas las mujeres en la sociedad occidental, el discurso autobiográfico femenino no responde a los modelos genológicos (¿prototipos?) aplicables a la autobiografía masculina. En particular, la diferencia estriba en la manera de estructurar o construir una identidad en el texto. Dicha identidad, en el caso de una mujer, no surge de una posición de privilegio dentro del conjunto de relaciones sociales. Señala Pino-Ojeda:

Este hecho fundamental es el que permite entender, según Nancy Chodorow, la ausencia de un concepto teleológico de sujeto en las autobiografías femeninas precisamente, porque se entiende que la formación de éste no ocurre en oposición ni en negación a esos “otros”, sino en una relación de interdependencia con lo “otro”. Vale decir que el sujeto femenino autobiográfico ha surgido al margen de la ideología individualista que explica al sujeto autobiográfico masculino²⁶⁴.

Mientras que la autobiografía masculina se estructura o como una lucha entre fuerzas antagónicas – una de ellas, representada por quien hace el relato- o bien como un proceso de autodescubrimiento, la autobiografía femenina responde a otras formas de estructuración. Si para la primera los modelos han sido brindados por San Agustín o por Rousseau, las autobiografías femeninas se basan en modelos tomados tanto de la mística como de relatos seculares, mismos que permiten concluir a una de las autoras citadas por Pino-Ojeda que “el autodescubrimiento de la identidad femenina parece admitir la presencia real y el reconocimiento de otras conciencias. La revelación de un ser femenino está ligado a la identificación de «otro»”²⁶⁵.

De acuerdo a esto, la autobiografía femenina representaría no el autodescubrimiento de un ser ya configurado, ni el dominio de una fuerza sobre otra. Frente a la certeza, al discurso hegemónico y dominante presente en la autobiografía masculina (que se manifiesta ampliamente en el proceso narrado por Garibay, tanto en

²⁶⁴ WALESCKA PINO-OJEDA, “De agua y ausencia: el sujeto autobiográfico femenino en *La Flor de Lis*, de Elena Poniatowska”, *Estudios filológicos*, (Valdivia), Septiembre 2004, no. 39, p. 205.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 205.

relación con la lucha de su padre con la muerte como la del protagonista frente al hecho mismo del cambio provocado por ésta), estaría un discurso en el cual:

[...] la noción de sujeto que las autobiografías femeninas despliegan, más allá de representarlo en un constante hacerse, en tránsito y fluidez permanentes, delatan la naturaleza múltiple, polimorfa, contradictoria y permeable del sujeto, en tanto divisa ontológica. Es por estos motivos que se puede sostener que la autobiografía femenina traiciona el canon autobiográfico clásica (masculino) al no coincidir con el concepto de “individualidad” que transita en dichos textos, los cuales exhiben un sujeto ya formado, discreto y fijo. El carácter “acordado” del sujeto es puesto en evidencia en estas autobiografías de mujeres, las cuales admiten su individualidad no de un modo teleológico/tautológico, sino en relación a otro que lo contiene y sobrepasa: la comunidad. Se trata, por tanto de un “yo” que se arma y desarma de acuerdo al marco simbólico y cultural que un entorno dado le ha permitido²⁶⁶

Es necesario detenerse un instante para reflexionar. Esta naturaleza múltiple, polimorfa, contradictoria y permeable del sujeto, es un rasgo que comparten tanto las entrevistas como los trabajos de corte autobiográfico de Elena Poniatowska. Si Jørgensen hace referencia a un proceso en el cual la autora se va situando frente al entrevistado, busca alcanzar una empatía con él y, al final, termina comprendiendo, mostrando o describiendo a esta figura²⁶⁷, bien se puede considerar que en *Lilus Kikus* y en *Todo empezó el domingo*, más allá de los moldes genológicos —en ese momento más restrictivos en cuanto la autora apenas comienza a dominarlos—, la necesidad de estructurar una identidad, de dotarse de una voz propia frente a un medio extraño, pasa por la necesidad de reconocer al otro. Este otro puede ser o el mundo de los adultos reformulado en términos literarios —así solo sea en cuanto simulacro- o bien la urbe que apenas empieza a conocerse.

Esta relación de mutuo constituirse entre la voz ajena y la voz propia, la identidad de la narradora y de lo referido, pudo haber encontrado expresión e incluso una resolución dentro de los límites más ortodoxos de la literatura. Sin embargo, si Ricardo Garibay se vio obligado a enfrentar la irrupción de la voz ajena incorporando

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 206.

²⁶⁷ Véase B. JØRGENSEN, tesis cit., pp. 33-34.

múltiples voces y discursos dentro del marco de géneros relativamente rígidos, para Elena Poniatowska esta irrupción la llevará a la confluencia con la estructura de un discurso en cierta forma más novedoso, el cual le daría a su crónica un rasgo distintivo e incluso definitorio: el discurso antropológico, precedente del discurso testimonio.

4.2.El testimonio: “Hasta no verte Jesús mío”

Cuando se analizaron las distintas vertientes genológicas que confluyen en el sistema al que se denomina crónica, se resaltó la manera en que discursos ajenos en un inicio a la esfera de la literatura contribuyeron en múltiples formas para conformar este espacio proteico de confluencia discursiva. Este proceso, que surge en un momento de crisis epistemológica en el siglo XVI y sufre múltiples variaciones a lo largo de siglos, tiene como una de sus últimas manifestaciones al discurso testimonio. Aunque teóricos como Julio Rodríguez-Luis y en cierta forma Beverley vinculan al discurso testimonio con la crónica, no dejan de manejarlos de manera separada. Para estos autores, el discurso testimonio ofrecería ciertas particularidades que lo convertirían en un producto del siglo XX latinoamericano²⁶⁸. Según Rodríguez-Luis, en este discurso se manifiesta un enfoque documental que vendría dado por la incorporación de las técnicas propias del discurso histórico a la literatura. Esta confluencia primaria daría origen a diversas manifestaciones discursivas dependiendo, según el enfoque de Rodríguez-Luis, del grado de involucramiento de un mediador en el discurso del informante, fuente originaria del discurso. Sin embargo, ya en esta confluencia inicial se revela la potencialidad múltiple de estos discursos frente a la unilateralidad que impone el enfoque categorial aristotélico implícito en todo intento taxonómico como el propuesto por dicho autor. Según Rodríguez-Luis:

²⁶⁸ Para estos autores la crónica sería vista como una manifestación genológica concreta, no como el sistema genérico.

El método de la historia oral es la entrevista, a la cual el historiador acude armado con toda la información respecto a los hechos que lo ocupan y con una lista de preguntas preparadas según un plan destinado a aprovechar al máximo el papel del entrevistado en el esclarecimiento de los sucesos que investiga. El resultado será, o bien un apéndice a la narración histórica dedicado a confirmarla, extender su alcance, darle un testigo, o bien el texto principal, sobre todo si no abundan las fuentes escritas acerca de los hechos historiados. El historiador que entrevista organiza también la narración del entrevistado, elimina lo que le parece innecesario, la documenta con notas, acorta incluso la autobiografía o hace un resumen o sinopsis, si la relación no es coherente. Casi sin excepción, su análisis del relato oral es parte del texto definitivo²⁶⁹.

Si para el discurso de las ciencias sociales, la entrevista es un método, no por eso el producto o manifestación textual final de su aplicación, deja de ser un género. A su vez, dicho género tiene rasgos comunes, más allá de la etiqueta, con la entrevista propia del discurso periodístico que, igualmente, se vincula en múltiples aspectos con diversos géneros y discursos literarios. Esta multiplicidad de valores y proximidad estructural entre diversas entidades, hace particularmente impreciso cualquier intento de delimitación. Pero, si en lugar de eso, se busca la manera en que se desenvuelven en todo su dinamismo estos prototipos genológicos o sus rasgos preponderantes en una obra concreta, se tendrá una percepción más clara de los elementos que confluyen en un texto.

Es momento de volver a Poniatowska y a su práctica literaria y periodística. Tras la publicación de su libro de relatos y a partir de su interacción con los círculos culturales e intelectuales del país, es posible apreciar una mayor complejidad de su entrevista. En paralelo, los rasgos autobiográficos de sus relatos y de la primera crónica apuntan a un proceso cada vez más acusado de búsqueda y afirmación de una identidad. Todos estos elementos, sin embargo, no son los decisivos en el proceso de creación de su próxima obra. En gran medida a Poniatowska le cabe el mérito de haber captado un cambio apenas perceptible en el sistema literario y será precisamente este reconocimiento de las nuevas posibilidades abiertas en el sistema genérico del

²⁶⁹ J. RODRIGUEZ-LUIS, *op. cit.*, p. 16.

momento lo que le permitirá generar uno de sus trabajos más ambiciosos: *Hasta no verte Jesús mío*.

Anteriormente ya había citado a Navajas. Él caracteriza la transformación del paradigma civilizatorio en los siguientes términos:

Nos hallamos, por tanto, frente a una revisión y reposición del paradigma y un replanteamiento de sus premisas y estructuras de orden interno. Los elementos del paradigma que tradicionalmente quedaban articulados de manera coherente y transparente a partir de unos principios constitutivos fácilmente reconocibles –en torno a la primacía de lo escrito-occidental- se ven ahora reubicados indiscriminadamente con relación a otros elementos externos o marginales al paradigma y pasan a ocupar una posición de inferioridad dentro de él. Lo que antes se situaba en una posición jerárquicamente superior ahora pasa a una posición subalterna y la pureza unitaria e incontaminada de los componentes del paradigma se disuelve en la confusión de la multiplicidad y diversidad de lo anticlásico, lo plural y lo externo. Lo marginal se hace central y lo secundario se hace primario. La desjerarquización y la combinatoria no binaria sino multipolar e híbrida del nuevo modo antiparadigmático tienen consecuencias decisivas para la estética del momento.²⁷⁰

Este proceso de transformación del referente hunde sus raíces en el surgimiento de la noción de la modernidad, mismo que sería contemporáneo de las primeras crónicas. Si se analiza con detenimiento el proceso de legitimación de los escritores que estudio en este trabajo, se observará que intentaron legitimarse a partir de una visión de la literatura en la que la fidelidad a ese paradigma civilizatorio escrito-occidental era garantía de reconocimiento social y de inteligibilidad por parte de sus lectores. Sin embargo, ya en esas obras es posible identificar elementos de desdibujamiento de los límites genológicos, así como de la necesidad de desplazarse desde el dominio de una forma más o menos rígida, a expresiones donde la desjerarquización y la combinatoria multipolar tendrán preponderancia. Este proceso en realidad no es exclusivo de estos autores, sino, más bien, en estos autores se manifiesta una crisis general del sistema cultural y literario, crisis manifiesta entre otras cosas por la aparición de ese discurso denominado testimonio.

²⁷⁰ G. NAVAJAS, art. cit., p. 17.

Regresando a *Hasta no verte Jesús mío*, Beth Jörgensen caracteriza adecuadamente la recepción crítica a esta obra:

Hasta no verte Jesús mío, la “primera novela” de Elena Poniatowska provocó una explosión de comentarios críticos y controversias ni de lejos igualada por la atención puesta en algún otro de los trabajos de la autora. Su publicación en 1969 y el ganar el Premio Mazatlán de Literatura en 1970 inició una reacción en cadena de investigaciones y análisis que parece crecer bajo el poder de su propia energía autorrenovable. La noche de Tlatelolco puede ser el más vendido de los libros de Elena Poniatowska en el mercado mexicano, pero *Hasta no verte Jesús mío* ha generado el más intenso interés entre los lectores “profesionales”. ¿Por qué? Porque esta rodeada de un campo de confusión. Confusión sobre el género del libro (¿novela? ¿testimonio? ¿novela testimonial?); confusión sobre sus valores ideológicos y sus efectos estéticos; este es el rico menú para el consumidor académico²⁷¹.

Este interés crítico hacia la obra de Poniatowska se origina con mucho en las dificultades para caracterizarla genológicamente. Ahora bien, la teoría ampliada del prototipo puede ser utilizada para describir las múltiples aristas de este discurso borroso y establecer, más que una taxonomía, una amplia descripción de esta confluencia.

Si bien la crónica es un sistema de profunda raigambre en el espacio latinoamericano y mexicano, la incorporación del discurso de las ciencias sociales implica un momento de renovación en el mismo. Rodríguez-Luis basa en esta incorporación su categoría de narrativa documental, la cual “[...]se ocupa de hechos verídicos —*documentados*—, al igual que el discurso histórico, pero los narra *esencialmente* (utilizando varios enfoques que pueden diferir mucho) a la manera que lo hace una novela con su *historia*”²⁷². En el caso de Elena Poniatowska, la incorporación de estos discursos será de manera directa e indirecta. De manera directa en cuanto la autora trabajó en la recopilación de testimonios orales para el antropólogo

²⁷¹ “*Hasta no verte Jesús mío*, Elena Poniatowska's “first novel” has sparked an explosion of critical commentary and controversy thus far unmatched by the attention paid to any other of the author's works. Its publication in 1969 and the awarding of the Premio Mazatlan de Literatura in 1970 set off a chain reaction of inquiries and analyses which seems to grow under the power of its own self-renewing energy. *La noche de Tlatelolco* may be Elena Poniatowska's best selling book in Mexican market, but *Hasta no verte Jesús mío* has generated the most intense interest among “professional” readers. Why? Because it is surrounded by a forcefield of confusion. Confusion over how it was written; confusion over the book's genre (novel? Testimony? Testimonial novel?); confusion over its ideological value and its aesthetic effects: this is rich fare for the academic consumer”, BETH JÖRGENSEN, *The writing of Elena Poniatowska. Engaging Dialogues*, University of Texas Press, Austin, 1994, p. 28.

²⁷² J. RODRIGUEZ-LUIS, *op. cit.*, p. 15.

estadounidense de origen puertorriqueño Oscar Lewis. Cita Rodríguez-Luis a la misma Poniatowska:

Lewis contaba con un equipo que recababa los datos, hacía una especie de levantamiento topográfico de la pobreza. Sus informantes venían a verlo a su departamento de la calle de Gutenberg: él prendía su grabadora, interrogaba y a mí me tocó limpiar esos relatos de su hojarasca; es decir, eliminar las repeticiones y divagaciones inútiles. Esta experiencia sin duda ha de haberme marcado al escribir *Hasta no verte Jesús* [dos años después, y en el cual empleó “un procedimiento periodístico: la entrevista”]. Sin embargo, como no soy antropóloga, la mía puede considerarse una novela testimonial y no un documento antropológico y sociológico (10)²⁷³.

Esta cita permite ubicar las diferentes estrategias de apropiación del discurso ajeno tanto en el discurso antropológico como en el periodístico. La sujeción a una metodología definida y la neutralidad y fidelidad del entrevistador con respecto al discurso del entrevistado difieren con mucho del enfoque participante de la entrevista periodística y más aun del particular estilo de entrevista ejercido en sus inicios por la escritora mexicana. La influencia indirecta del discurso antropológico se manifiesta en la importancia que la autora atribuye a la lectura previa de algunos trabajos de Lewis y, sobre todo, de *Juan Pérez Jolote* de Ricardo Pozas²⁷⁴ en la estructuración de su primera novela testimonial.

Hasta no verte Jesús mío fue publicado en 1969. Apenas un año después, al instaurarse la categoría de testimonio dentro del premio Casa de las Américas, comenzaría el proceso de institucionalización de este discurso²⁷⁵. Sin embargo, tal y como menciona en múltiples ocasiones Jörgensen, la caracterización de este discurso no resulta fácil²⁷⁶. Diversas instancias influyeron para dificultar esta caracterización. Si bien Beverley define al testimonio de la siguiente manera: “Por testimonio yo entiendo una novela o narrativa de las dimensiones de una novela en forma de libro o panfleto (

²⁷³ *Ibid.*, p.54.

²⁷⁴ Véase *ibid.*, p. 28.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 112.

²⁷⁶ La misma Jörgensen en la versión al español de su tesis de doctorado se refiere a esta obra como “novela”.

esto es, impreso como lo opuesto a lo acústico), contada en primera persona por quien es también el real protagonista o testigo de los eventos que él o ella relata y cuya unidad de narración es usualmente una «vida» o una significativa experiencia de vida²⁷⁷” muy pronto se vio que la obra de Poniatowska no encajaba de manera precisa en el modelo genológico que se estaba construyendo. Tanto el testimoniante de la obra como el aparato de edición y publicación de la obra tomaron parte en esta difuminación de los límites genológicos. Señala Jörgensen:

Esto es, olvidándose de sus propios recursos, Elena Poniatowska podría muy bien haber producido un más convencionalmente configurado texto testimonial. Por ejemplo, ella había planeado escribir una introducción, usar el nombre de Josefina Borquez e incluir fotografías de ella, pero ambas partes intervinieron para censurar estos planes. Josefina Borquez misma rechazó autorizar el uso de su nombre y fotografías y ejercer su limitado poder de controlar el acceso a su persona. El editor del libro y la casa publicitaria prefirieron publicar ésta sin la pretendida introducción para que pudiera parecer más como una novela convencional. Así, tanto el respeto por los deseos de la informante como las fuerzas del mercado influenciaron fuertemente la forma del texto publicado. “Novela testimonial” y “testimonio creativo”, con énfasis en “novela” y “creativo” son etiquetas convenientes si debemos elegir alguna²⁷⁸.

Ya estas circunstancias problematizan el papel del autor del texto en este tipo de discurso. Sin embargo, antes de profundizar en las implicaciones múltiples del discurso testimonio en cuanto manifestación de una nueva crónica escrita a partir de los setentas²⁷⁹ resulta conveniente analizar de que manera esta obra concreta debe algunos de sus rasgos definitorios a textos previos de la autora mexicana, con lo cual se estaría

²⁷⁷ “By testimonio I mean a novel or novella-length narrative in book or pamphlet (that is, printed as opposed to acoustic) form, told in the first person by a narrator who is also the real protagonist or witness of the events he or she recounts, and whose unit of narration is usually a “life” or a significant life experience”, JOHN BEVERLEY, *Testimonio: on the politics of truth*, University of Minnesota, Minneapolis, p. 30.

²⁷⁸ “That is, left to her own devices, Elena Poniatowska may well have produced a more conventionally configured testimonial text. For example, she had planned to write a introduction, use the name of Josefina Bórquez, and include photographs of her, but two parties intervened to censored these plans. Josefina Bórquez herself refused to authorize the use of her name and photographs, and exercise of her limited power to control access to her person. The editor of the book at the publishing house preferred to issue it without the proposed introduction so that it would appear more like a conventional novel. Thus, both respect for the informant's desires and market forces heavily influenced the form of published text. “Testimonial novel” and *testimonio creativo*, with an emphasis on “novel” and “*creativo*”, are therefore suitable labels if we must choose one”, B. JÖRGENSEN, *op. cit.*, p. 59.

²⁷⁹ Señala LINDA EGAN, “Pero otra «nueva» crónica, practicada desde fines de los años sesenta por Carlos Monsiváis y sus contemporáneos, ha producido un foro entretenido y sutil en el que se ponen en acto las múltiples revoluciones culturales de la era postindustrial” (*Carlos Monsiváis: cultura y crónica en el México contemporáneo*, trad. Isabel Vericat, Fondo de Cultura Económica, México, p. 153).

ubicando el desplazamiento genérico como uno de los factores que condicionan la estructuración de la obra y que, más adelante, se proyectaran en otras realizaciones de la escritora y periodista.

El carácter “borroso” en términos genológicos de *Hasta no verte Jesús mío* viene dado no sólo por la influencia de diversas instancias ajenas a la voluntad del autor del texto (usando el término autor en su sentido más inmediato y literal). Ya en otro momento se había hecho referencia a la categoría de modo como uno de los elementos a tomar en cuenta para valorar la obra de Poniatowska. Rodríguez-Luis se apoya en este concepto, sin mencionar a Fowler, para cimentar su propuesta taxonómica. Este autor considera los modos como “ [...] las macrocaracterísticas que describen en términos generales los diferentes tipos de literatura de ficción de acuerdo con el enfoque o manejo de sus materiales (*romance*, *épica* y *tragedia*, *comedia* y *realismo*, e *ironía*, según Frye)”²⁸⁰. Y con referencia al enfoque documental señala:

[...] Tendríamos así que el discurso literario (entendiendo el término en un sentido muy general, pero capaz al mismo tiempo, por el papel que se le da al empleo de la imaginación, de excluir al discurso propiamente histórico) que mejor representa el modo histórico es el autobiográfico (cuyo modelo, por ser la primera autobiografía moderna —aunque no se difundió hasta el periodo romántico— es la *Autobiografía* de Benvenuto Cellini), el cual imitará a su vez la narración picaresca y, más adelante, al final de un proceso que, en el caso de las letras hispánicas —en las que surge la picaresca, lo cual indica a su vez una cierta afinidad natural entre esa literatura y el modo histórico— incluirá relaciones de viajeros, conquistadores, descubridores y reformadores sociales (*Facundo*), dará nacimiento al discurso testimonial cuyo modelo es *Juan Pérez Jolote*²⁸¹.

Precisamente una de las series de rasgos que caracterizan a la producción de Elena Poniatowska vendrá dado por ese modo autobiográfico proyectado en narraciones cortas, entrevistas, testimonios y posteriormente en novelas²⁸².

Ya mencioné la importancia de rasgos biográficos de la autora en cuanto condicionantes para su interés en el discurso ajeno. Tanto sus entrevistas periodísticas

²⁸⁰ J. RODRIGUEZ-LUIS, *op. cit.*, p. 106.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 110.

²⁸² Lo mismo cabe decir para buena parte de la obra de Ricardo Garibay y Jorge Ibarguengoitia: el modo autobiográfico vincula entre sí la mayoría de sus trabajos literarios.

como sus primeros textos literarios son instancias en las que se estructura una personalidad, ya sea como interlocutor, ya sea como personaje ficticio²⁸³. Este proceso de construcción de una identidad tanto a partir del colocarse y reflejar el discurso del otro, como al utilizar elementos autorreferenciales en la narrativa de ficción, serán los rasgos discursivos a partir de los cuales construirá un nuevo discurso dentro de una manifestación genológica distinta.

¿Qué elementos que caracterizan esa continuidad del modo autobiográfico aparecen e influyen en *Hasta no verte Jesús mío*?

1) El carácter fronterizo de los personajes: todavía dentro del discurso periodístico se tiene una entrevistadora que parte del desconocimiento del tema, de su propia condición de marginalidad cultural y privilegio social para construir estrategias de intercambio discursivo con sus entrevistados y a la vez construirse a si misma; ya en el terreno de la literatura, con *Lilus Kikus*, se tiene a un personaje infantil que trata de introducirse en el mundo de los adultos; igualmente una cronista que desconoce la urbe y debe verla con la colaboración de otros. Las dicotomías, o más bien, el atravesarlas, el cruzar de un lado a otro de diversos espacios, ya sean lingüísticos, sociales, económicos o físicos se convierten en un rasgo primordial de su obra. Y sin embargo, no es éste sólo un rasgo de estilo personal, sino una característica genológica que igualmente permite alcanzar nuevas permutaciones discursivas. Señala Verónica Galván con respecto a los personajes del discurso testimonio:

²⁸³ Sin embargo, el juego de la identificación entre autor persona y personaje autoriza o prohija la confusión entre ambas instancias. Véase W. PINO-OJEDA, art. cit., p. 4.

La experiencia de vida que se reconstruye en los textos, a partir de la construcción del sujeto textual, tiene que ver con conceptos que sólo semantizan en el espacio que semantiza la frontera. Tanto Juan Pérez Jolote como Gregorio Condori Mamani o Esteban Montejo son sujetos que anclan su existencia en el intersticio de dos culturas: participan activamente de la experiencia de la biculturalidad, interactúan entre dos tipos de sistemas que tienen diferentes códigos referenciales. En este sentido tienen la capacidad de ver no sólo de un lado sino también del otro lado de la frontera. Son sujetos biculturales porque en esencia participan de los ritos y costumbres de los sistemas de símbolos pertenecientes a la cultura de las subsociedades arcaicas indígenas a las que pertenecieron sus antepasados. Participan también de los códigos impuestos transculturalizados que les provee la cultura del hombre blanco occidental europeo²⁸⁴.

Según Galván, el discurso-testimonio se caracterizaría por ser un producto del cruce de espacios culturales, una instancia a partir de la cual un sujeto ubicado en medio de dos culturas participa activamente en ellas. Para Galván “El yo autobiográfico, entonces es un sujeto escindido que vive en el intersticio de dos culturas,[...]. Ese sujeto textual, el informante va y viene por las fronteras que separa las culturas de las que participa, en las que opera y en las que ha construido su propia representación de la realidad múltiple y caótica”²⁸⁵.

En *Hasta no verte Jesús mío* se pueden identificar toda una serie de fronteras que son cruzadas una y otra vez, sin llegar a una verdadera integración. Esta falta de integración en ocasiones se refleja en una especie de recorrido por los bordes, un testimoniar de las diferencias en las que el personaje se erige en un testigo de las diferencias, sin cruzarlas pero refiriéndolas al escucha del relato, dando pie a que sea éste el que perciba las disparidades entre las que se mueve el protagonista. Resaltan por su importancia las diferencias de clase, etnia y género, mismas que se erigen en verdaderas barreras sociales y discursivas para el protagonista y los personajes que son parte de su relato.

Respecto a las fronteras de clase se observa un continuo deambular entre la pobreza y los linderos de la riqueza, recorrido en el cual el relato de la protagonista

²⁸⁴ VERÓNICA GALVÁN, “Discursos fronterizos”, *Diálogos Latinoamericanos*, (Aarhus) 2002, número 06, p. 28.

²⁸⁵ V. GALVAN, *ibid.*, p. 28.

alcanza una mayor cercanía con el del discurso testimonio propiamente dicho. Así, la caracterización del origen “Como mi papá no tenía medio de comprarme nada, mis juguetes eran unas piedras, una flecha, una honda para aventar pedradas y canicas que el mismo pulía”²⁸⁶ remite al lector a una situación de carencia en la que la protagonista es testigo de la precariedad y la carencia. Este estado inicial es el que poco a poco obliga a la familia de la protagonista a iniciar un lento recorrido en el cual se trasciende el espacio geográfico de origen y comienza a percibir distintos grados de marginalidad acorde con las condiciones socioeconómicas del medio²⁸⁷ y el relativo éxito o fracaso de los diversos miembros de la familia para insertarse en la vida económica de la región.

En este caso el cruce de fronteras no se presenta como la rápida inserción en el mundo ajeno. Va precedida de un lento peregrinar, una migración durante la cual se toma conciencia de los límites y que, sin embargo, desemboca en el arribo a otro medio socioeconómico, no como protagonista de esta nueva situación, sino de manera subordinada, en la calidad de sujeto dependiente de otro perteneciente a una esfera económica superior. Así, el encuentro con un personaje que no pertenece a la marginalidad va acompañado de la inserción de la protagonista en el mundo del trabajo:

Mi madrastra se hizo de bienes terrenales; huertas grandes, toda la familia Valencia se hizo de hartas tierras de sembrar, labores de maíz, de coco, de mango, de chicozapote, de naranjo, de piña, de todas las frutas[...] Mi madrastra Evarista me enseñó a no estar de balde. Allí todos trabajaban desde las cuatro de la mañana hasta las siete de la noche. Me levantaba a las cuatro de la mañana y primeramente por la Señal de la Santa Cruz, vístete y anda a rezar; rezábamos, gracias a Dios que ha amanecido y así déjanos anochecer, y luego me tocaba lavar fogones²⁸⁸.

Como se puede observar en la cita, la situación de Jesusa apenas mejora pero su entorno ha cambiado. De la extrema marginalidad de la Mixtequilla, pasando por la leve

²⁸⁶ ELENA PONIATOWSKA, *Hasta no verte Jesús mío*, ERA, México, 1986, p. 19

²⁸⁷ Cabe mencionar que en este trabajo, la autora mexicana cobra conciencia de la importancia de las vías de comunicación erigiéndolas en un motivo que resurgirá en obras posteriores. En particular, la importancia de las vías férreas en la vida del Istmo será retomada en *El tren pasa primero*.

²⁸⁸ E. PONIATOWSKA, *op. cit.*, p. 34.

mejoría que implican para su familia las obras ferrocarrileras o el trabajo portuario en Salina Cruz, encuentra en Tehuantepec la relativa riqueza de los Valencia, una riqueza que al ser narrada y descrita por el subalterno va poco a poco construyendo un discurso próximo al testimonio en cuanto devela la desigualdad social.

Existe otro sentido en el que se verifica el cruce de fronteras socioeconómicas. Si bien la situación económica de Jesusa Palancares apenas se modifica, será testigo de las desigualdades económicas y sociales del país a lo largo de todo su recorrido vital y, a lo largo de este, testimoniará la movilidad social o el estancamiento de personajes de su entorno. Si al inicio de su narración referirá el fracaso de su hermano Efrén o la precariedad de su padre, en un momento más tardío de la narración, Jesusa relatará ejemplos de movilidad social similares a la temprana vivencia en Tehuantepec en cuanto se basan en la explotación de sujetos que tienen el mismo origen que el explotador. Narra Jesusa:

Doña Encarnación puso un changarro, una miscelánea allá en la orilla del río donde les tocó a ellos. En la esquina, en la mera pasada de la Avenida tienen su casa. Luego se hizo un hotel. No sé cuánto cobra por día o por rato, pero saca su buen dinero. Las mujeres de la calle ocupan los cuartos cuando mucho una noche y de día es un puro entra y sale. Ese hotel es de puro revolcadero. Nomás el tiempo de quitarse y ponerse los calzones. Y eso si traen calzones. El gobierno nunca le cerró el establecimiento a doña Encarnación porque de eso se mantiene. Es puro bandidaje el gobierno. [...] A todos los Torres se les ha subido mucho el dinero. Doña Encarnación ya está muy viejita, pero más que de vieja anda cayéndose de orgullo. Yo no la visito para que no diga que ahora la buscó porque tiene bienes²⁸⁹.

En el trayecto vital de Jesusa, ella se convierte en testigo privilegiado de una multiplicidad de rupturas culturales, sociales y económicas que llegan al lector a través de su relato.

El cruce de fronteras, la superación o trasposición de límites no se expresa únicamente en términos económicos. En el texto también se observan conflictos entre el

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 269.

origen étnico y la cultura mestiza predominante, entre los distintos orígenes regionales y entre lo rural y lo urbano. El caso ya referido de los Valencia representa también la inserción de una persona de origen indígena en el mundo mestizo: “Mi madrastra era otra clase de persona. Tenía estudio. Su mamá, la señora Fortunata, era tan ignorante como mi papá, indita de idioma, indita de idioma zapoteca, pero mi madrastra sabía la idioma y el castilla porque con todo y todo la señora Fortunata la mando a la escuela”(p.52). El resultado de la trasposición cultural entre personas de distinto origen étnico es también testimoniado en el texto:

Por lo regular les servíamos a los presos sopa de arroz, guisado y frijoles. Era media res la que se cocinaba a diario. Un día se hacía guisado en verde con pepita de calabaza y hierba santa, otro día en jitomate y chiles colorados. Les dábamos también *gina do shuba* que en otras les dicen cuachala, un mole de maíz tostado (p. 35).

Nuevamente, a través del discurso de Jesusa se hace referencia a hechos y acontecimientos que remiten a procesos en los que los límites interculturales se ven desdibujados: la descripción de la comida es también una descripción de una confluencia cultural producto de la superación y reformulación de fronteras étnicas y sociales. En este sentido cabe valorar a este discurso como producto de una interacción discursiva y genológica en la que se potencian las posibilidades de la crónica en cuanto sistema, implicando en razón de la vinculación del sistema con los discursos sociales una exhaustiva revisión tanto del proceso de desbordamiento de los límites sociales como de sus resultados. En muchos sentidos, este cruce de fronteras refiere a un proceso de transculturación testimoniado por el protagonista.

Jesusa se describe a sí misma como resultado de esos cruces y contactos: “Desde chiquilla hablaba yo castilla. Con mi madrastra aprendí la idioma zapoteca porque ella era tehuana, pero sabía las dos. Hasta la fecha entiendo el japonés, el catalán, el francés, el inglés porque trabajé con gringos”(p.60). ¿Qué implica esta

referencia constante al cruce de barreras idiomáticas? El aparente aislamiento cultural de la protagonista en realidad hace eco a múltiples encuentros y experiencias a través de las cuales ha reformulado una y otra vez su identidad. Frente a la certeza que brinda una mirada uniforme sobre el personaje y aquellos a quienes se refiere, se encuentra la profunda diversidad cultural que testimonia a través de sus andanzas.

Más avanzada la narración se percibe otro rasgo que vincula este discurso con la primera crónica, el relato de viaje y la estampa costumbrista. Me refiero a la descripción del entorno, ya no en una clave étnica sino regional. Por ejemplo, en el texto es posible identificar diversas descripciones de entierros en distintos entornos sociales y geográficos. Desde el de la madre de la protagonista en la Mixtequilla oaxaqueña (p.17), el del hermano en Salina Cruz (p. 63) hasta el de Refugio Galván en San Luis Potosí (pp. 119-122), cada uno de ellos ofrece distintas visiones de los rituales de tránsito mortuorio en diversas zonas del país. En conjunto, estas descripciones y los relatos dentro de los que se insertan responden a una estrategia discursiva donde se trasponen las diferencias geográficas e ideosincráticas con el fin de estructurar una macro estructura donde la desigualdad y la disparidad son vistas a través de la protagonista. Esta protagonista, sin embargo, no se encuentra ya en su entorno, es una desarraigada en una época de múltiples trastornos.

Ya en las citas previas se aprecia la vinculación con el discurso antropológico, pero este resulta más evidente cuando se contrapone la visión tradicional del mundo rural con la visión moderna del espacio urbano²⁹⁰. El conflicto se manifiesta en múltiples pasajes del discurso. Uno más en donde es posible encontrar vínculos con la crónica, el discurso antropológico y la descripción de costumbres, pero ahora en un entorno urbano se da cuando se contrapone la interpretación mágica del alumbramiento

²⁹⁰ Dicha problemática fue una de las preocupaciones fundamentales del trabajo de Lewis.

con la práctica médica en el Distrito Federal: “En cambio, a la Iselda, todo lo que le salió después de la criatura, la sangre, la placenta, el cordón, el ombligo, lo fui a enterrar al llano. No se puede tirar porque es parte de la criatura. Es carne viva. Hice un agujero en la tierra y ahí lo sepulté. En los hospitales tiran no nomás las placentas, sino a veces hasta los niños enteros” (p. 305). La frontera aquí no es cruzada por el personaje. Es la cosmovisión del personaje la que trasciende sus orígenes. A través de ella se muestra la supervivencia del pensamiento mágico en las zonas urbanas contemporáneas, en este caso el cómo las funciones de la partera trascienden su origen rural y prehispánico para manifestarse en la metrópoli.

Otro cruce de fronteras se encuentra referido al problema de género. *Hasta no verte Jesús mío* se encuentra lleno de momentos en donde los estereotipos respecto a los roles de lo masculino o femenino se ven cuestionados o modificados. Cito sólo algunos ejemplos: “Yo era muy hombrada y siempre me gustó jugar a la guerra, a las pedradas, a la rayuela, al trompo, a las canicas, a la lucha, a las patadas, a puras cosas de hombre, puro matar lagartijas a piedrazos, puro reventar iguanas contra las rocas”(pp.20-21). En esta cita la trasposición de roles se hace evidente y la visión de la protagonista sobre sí misma refleja una aceptación de la misma. Sin embargo, cuando el personaje avanza en su proceso de inserción dentro de la sociedad urbana, incorpora valores mucho más tradicionales a una posición que, en principio, implica una cierta subversión de roles: “[...] ¿Y qué si ese era su gusto. Yo me visto a veces de hombre y me encanta. Nomás que yo no puedo traer pantalones; en primer lugar porque estoy vieja y en segundo lugar, no tengo ya por qué andar haciendo visiones, pero de gustarme, me gusta más ser hombre que mujer” (p.186). La madurez de la protagonista implica su aceptación de roles socialmente aceptados e impuestos para determinados estratos de la población, aunque en el fondo, persiste esa voluntad transgresora propia del desarraigado, mismo

que atraviesa una y otra vez territorios ajenos. En gran medida, la posición de relativa condena de Jesusa a posturas que, en principio, fueron compartidas por ella en su juventud o que en conciencia comparte, son emitidas desde la estabilidad relativa de la vejez²⁹¹.

2) El carácter autobiográfico: Cómo se puede observar, los rasgos autobiográficos que, según Jørgensen, “preparada para escuchar la voz silenciada de los otros”²⁹², se traducen en pautas discursivas, de acuerdo al rasgo genológico de la autobiografía femenina en virtud de la cual el sujeto autobiográfico femenino admite su individualidad “[...]no de un modo teleológico/tautológico, sino en relación a otro que lo contiene y sobrepasa: la comunidad”²⁹³. Pino Ojeda menciona a “la comunidad” como la instancia frente a la cual el sujeto femenino se construye a sí mismo. Si se quiere aplicar otro término para calificar esta instancia y se le denomina lo “otro”, se observará como entran en crisis rasgos considerados como ya definidos del discurso. El panorama descrito por Navajas se patentiza en el texto: lo marginal se convierte en lo central y se da una desjerarquización entre los elementos constitutivos del discurso testimonio: el testimoniante y el mediador. ¿Quién es el otro de este discurso? Sí la comunidad o las comunidades a las que Jesusa Palancares se ve obligada a reconocer en sus múltiples desplazamientos a lo largo de su relato, pero también la presencia silente de la entrevistadora. Señala Jørgensen:

²⁹¹ En realidad el cruce de fronteras no es en Poniatowska un rasgo de su novela testimonio, sino más bien un rasgo que atraviesa toda su obra dentro de diversas manifestaciones genológicas. Esto lleva a formular una pregunta, ¿hasta qué punto esta biculturalidad propia del testimoniante es también un rasgo de la mediadora? ¿En que medida esta dificultad de caracterizar al discurso viene dado por la vocación de la escritora para situarse entre distintos códigos culturales para así cumplir, simultáneamente con los requerimientos genéricos de múltiples discursos?

²⁹² “[...]prepared her for hearing the other's muffled voice”, B. JÓRGENSEN, *op. cit.*, p 57.

²⁹³ WALESCA PINO-OJEDA, art. cit., p.4.

Si centramos nuestra atención en la figura del escucha cuya muda presencia anima la narrativa, encontraremos que ella conduce nuestra atención a través de los fluidos límites de la novela hacia algo más allá de Jesusa Palancares como un carácter ficcional. El diálogo con el texto entonces también sirve como un puente en este contexto, dirigiendo al lector fuera del trabajo visto como producto de una investigación y de esta forma de recepción. Este movimiento levanta un nuevo conjunto de problemas: el rol de Elena Poniatowska como autora del libro; el *status* del texto como hecho (testimonio) o ficción (novela); la relación entre escritor e informante en un proyecto que utiliza testimonio oral; y la medida en que la mediación en la historia de otros envuelve inextricablemente actos de apoderamiento, traición, representación y autocreación²⁹⁴.

El silencioso interlocutor en *Hasta no verte Jesús mío* es un rasgo que vincula este discurso con las entrevistas de Poniatowska, mientras que la manera en que se estructura la narración de la historia de vida de Jesusa Palancares recoge tanto elementos del discurso autobiográfico, ya presente en *Lilus Kikus*, como elementos del discurso testimonio.

Ciertos rasgos estructurales compartidos por ambos discursos se convierten en el nexo entre estos discursos y otros en los que posteriormente incursionará Poniatowska y a la vez se convierten en elementos diferenciadores de los miembros de la serie. Señala John Beverley:

La línea divisoria entre testimonio y autobiografía no es siempre exacta, pero lo siguiente puede representar el caso general. Todavía en las memorias de mujeres y ex esclavos del siglo diecinueve (esto es, textos en el que el narrador escribe claramente desde una posición de subalternidad) hay frecuentemente implícita una ideología del individualismo en la mayor convención de la forma biográfica, una ideología basada en la noción de un coherente, autoevidente y autoconsciente sujeto dominante que se apropia de la literatura precisamente en un sentido de “autoexpresión”, y es quien construye textualmente para el lector el imaginario de un único, “libre” y autónomo yo como su natural forma de ser y realizarse públicamente. En cambio, como yo he sugerido, en el testimonio el “yo” narrativo tiene el *status* de lo que los lingüistas llaman “embrague”, una función lingüística que puede ser asumida indistintamente por cualquiera²⁹⁵.

²⁹⁴ “If we focus in on the figure of the listener whose mute presence animates the narrative we find that she draws our attention across the fluid boundaries of the novel and somewhat away from Jesusa Palancares as a fictional character. The dialogue within the text thus also serves as a bridge to its context, leading the reader away from the work seen as product to an investigation and its reception. This move raises a new set of issues: Elena Poniatowska’s role as author of the book; the status of the text as fact (*testimonio*) or fiction (novel); the relationship between writer and informant in a project using oral testimony; and the extend to which mediating another’s story involves inextricably linked acts of empowerment, betrayal, representation, and self-creation”, B. JÖRGENSEN, *op. cit.*, pp. 49-50.

²⁹⁵ “The dividing line between testimonio and autobiography is not always exact, but the following might represent the general case. Even in nineteenth-century memoirs of women or exslaves (that is, text in which the narrator writes clearly from a position of subalternity), there is often implicit an ideology of

Como se puede ver en esta cita, uno de los puntos de contacto entre la autobiografía femenina y el discurso testimonio sería el debilitamiento del autor o, visto desde otro punto de vista, el debilitamiento del carácter individual del autor. Para Beverley el discurso testimonio sería una instancia discursiva particularmente fértil para manifestar el proceso de conformación de un sujeto femenino, dentro de un proceso en el que este género constituiría el mecanismo privilegiado para expresar la voz de aquel a quien se encuentra en una situación de marginación o de negación frente a una situación de negación²⁹⁶. Sin embargo, la diferencia con una autobiografía estribaría en que el testimonio “[...]representa una afirmación del sujeto individual, tanto del crecimiento individual y transformación, como en conexión con un grupo o situación de clase marcada por la marginalización, opresión y lucha”²⁹⁷.

En *Hasta no verte Jesús mío* confluyen tanto la necesaria incorporación del otro presente en la autobiografía femenina, como el carácter representativo de la vivencia narrada en el testimonio. Esto es lo que hace particularmente difícil caracterizar a esta obra cuando se quiere aplicar un enfoque taxonómico. Silvia Nagy-Zekmi hace un recuento de las caracterizaciones de esta obra por la crítica y ante la disyuntiva entre testimonio y novela biográfica prefiere proponer que “La otra posibilidad es considerar el testimonio como discurso autobiográfico, en cuyo caso se hace evidente que el carácter mediado no permite que el destinatario se entere directamente del proceso de autodescubrimiento (característica inherente del discurso autobiográfico Cf. Lejeune)

individualism in the very convention of the biographical form, an ideology built on the notion of a coherent, self-evident, self-conscious, commanding subject who appropriates literature precisely as a mean of “self-expression” and who is turn constructs textually for the reader the liberal imaginary of a unique, “free”, autonomus ego as the natural form of being and public achievement. By contrast, as I have suggested, in testimonio the narrative “I” has the status of what linguist call a shifter —a linguistic function that can be assumed indiscriminately by anyone”, J. BEVERLEY, *op.cit.*, p. 40.

²⁹⁶ Véase *ibid.*, p.41.

²⁹⁷ “[...] represents an affirmation of the individual subject, even of individual growth and transformation, but in connection with a group or class situation marked by marginalization, opresión, and struggle”, *Ibid.*, p.41.

del testimoniante²⁹⁸. Aunque la lectura de Nagy-Zekmi muestra las dificultades de querer aplicar un instrumental teórico a un producto que ella misma considera postmoderno, abre la puerta a otra interrogante: ¿en qué medida el mediador se identifica con ese proceso de autodescubrimiento implícito en la autobiografía? Esta interrogante abre un juego de espejos muy interesante: si por un lado se ha criticado al testimonio en cuanto puede implicar la suplantación del discurso del subalterno por parte del mediador²⁹⁹, por lo menos en el caso de *Hasta no verte Jesús mío*, se encontraría un proceso de autodescubrimiento no sólo de la testimoniante – así sea con las limitantes que observa Nagy- Zekmi- sino más bien de la mediadora, esa presencia silenciosa que en cuanto sujeto sensible a mediaciones de clase, raza y género acude también a un proceso de autodescubrimiento. Los indicios en este sentido son de dos tipos: de un lado dentro del mismo discurso de la obra, en cuanto la mediadora parece incorporar su propia personalidad a la de la testimoniante y por otro, en términos genológicos, al encontrar vínculos estructurales entre esta obra y las novelas de corte biográfico y autobiográfico de esta autora. En el primer caso, se puede mencionar el siguiente ejemplo en el que Jesusa Palancares muestra una cultura más cercana de lo aparente con la de Elena Poniatowska: “[...]Toda la ropa era blanca; ajuar de novia, pero allí donde acababa el vestido estaba el pedazo de piel de tigre como la flecha en la cola del diablo. Junto a mí se asomaron al espejo Colombina y Pierrot, Colombina de un lado y Pierrot del otro, los dos de blanco y con esas lunas negras que siempre les ponen³⁰⁰. Igualmente, la estructuración del relato responde a las inquietudes del receptor del testimonio. El encuentro con Zapata (pp. 74-78), por ejemplo, parece más una

²⁹⁸ S. NAGY-ZEKMI, art. cit.

²⁹⁹ Véase J. BEVERLEY, *op. cit.*, pp. 66-78.

³⁰⁰ E. PONIATOWSKA, *op. cit.*, p. 20.

interpolación que un testimonio. Este tipo de recursos debe ser tomado en cuenta para valorar el profundo vínculo de la obra con la producción novelística de Poniatowska³⁰¹.

Hasta no verte Jesús mío representa al final de cuentas un discurso en el cual, a través de la reformulación literaria del testimonio de un informante, se ofrece una visión de esa transformación paradigmática a la que se refiere Navajas. En esta obra la voz ajena llega al lector a través de un doble filtro: el que impone la protagonista y el que establece la mediadora al reformular sus declaraciones. Sin embargo, a lo largo de su vivencia de vida la protagonista testimonia el actuar ajeno y lo convierte en objeto de una narración. El cambio, la transposición y la transgresión, son referidas a través de Jesusa Palancares. A nivel discursivo esto implica que en el marco del relato autobiográfico confluyan discursos antropológicos, históricos, míticos y de género; que dentro de estas mediaciones comience a percibirse una profusión de voces que, de momento, sólo requieren del testimonio de la protagonista para manifestarse. Sin embargo, ante circunstancias inimaginables para la autora en ese momento, muy pronto esas voces exigirán ocupar la centralidad del relato, rompiendo con la posibilidad de que un personaje o un autor-personaje enmarque su voz. En cierto sentido, *Hasta no verte Jesús mío* marca un momento límite similar al que registró *Bellísima Bahía*. Si Garibay descubrió inoperantes las limitaciones impuestas por el modelo genológico de la novela corta para incorporar voces ajenas, Poniatowska se verá momentáneamente obligada a prescindir del relato de un protagonista real o ficticio para enmarcar la multiplicidad de voces que buscarían irrumpir en la esfera de lo escrito. El relato marco, el modo autobiográfico, deberá ceder al máximo su preponderancia en la siguiente obra de Poniatowska: las voces ajenas exigirán la primacía.

³⁰¹ Remito al lector al estudio que se hace en este mismo trabajo de *El tren pasa primero*.

4.3. *La noche de Tlatelolco.*

A inicios del año de 1968, Elena Poniatowska es ya una periodista reconocida, vinculada al grupo de escritores que publicaban en *La cultura en México*.³⁰² A su alrededor se mueven los principales grupos culturales e intelectuales del país, así como quienes son objeto de análisis de este trabajo: Ricardo Garibay y Jorge Ibarguengoitia. Desde fines de los cincuenta, su periodismo comenzará a referirse a aquellos que con posterioridad serán denominados “subalternos”: aquellos que han sido relegados del desarrollo e invisibilizados por los discursos oficiales. Tanius Karam señala respecto a su evolución como periodista:

Desde una posición que en nada reflejaba la posición que tuvo rápidamente aprendió y adquirió un gran conocimiento de la cultura mexicana a través del dialogo con muchas de sus más prominentes voces. Esta experiencia y conocimiento que la tomó mucho más lejos de los estrechos límites de su rígida formación católica le permitió una mirada fresca. Su nueva perspectiva de la sociedad mexicana que rápidamente aprendió y conoció fue esencialmente patriarcal, elitista y ocasionalmente crítica. Este rasgo llamó la atención sobre todo de quien será considerada después una especie de voz de los oprimidos y en particular una abogada de las historias y voces femeninas, una cronista de sus luchas y deseos. De sus primeras entrevistas, que para algunos pudieran rayar en lo “naive” (inocente) a la crítica, vemos un proceso de crecimiento con el país mismo y con las luchas que tanto le interesaron³⁰³.

Si a esto se suma la indagación periodística que realiza con respecto a la disidencia política aglutinada alrededor del movimiento ferrocarrilero y la colaboración con Oscar Lewis, se encontrará a una autora mucho más experimentada en el manejo de distintas técnicas periodísticas y literarias, dicho en otros términos, con mayor dominio respecto a los límites y posibilidades de las manifestaciones genológicas que ha conocido y, sin embargo, mucho más abierta a la incorporación de voces que ya no son aquellas sancionadas por el prestigio cultural o económico.

Esta apertura al discurso ajeno, evidentemente significó ciertas modificaciones sobre el quehacer periodístico que sirvieron como un ejercicio para explorar las

³⁰² Sobre este suplemento véase J. VOLPI, *op. cit.*, pp. 50-52.

³⁰³ T. KARAM CÁRDENAS, *art. cit.*, p. 40.

posibilidades discursivas que usaría en forma posterior dentro del sistema genológico de la crónica. Señala de nuevo Karam:

De las actitudes que solicita la construcción de cada texto periodístico, sin duda EP *dialoga* (entrevista) y *observa* (crónica) con especial interés. Su mirada se traduce en una propuesta textual determinada con un tejido y entrecruzamientos en el que las fronteras del testimonio y la ficción se tocan, se alejan o se vuelven a encontrar. No es que la autora pretenda “tergiversar” [sic] (dobles comillas, ¡no queremos ni remotamente sugerirlo!), todo lo contrario: “altera” para *acercar* al lector al lugar de los hechos; recupera una *dialéctica de la alteración*, como estrategia de “objetividad”, al acercamiento y su traducción en determinado texto en el que las fronteras sujeto de enunciación y sujeto enunciador son completamente redefinidas. No es que la obra de EP inaugure un nuevo estilo: lo que sucede es que su “estilo” evidencia —en el texto periodístico— la pluralidad y polifonía de todo texto periodístico³⁰⁴.

Este afán innovador, si bien es plenamente un rasgo productivo del autor y le permite incorporarse al canon de los diversos géneros que practica, es a su vez manifestación de un proceso mucho más profundo de transformación. Dicho proceso, si bien impacta al sistema genológico, se encuentra vinculado a elementos mucho más amplios.

Linda Egan caracteriza desde su punto de vista la serie de cambios que se desencadenarían a partir de esa década a nivel global:

Desde la década de los sesenta, la Era de la información y sus satélites —la globalización cultural y económica, la Píldora y otros avances médicos, el feminismo y otros giros masmediáticos en las expectativas colectivas—produjeron hechos casi inconcebibles: desasosiego civil y violencia; imperialismo y caos en el extranjero; asesinato de héroes; negación radical de lo familiar y confiable [...] ³⁰⁵

A nivel social y político se observa la misma crisis de signo civilizatorio a que se refiere Navajas. Sin embargo, si este momento global se puede considerar fundamental en cuanto hace que se cobre conciencia sobre las limitaciones del proyecto de la modernidad, en México este momento de crisis tendrá como consecuencia la crítica profunda a la manera en que México se inserta a esta modernidad. Si para el resto del mundo 1968 será el año de las rebeliones estudiantiles, para México será el año de la matanza de Tlatelolco.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 40.

³⁰⁵ LINDA EGAN, *op. cit.*, p. 154.

Para Linda Egan la particular afirmación de ser verdad por parte de la crónica vendría dada en parte por “[...]su conexión inmediata con las traumáticas dislocaciones sociales de los años sesenta”³⁰⁶. Las repercusiones de estas transformaciones sociales en el mundo cultural mexicano son importantísimas y mucho más para el sistema genérico al que me refiero en este estudio. Señala Egan:

La crónica siguió ajustándose a las luchas mexicanas con un cambio desquiciante en los años que fueron como signos de admiración: 1521, 1810, 1910 y 1968. Los que escriben crónica en México hoy hablan específicamente de la masacre de estudiantes en 1968 en la Plaza de Tlatelolco como un año crucial, un “año parteaguas” (Avilés Fabila, 104). Aquel año, dijo Monsiváis, hizo caducar la confianza histórica de México en el autoengaño (*Días*,74). Tlatelolco fue el suceso inconmensurable que, en un sentido, puso fin al Tiempo y después lo reinició en México, así como, en su momento de matanza en 1521, la plaza de Tlatelolco de la Tenochtitlan azteca fue testigo de cómo el calendario europeo triunfante detenía el Tiempo indígena. Tlatelolco en 1968 después se relanzó como el año utópico (Franco, “Marcar”,34) que sustentó la conciencia literaria de una generación. Esa generación se sintió, y se siente, moralmente obligada a decir la verdad sobre las mentiras que el gobierno mexicano defendería hasta el punto de torturar y “desaparecer” a ciudadanos mexicanos ³⁰⁷.

“Obligados moralmente a decir la verdad”. Con esta frase Linda Egan vincula el problema de la crónica con el del discurso testimonio y en cierta forma con el del periodismo. La serie de convenciones que en cada uno de estos discursos fincan la credibilidad del mediador y del emisor del discurso se convierten en un elemento definitorio de estos discursos y, a su vez, en un vínculo entre ellos. Sin embargo, no debe pasarse por alto que desde hacia muchos años existía un *corpus* cronístico en el que ya se manifestaba este compromiso con la verdad a pesar de los discursos oficiales. Lo innegable es que, a partir de la matanza de Tlatelolco, la función testimonial y de denuncia de la crónica cobrará una importancia central. Mientras que en *Hasta no verte Jesús mío* existía la posibilidad de leer el texto como si fuera ficcional en virtud de que él sistema literario daba la primacía a este tipo de texto, tras los eventos de 1968 esto cambia y la crónica apostará su eficacia y aceptación a esa fidelidad al hecho, a ese estar

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 154.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 155-156.

obligado moralmente a decir la verdad³⁰⁸. Frente al control de la prensa por las instancias gubernamentales, la crónica —de lectura mucho más restringida fuera del ámbito periodístico— se convirtió en el vehículo natural para narrar y rescatar diversos eventos³⁰⁹.

La noche de Tlatelolco representa un hito en la historia cultural del país. Fuente de primera mano para conocer los hechos de 1968 durante el largo periodo en que estuvieron fuera de la historia oficial, representa también una primera aportación a un ciclo narrativo sobre los sucesos de ese año. En medio de una múltiple confluencia discursiva, es un texto que se vincula con los más variados precedentes y que, igualmente, inaugura nuevas formas de hacer periodismo y literatura.

Por su carácter francamente atípico *La noche de Tlatelolco* es un texto que resulta difícil de aprehender, sobre todo en lo que a sus vínculos genológicos se refiere. Aunque se le ha querido caracterizar como crónica, en el sentido más restringido del término, o bien como testimonio, es un texto que potencia la profusión de posibles adscripciones genéricas. Ya en los agradecimientos se menciona la inclusión de poemas de Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco, José Carlos Becerra y otros, además de la inclusión de las “Noticias Universitarias” de una dependencia de la U.N.A.M. y, finalmente, los testimonios de quienes colaboraron en la realización del libro³¹⁰. Aunque este paratexto permite caracterizar mayoritariamente a la obra como testimonio, no deja de ser un ejercicio enunciativo respecto al contenido de la obra.

³⁰⁸ Parte de este dilema se encuentra contenido en *Bellísima Bahía*, texto contemporáneo a los eventos del 68.

³⁰⁹ En este sentido es ejemplar el seguimiento que hace JACINTO RODRÍGUEZ MUNGUÍA al control y cooptación de la prensa e incluso al campo editorial ejercido por el gobierno mexicano con relación a los eventos de Tlatelolco y posteriores en *La otra guerra secreta*, México, 2007, en particular el capítulo VII, *De libros y censuras*, pp. 408 y ss.

³¹⁰ E. PONIATOWSKA, *La noche de Tlatelolco*, México, 1971, p. 8.

Ante esto, la teoría de prototipos resulta una alternativa interesante y no limitativa para describir este discurso y los procesos de confluencia en los que basa su riqueza expresiva y su condición de texto literario.

Ahora bien, ¿qué papel cumple *La noche de Tlatelolco* dentro de la obra de Elena Poniatowska? Más precisamente: ¿cuál es su papel genológicamente hablando dentro de la producción de la autora mexicana? Para responder a estos cuestionamientos se debe recordar que, aunque el momento postmoderno ha transformado y matizado las funciones y valoraciones respecto al género literario, este no ha perdido su valor en cuanto instancia de producción de nuevos discursos.

En este sentido *La noche de Tlatelolco* no sólo tiene un papel fundamental dentro de la conformación más reciente del sistema genérico de la crónica. Es también un texto gozne dentro de la producción literaria de su autora, un discurso extremo o límite que determina las posibilidades de desarrollo ulterior de su obra al llevar al extremo una de sus potencialidades.

En *La noche de Tlatelolco*, el interlocutor periodístico y el mediador del testimonio alcanzan un nivel máximo de ocultamiento. La participación de la autora queda reducida a algunos pasajes y, sobre todo, a su función ordenadora, a la disposición que le da al material, mismo donde la palabra ajena adquiere primacía.

El discurso autobiográfico como tal, aparentemente desaparece, aunque no deja de manifestarse tanto en la dedicatoria que vincula los eventos narrados con la vida misma de la autora, así como en ciertos rasgos genéricos compartidos por este texto, la autobiografía femenina y el discurso testimonio.

Estas grandes líneas de vinculación genológica del texto, no agotan el problema de su caracterización. En cuanto recopilación múltiple de voces y discursos ajenos y ante la manera en que se presentan —divididos en pequeños párrafos, enmarcados

por el resto de los testimonios y la estructura general de la obra— se establecen en ella una múltiple relación cotextual y contextual que origina configuraciones particulares a nivel discursivo y genológico. Señala Tanius Karam:

Monsiváis (1981) dice que esta crónica / alegato político/ collage testimonial despliega las que serán las perspectivas más comunes para recrear y entender la experiencia del 68: el compromiso emocional que abre caminos críticos y organizativos; la resistencia a la opresión que recupera y pone al día las tradiciones democráticas de México, la matanza que le confiere su mayor y más exaltado sentido a la protesta. En el montaje se procede por reiteración, una y otra vez las voces insisten en su rabia, su entusiasmo, su desolación. Las frases sintetizan el proceso, las declaraciones iluminan el ánimo del movimiento. Al fragmentar y elegir los testimonios más directos, se esencializan las razones más profundas del 68 y la conversión del enfrentamiento político en descubrimiento existencial de los límites y los alcances del poder³¹¹.

Karam pone énfasis en el carácter fragmentario de la obra de Poniatowska, así como también en el trabajo de montaje necesario para estructurar esta obra. Este carácter plural y fragmentario de *La noche de Tlatelolco* vincula la obra con manifestaciones canónicas de este discurso, como podrían serlo las crónicas de conquista, el relato costumbrista y todo aquel testimonio histórico y popular inserto dentro de las mismas. Igualmente discursos propios de las ciencias sociales y la ensayística aparecen incorporados a esta crónica.

Para mostrar lo anterior analizaré algunos ejemplos tomados al azar de discursos contenidos dentro de esta obra, partiendo del hecho de que se encuentran enmarcados dentro de una estructura más ambiciosa, misma que condiciona el sentido y el carácter de cada discurso particular.

En principio, analizaré como estructura el discurso político y de las ciencias sociales dentro del discurso general. A través de los testimonios recogidos, Poniatowska incorpora toda una serie de discursos que buscan explicar al lector las raíces del conflicto. Estos discursos no son propiamente los de las ciencias sociales, pero son muy próximos a ellas. Un ejemplo permitirá aclarar a que me refiero:

³¹¹ T. KARAM, “Acercamiento semiótico al estudio de la crónica testimonial en la obra de Elena Poniatowska” *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 2006, número 33, p. 3.

La población de México consta hoy por hoy de cuarenta y ocho millones de habitantes mal repartidos sobre un territorio de dos millones de kilómetros cuadrados. Su tasa de crecimiento demográfico es de 3.6% al año (Al menos esto es lo que dice el maestro Loyo) y, como cada año es mayor, en 1990 habrá en nuestro país noventa millones de habitantes. El setenta por ciento de ellos tendrán menos de 23 años [...].³¹²

Esta es la primera parte de un testimonio de Gustavo Gordillo, delegado de la Escuela Nacional de Economía de la U.N.A.M. ante el Comité Nacional de Huelga (C.N.H.). A través de él se incorpora un discurso económico mediado por la mención del profesor a la narración, a la vez que se brinda información respecto a las causas profundas del conflicto. La segunda parte del mismo pertenece ya plenamente al discurso testimonio y busca influir al receptor del discurso respecto a la valoración ético política de dicha información:

Esto viene a cuento porque creo que los jóvenes campesinos, los obreros y los estudiantes tienen pocas perspectivas dignas de vida, porque las fuentes de trabajo se crean en beneficio de intereses particulares y no de la colectividad. Se nos dice continuamente: "Ustedes son el futuro del país." Pero se nos niega sistemáticamente cualquier oportunidad de actuar y participar en las decisiones políticas del presente... Nosotros queremos y PODEMOS participar ahora, no cuando tengamos sesenta años...³¹³

Esta estrategia interdiscursiva en la cual se presenta una argumentación propia del discurso político o de las ciencias sociales que cumple la función de brindar un sustento teórico para comprender los eventos narrados y, acto seguido, se incorporan discursos que enriquecen, matizan o cuestionan lo previamente señalado, atraviesa todo el texto. De esta manera es posible identificar conjuntos de testimonios e incorporaciones discursivas con las que se busca presentar un panorama lo más amplio y variado posible de posiciones alrededor de ciertas aristas del evento narrado.

En este sentido, la obra de 1970 es en sí misma un sistema de confluencia discursiva y genológica en tanto que incorpora, contiene e interrelaciona dentro de sí misma diversos discursos pertenecientes a esferas distintas. De la misma manera que en

³¹² E. PONIATOWSKA, *op. cit.*, p. 17.

³¹³ *Ibid.*, p. 18.

el texto se denuncian las fronteras discursivas que separan a los actores del proceso histórico y social, el propio testimonio busca exponer y romper discursivamente esas divisiones integrándolas dentro del marco más amplio de la obra. Pareciera que la autora busca no caer en la trampa que algunos de sus testimoniados identifican en los esfuerzos de una minoría ilustrada por acercarse al público o, más propiamente, al pueblo:

Yo soy de la UNAM y allá se maneja un lenguaje académico, de grupo. Aquí la educación es clasista. Ya desde chamaco siempre he andado en pandilla, con los hijos de los trabajadores de mi papá, que es ingeniero y cuando salía a brigadas yo me hacía entender, pero muy pronto noté que los muchachos, de Ciencias Políticas por ejemplo, como Paco Taibo, al entrar en contacto con la gente del pueblo, sobre todo al principio, hablaban de lucha de clases, de bienes de producción en manos de la burguesía, la clase en el poder y otras cosas, y nadie le entendía. No había comunicación. Al contrario, se levantaba un muro de desconfianza. Lo mismo pasaba con Humanidades.[...] ³¹⁴

Precisamente uno de los medios que utiliza Poniatowska para revertir esta tendencia a la incomunicación entre los distintos emisores de estos discursos, consiste en la inclusión no sólo de testimonios, sino de fragmentos de discursos periodísticos y literarios, buscando presentar una imagen de totalidad. Esta intencionalidad de mostrar los diversos ángulos de un evento tiene su origen en el discurso periodístico, pero también, indirectamente en la crónica del siglo XVI. No resulta casual entonces que, como un guiño a los primeros discursos testimoniales del país y a su continua reformulación, la primera parte del libro concluya con citas de la *Visión de los vencidos* (pp.158-159) haciendo mención de su reformulación por parte de los detenidos del movimiento.

Confluencia genérica y eficacia discursiva.

Muchas de las características que han contribuido a hacer de *La noche de Tlatelolco* el texto más conocido de Elena Poniatowska y un verdadero recuento de la época pueden ser analizadas como parte de esos rasgos que establecen ese “parecido de familia” en que se basa la teoría ampliada de los prototipos.

³¹⁴ *Ibid.*, pp. 28-29.

Por ejemplo, diversos críticos han resaltado una y otra vez la pluralidad de voces que contiene este trabajo. Así, desde una deuda con las primeras aproximaciones de Beth Jörgensen, Tanius Karam caracteriza la obra de la siguiente manera:

Los sujetos aparecen en sus voces, sus reacciones: la autora sólo aparece enunciativamente sobre todo para enlazar, reforzar, pero el actor principal es el protagonista de la voz de los entrevistados. A las voces de los protagonistas se agregan testimonios anónimos de obreros, artistas, maestros, religiosos mezclados en política, poetas. Los testimonios no se presentan de manera cronológica, obedecen al orden impuesto por la autoridad, lo que les da frescura y movimiento, una vitalidad que devuelve a la autoridad su papel de la locutora-mediadora a través de esas convergencias, de los ritmos producidos por recurrencias y silencios, por los juegos de cercanías y distancias que se construyen entre el personaje, el sujeto de la enunciación y el lector, quién también participa en ese *collage* del juego polifónico y la pluralidad de textos³¹⁵.

Esta importancia que se le concede a la voz ajena es una característica del trabajo periodístico de Elena Poniatowska, pero hay que resaltar que en gran medida se acentúa a partir de *Hasta no verte Jesús mío*. Ya en esta obra se cede la palabra a un personaje perteneciente a un sector invisibilizado de la población, con lo que se cumple uno de los objetivos del discurso testimonio. La paradoja estriba en que esa atención al otro, ya sea el personaje a quien se entrevista en los primeros trabajos de Poniatowska, o el sujeto que da su testimonio, es un vínculo genológico con el discurso aparentemente ausente: el biográfico. Como ya mencione con anterioridad, la autobiografía femenina en cuanto tal parte de un sujeto incluyente, un sujeto femenino que basa su identidad en la inclusión del otro. A este primigenio debilitamiento del individualismo propio de la autobiografía masculina le sucede el debilitamiento de la individualidad de la instancia autorial en el discurso testimonio. Aunque la crítica ha resaltado en más de una ocasión la dificultad inherente al esclarecimiento de la autoría de un discurso testimonio prototípico – si se consideran los parámetros y caracterizaciones de, por ejemplo, Rodríguez-Luis como la conformación de una serie de modelos prototípicos dentro del sistema de la crónica, pero sólo uno más, sólo una probable configuración discursiva

³¹⁵ T. KARAM, art. cit., p. 3.

susceptible de presentar múltiples variaciones concretas-, dicha autoría resulta mucho más cuestionada frente a un discurso multitestimonial que incluye múltiples discursos. Cuando Beverley señala que el discurso testimonio: “ [...]puede incluir, pero no es subsumido por, alguna de las siguientes categorías textuales, algunas de las cuales son convencionalmente consideradas literatura y otras no: autobiografía, novela autobiográfica, historia oral, memoria, confesión, diario, entrevista, reporte de testigo ocular, historia de vida, novela-testimonio, novela no ficcional o literatura «factográfica»³¹⁶” en realidad se queda corto frente a la multiplicidad de discursos que se manifiestan en esta obra. Desde fragmentos de obras como *Los días y los años* de Luis González de Alba, hasta fragmentos de canciones populares o crónicas de la conquista, tienen cabida en este discurso que, sin embargo, no pierde unicidad pues la discreta mano de quien enuncia el discurso, unifica el texto. El mediador de esta obra construye su presencia a través de los otros³¹⁷. Pero, esta presencia no busca saturar el texto, sino por el contrario matizar sus alcances, equilibrar las opiniones que transmite mostrando la imparcialidad siempre relativa del periodista y la intencionalidad estética del escritor. Nuevamente, ambas intencionalidades se muestran a partir de instancias colectivas. Por ejemplo, cuando en la obra se hace referencia a los procesos represivos desencadenados contra el movimiento, se impone el discurso periodístico. Los testimonios muestran plenamente su carácter de fragmentos de entrevistas, como es el caso del testimonio de Víctor Villela:

³¹⁶“[...]may include, but is not sub-summed under, any of the following textual categories, some of which are conventionally considered literature, others not: autobiography, autobiographical novel, oral history, memoir, confession, diary, interview, eyewitness report, life history, *novella-testimonio*, non fiction novel, or “factographic” literature”, J. BEVERLEY, *op. cit.*, p. 31.

³¹⁷ Habría que mencionar la similitud entre la incesante recolección de testimonios que realiza Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* y la voluntad de recomposición de idiolectos realizada por Garibay en *Diálogos mexicanos*. Una diferencia capital separa ambos discursos: mientras que el trabajo de la autora recoge la fuente del testimonio y busca en la identificación de quien lo emite establecer su confiabilidad, el del escritor hidalguense basa su eficacia en un *reconocimiento* del emisor a través del discurso, mismo que, no obstante, ha sido reformulado literariamente.

Después de que los soldados me dieron el balazo en CU el 19 de septiembre de 1968— me lo dieron en el fémur y por pocos milímetros me rompen la femoral—, estuve dos meses internado en el hospital 20 de Noviembre y jamás traté abiertamente el tema de mi herida, ni siquiera con otros muchachos que me visitaban porque se decía que había “orejas” y “chivatos” en todas partes y reinaba un ambiente de temor, de absoluta desconfianza (p. 71).

Sin embargo, como parte de la estrategia discursiva de la autora y ante la necesidad de reforzar la verosimilitud y contundencia de los testimonios presentados, acto seguido se incorpora una cita de otro género periodístico, la columna de opinión, en donde se le cede la palabra a Ricardo Garibay, quien en su columna “Salir del Agujero, La Hora Cero” del periódico *Excelsior* señala: “Aquella primera represión desató otras, completamente insensatas que partieron en dos la opinión nacional: acá los hombres del poder y la gran propiedad; allá los estudiantes, los profesores, los intelectuales y buena parte del pueblo”(p.71). De esta manera se le da prioridad al discurso periodístico en esta parte de la obra, pero no como producto del trabajo de la mediadora sino en cuanto una voz integrada por una serie de voces que se expresaron en la prensa de ese entonces.

En otros momentos, se busca intensificar el efecto estético de los testimonios a través del establecimiento de vínculos intertextuales entre éstos y una obra literaria. El testimonio de Alfonso Salinas Moya “Uno empieza a saber lo que es un gobierno, se da cuenta de lo que es, cuando este gobierno lanza los tanques a la calle”(p. 135) cobra otro sentido por preceder un fragmento de *Luvina* de Juan Rulfo:

—Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú conoces al gobierno?
 —Les dije que sí.
 —También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno.
 Yo les dije que era la Patria (p. 136).

Como se puede observar, la intencionalidad de construir un sujeto colectivo, de incorporar al yo de la mediadora las vivencias del otro, se encuentra presente en *La noche de Tlatelolco*. A pesar de las tensiones originadas por la confluencia genológica de discursos diversos e incluso contrapuestos, no deja de percibirse una intencionalidad

general, precisamente la que vincula a este texto con el testimonio: la de hacer escuchar voces invisibilizadas, pero sobre todo, referir a un diálogo que en principio pasa desapercibido y que sería el verdadero elemento unificador del discurso. A través de *La noche de Tlatelolco* se patentiza la diversidad, se rompen las distancias entre los emisores del discurso y sus receptores. El mediador, por su parte, se integra a este vasto mural testimonial. Esto en virtud de las palabras que incorpora a su discurso. Narrando hechos y registrando voces ajenas se construye a sí mismo. O para respetar el origen genológico de este rasgo, a sí misma.

4.4. *Por la senda de la crónica.*

La noche de Tlatelolco tiene una gran trascendencia en la obra ulterior de Elena Poniatowska. Esta obra de carácter polifónico será la piedra de toque de su obra cronística posterior. Tanius Karam, por ejemplo, caracteriza las crónicas ulteriores de Poniatowska de la siguiente manera:

En todas las crónicas testimoniales de Poniatowska se percibe un principio de indignación que remite al tema principal de la crónica testimonial: busca dar cuenta de la *vida digna*. Como todo discurso sobre derechos humanos se implica un grado de reflexividad sobre las condiciones (o las dificultades) para ejercer esa vida. H. White (1992) ha señalado que existe una relación entre Estado, narración y moralidad: la existencia del Estado aparece como fondo de legitimidad frente a la cual la narración histórica y periodística adquiere un valor moral. Al escribir sobre un hecho, la cronista hace atribuciones morales que vienen dadas por la presunción de legitimidad del Estado, en ese sentido el cronista es un crítico y la crónica un ejercicio para confrontar esa legitimidad y sus trasfondos³¹⁸.

La crónica de Elena Poniatowska comparte con su trabajo periodístico un imperativo ético de denuncia. Pero este rasgo no se encuentra presente exclusivamente en su trabajo cronístico. Como toda valoración fundada en un enfoque aristotélico, las aproximaciones de Karam ofrecen un marco de comprensión general del fenómeno,

³¹⁸ T. KARAM, art. cit. p. 5.

pero, igualmente, limitan la capacidad para ubicar cada uno de los textos en su especificidad. Efectivamente, existe en ellos un principio de indignación, pero dicho principio no se manifiesta siempre de la misma forma. En gran medida, la eficacia con que se manifiesta concretamente este principio de indignación es consecuencia de la manera en que confluyen diversos géneros y discursos en cada texto. Aunque es importante contar con un marco general para ubicar las crónicas de Poniatowska y en general toda crónica, no se debe renunciar al esfuerzo de analizar cada una de estas crónicas en lo que tienen de específico y, sobre todo, de dinámico.

Karam mismo enfrenta en su trabajo el carácter múltiple de la crónica de Poniatowska y busca definir en términos generales la función que cumplen:

Hay una dificultad en definir la operación fundamental de los textos en EP: novelan (producción literaria) un hecho real, una entrevista, una investigación; es decir, su función principal es la de trasvasar, cambiar el código y “hacer perdurable” lo fugitivo, la palabra oral, el testimonio cotidiano y lo más detallado de la realidad inmediata de los actores sociales. Testimoniar es dar fe, ser testigo, observar, pero también dar a conocer y por añadidura denunciar (injusticia) y demandar (justicia). El testimonio conlleva un principio de verosimilitud sustentado en la extrema cercanía a los hechos. Partimos de la hipótesis que el texto periodístico no puede transmitir los hechos en sí, sino construir condiciones de verosimilitud para hacer creíble el estado de cosas que el mediador (el periodista) cuenta³¹⁹.

Si en términos generales la apreciación de Karam es correcta, no deja de subsumir las características de cada una de estas obras dentro de un marco superior que puede pasar por alto la riqueza de cada texto en cuanto resultado de una confluencia discursiva particular. De nueva cuenta un análisis genológico de estas obras utilizando un enfoque prototípico amplio puede explicar esa vinculación, ese carácter general, permitiendo a su vez apreciar las discontinuidades que se presentan entre cada una de las manifestaciones de este discurso y que obedecerían a diferentes confluencias genéricas y discursivas.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 6.

Se puede considerar *La noche de Tlatelolco* como la primera de una serie de obras donde lo periodístico confluye con el discurso testimonio y otros géneros literarios. De hecho, el discurso periodístico es uno de los elementos que le da cohesión a esta obra. Señala Bencomo: “Dentro de este collage vocal, la noticia, el suceso sigue figurando como elemento medular de la composición, lo que otorga al texto la dimensión periodística asociada generalmente a la discursividad que gira en torno a acontecimientos de actualidad”³²⁰. Para Bencomo precisamente la necesidad de narrar un suceso en forma diferente, ante la cerrazón de la prensa del momento, es lo que lleva a la renovación de la crónica periodística. Este cambio conlleva una transformación respecto a los sucesos narrados o más bien, respecto a las voces recogidas. Es decir: si bien el periodismo recoge e incorpora a su discurso diversas voces ajenas, no lo hace de la manera en que lo hará la crónica a partir de estos años, buscando interpelar al lector en un sentido ético político. Este giro en la función social, por llamarlo de alguna manera, del discurso es un rasgo tomado del discurso testimonio y los estudios sociales y antropológicos. Señala Bencomo: “Las crónicas urbanas de Elena Poniatowska tienen como principio de representación el conjuro del silencio de los miles de habitantes de la Ciudad de México cuyas voces son acalladas por una tradición cultural y política que niega las voces de los marginados, de los desposeídos”³²¹. Más adelante la misma Bencomo refiere cómo este silencio no es privativo de las zonas urbanas, sino fruto “[...] de los mecanismos de dominación de un sistema hegemónico que se ha consolidado en este país sobre la base de periferias ignoradas de los proyectos nacionales”³²². Este romper el silencio, este compromiso ético propio del discurso testimonio implica la toma de una cierta posición política que, nuevamente, vincula con

³²⁰ ANADELI BENCOMO, *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*, Iberoamericana-Veuert, Madrid-Frankfurt Am Main, 2002, p. 73.

³²¹ *Ibid.*, p. 75.

³²² *Ibid.*, p. 75.

otras esferas de significación. Igualmente abre la puerta a confluencias inusitadas, todo respondiendo a la estrategia discursiva de la cronista que busca: “una estructuración textual de los hechos, personajes y voces tomados de la realidad que descubra un sentido de la vida ciudadana escamoteado de las representaciones simuladoras de la tradición política oficial”³²³.

El giro que imprime el discurso testimonio en la crónica de Elena Poniatowska no implica un menoscabo de su componente periodístico. Más bien, la siguiente obra de Poniatowska, *Fuerte es el silencio* presenta una mayor cercanía con discursos periodísticos como la entrevista y el reportaje. Esta obra es asumida por su autora como una serie de crónicas, a pesar de su carácter testimonial. Señala en el prólogo respecto a aquellos que brindaron su testimonio para este libro: “Si la mayoría sólo existe de bulto (es “el pueblo”) los pobres no tienen voz. Fuerte es su silencio. Para estas crónicas respondían: “Pues póngale nomás Juan” no solo porque no querían singularizarse o temieran la represión sino porque el paisaje los ha moldeado [...]. Su silencio enverbado es el de la naturaleza”³²⁴. En este prólogo se hace evidente la intención de romper el silencio respecto a voces que no pueden ser tomadas en cuenta, si no es a partir de una adecuada contextualización y reformulación.

Esta doble condición de crónica periodística y testimonio varía dependiendo de cada una de las crónicas incluidas dentro de la obra. Por razones de espacio y teniendo en mente el trabajo previo desarrollado en *La noche de Tlatelolco* trataré de ubicar los principales rasgos genológicos de “El movimiento estudiantil de 1968”.

En principio, esta crónica y las que le acompañan, son el más vivo ejemplo de ese proceso de dar voz a los sujetos acallados por el aparato oficial. El sentido de urgencia del testimonio confluye con dicha voluntad, pero existe una diferencia: el papel del

³²³ *Ibid.*, p. 81.

³²⁴ E. PONIATOWSKA, *Fuerte es el silencio*, ERA, México, 1980, p. 11.

mediador ha cambiado. A diez años de los eventos de 1968, el mediador oculto se fortalece, incluso aún más que en *Hasta no verte Jesús mío*. La narradora, en términos generales, vuelve a ser la interlocutora, la entrevistadora. Esto implica que el modo autobiográfico se ve fortalecido, la voz silenciada se sirve del mediador para ser escuchado, pero a la vez no es ya su vida el objeto de la narración, sino más bien un fenómeno colectivo, o más bien, una serie de voces frente a las cuales, como en las primeras entrevistas, Elena Poniatowska asume una posición. Cada uno de estos rasgos remite a una particular secuencia de transformación genológica, misma que se hace más visible al vincularlo con la obra previa. En el caso concreto de esta crónica me centraré en uno de estos rasgos para describir su particular confluencia genérica.

El interlocutor y la mediadora: Este rasgo proviene de la entrevista. Si Poniatowska en sus trabajos periodísticos se colocaba frente a un personaje público, cuestionaba desde el silencio a Josefina Bohórquez, enmarcaba la multiplicidad de testimonios de *La noche de Tlatelolco*, en este trabajo construye un interlocutor colectivo: su componente principal, los jóvenes del 68. Expresa la autora:

En 1968 reinaba un silencio semejante en el país. De pronto estalló un movimiento dinámico, autónomo, y, por qué no decirlo, enloquecedor por inesperado, un movimiento para hombres puros e intocados como Revueltas, Castillo, Jorge y Manuel Aguilar Mora, Roberto Escudero, Florencio López Osuna, Ignacio Osorio, Pablo Gómez, Joel Arriaga, Eduardo de la Vega y miles de jóvenes unidos por un lazo indisoluble: el coraje³²⁵.

Sin embargo, desde el principio se observa que la distancia entre la entrevistadora y su interlocutor o entre la mediadora y el testimoniante se rompe. Poniatowska brinda su visión, una visión vivida desde la proximidad con el movimiento: “Cuando veo a González de Alba, a Álvarez Garín, a Guevara Niebla, al *Pino*, al *Búho*, pienso que detrás de ellos caminan cientos de miles de manifestantes, los que protestaron, los que

³²⁵ *Ibid.*, pp. 34-35.

se la jugaron;[...]"³²⁶. El narrador del texto alterna de la neutralidad del entrevistador con la emotividad del testimoniante. El párrafo anterior, por ejemplo, incluye una autoevaluación de la entrevistadora, conciencia del paso del tiempo y del cambio de las circunstancias políticas. A la presencia disimulada del mediador de *La noche de Tlatelolco* se opone una visión de la entrevistadora que aporta un tono de nostalgia al discurso. Dicha nostalgia no es una percepción subjetiva: responde a una estrategia discursiva de discursos como las memorias o la autobiografía. De hecho, la autora entra plenamente en lo autobiográfico: “Rosario Sansores tarareaba dulcemente sus crónicas de sociales y leíamos voraces: « Judith guapísima, con su precioso vestido de siempre»,« Mario, del brazo de su Marcela favorita»,« Gran baile a beneficio de La Gota de Leche»,« Paparrucha nos deslumbró a todos con su nuevo vestido de Fath; gris fumée con aplicaciones de hollín»,«La Chiquis Flores en espera del ave picuda»,«afuera el viento apagaba las últimas estrellas como si fueran las velitas de un pastel de cumpleaños» (p. 39). Este fragmento se refiere a los años en que Poniatowska trabajó como periodista de sociales en *Novedades* y, a la vez, sirve como retrato de la clase social privilegiada que era la destinataria de sus notas. Frente a la construcción de un discurso a partir del recuento de las voces ajenas, aquí se presenta una crónica articulada por la memoria. Dicho discurso, a su vez, ya no tiene como función romper un silencio mediático, el de la prensa, pues los sucesos a que se refiere la crónica sucedieron muchos años antes. Ahora el silencio que busca romperse es el de la historia y el discurso político oficiales, empeñados en la minimización o apropiación del hecho. Esto queda evidenciado tanto en el texto como en los paratextos que articulan esta crónica, por ejemplo: “TODO SIGUIÓ COMO SI NADA” (p. 62), “¿SÓLO ACTITUDES AISLADAS?”(p. 63) “CASI DIEZ AÑOS DESPUÉS, RESULTA QUE GUSTAVO

³²⁶ *Ibid.*, p. 34.

DÍAZ ORDAZ TAMBIÉN ES UNA VÍCTIMA Y QUE SU PAÍS LE DEBE LA VIDA”(p. 74). Aunque las voces ajenas y acalladas son el centro de esta crónica, la mediación es ahora plena autoría en cuanto se busca contextualizar y dar un sentido más allá de las voces de los protagonistas de los hechos.

Sin embargo, la tesis general de este capítulo sigue vigente: la entrevista y el reportaje se encuentran en un extremo del continuo genológico presente en esta obra. En el otro se encuentra la autobiografía femenina, expresada en ese “nosotros” que indica una identidad no excluyente enunciando el texto. El puente entre ambos es el discurso testimonio. En particular uno de ellos. La presencia de diversos textos, lemas e incluso fotografías extraídos de *La noche de Tlatelolco* permiten establecer una clara relación intertextual. Frente a esta obra, la pequeña crónica de 1978 parece más bien una especie de balance, más la lectura de la mediadora que el testimonio del participante. Esto implica un debilitamiento del discurso ajeno en aras de una mayor presencia discursiva del narrador.

Sin embargo, hay otros aspectos que, si bien vinculan este trabajo con el resto de la obra de la autora, también la particularizan. Como mencione anteriormente, en *Hasta no verte Jesús mío* se presenta una continua trasposición de límites, fenómeno que Verónica Galván denominó discurso fronterizo. *Fuerte es el silencio* es una obra que refiere toda una serie de transformaciones sociales, fuertes dislocaciones en el orden social tradicional de México. Si bien se puede caracterizar a este libro como una obra periodístico literaria en la que se abordan las consecuencias de la masificación y urbanización del país, no se debe pasar por alto que al referir dichos procesos, Poniatowska se sirve del testimonio de personajes que sufren esta trasposición desde un espacio originario a una situación emergente en la que sus roles sociales, étnicos, económicos o de género se transforman. Esto va acompañado de estrategias discursivas

que hacen evidente dicha transformación. En ocasiones el límite traspuesto es aparentemente sólo temporal:

Antes, el Ángel de la Independencia era lo primero que se veía parado contra el cielo, a ras del aire, donde empiezan las nubes. Era el sueño más acariciado de los niños de provincia en sus tardes de calma cosquilleante: “Oye, el Ángel ¿es como en las fotos?” Y con un aire de ángel elegido, el otro contestaba lleno de orgullo: “¡Uy no, es más bonito!” (p.13)

Este párrafo en el que se comienza a establecer una equivalencia entre niño y ángel, posteriormente extendida a otros personajes de la urbe, sirve también de marco a una rememoración del México de 1957, el año en que a consecuencia de un terremoto, la estatua del Ángel cae de su pedestal y, en cierto sentido, una forma de ser termina. En voz de Poniatowska, la colectividad descubre que ha traspuesto un límite:

Sin embargo, desde 1957, los ángeles se han opacado en México. El esmog, siguiendo al pie de la letra los dictados de la canción, nos pinta angelitos negros. Allí los vemos alicaídos, tratando de pasar entre los coches, golpeándose en contra de las salpicaderas, atorándose en las portezuelas, magullando sus músculos delicados, azuleando su piel por sí dispuesta a los moretones. Ya nada tienen que ver con aquellos ángeles de puro oro que se ríen en los altares barrocos de las iglesias del centro, o con los angelitos cachetones y nalgonos que los indígenas convirtieron en las criaturas terrenales y glotonas que ofrecen sus boquitas pintadas en Santa María Tonanzintla: ángeles que vuelan mal lastrados por un sospechoso cargamento de uvas, granadas, plátanos y piñanonas (p.14).

Este es un ejemplo representativo de procesos que se presentan en obras previas de la autora. De un lado, la construcción de un discurso en el que la autora se integra con emisores y destinatarios colectivos. Por otro lado, la misma colectividad se erige en personaje. El texto citado va más allá de una mera descripción periodística en cuanto, tras identificar a la niñez con los ángeles, remite sus transformaciones a las figuras simbólicas del pasado virreinal e indígena. El cambio que ha sufrido la sociedad mexicana desde sus orígenes rurales tradicionales se muestra a través de este juego de imágenes simbólicas que integran a un nivel profundo diversos discursos iconográficos e ideológicos.

Esta transformación origina diversas dislocaciones y desplazamientos. Al orden relativo evocado en las imágenes de los retablos barrocos y Santa María Tonanzintla, corresponde la visión de movilidad y desamparo de los “angelitos negros”. En la primera crónica que recoge el libro, “Ángeles de la ciudad”, la trasposición de límites, el cruce de fronteras se aborda desde lo literario y lo periodístico. En el primer caso:

Desde Toluca, Querétaro, Ixtlahuaca, Hidalgo, Atlacomulco y hasta de Oaxaca vienen las criaditas a la gran ciudad: la provincia que surte verduras surte también mujeres lozanas, de trenzas largas y sonrisas apocadas. “Sabe, me dieron permiso.” Llegan con los ojos bajos y el tropecito indio, que las hace deambular por los cuartos casi sin que se les sienta, como queriendo borrarse. De allá del pueblo se trajeron sus trapos más mejorcitos, los dos vestidos, el cremita y el celeste, su delantal con bolsas y el suéter calado con sus dibujos de cocoles. Ahora abren y cierran puertas, descubren el refrigerador, el bóiler y algo que equivale al ojo de Dios: la pantalla chica que las mira idiota desde su caja y les retaca el cerebro de ondas imprevisibles.[...] (p.16)

Esta descripción de la mujer que se incorpora a la vida urbana es una de muchas en las que también se observa un rompimiento a nivel genérico y étnico. El toque periodístico lo da el manejo de estadísticas, por ejemplo: “Los mil mexicanos que emigraban diariamente en 1976 al Distrito Federal atenazados por el hambre, se han duplicado en 1978; o sea que 730 mil hombres y mujeres se posan en la ciudad cada año; [...] (p.17)”. Esta contraposición de discursos, susceptibles de pertenecer a diversos géneros literarios y/o periodísticos permite al discurso apelar tanto al efecto estético como a la contundencia que socialmente se le atribuye al discurso de las ciencias sociales apoyado en estadísticas.

Volviendo al tema de la trasposición de fronteras sociales, resulta ejemplar la descripción del cambio operado en una mujer juchiteca que viaja al D.F. referido por Poniatowska y que, en cierta forma, se contrapone a una experiencia anteriormente referida de éxito de una organización otomí (pp. 19-21):

Al verla, no la reconoció. Tres días en la ciudad habían bastado para quitarle sus amplias enaguas floridas de tehuana y su huipil bordado de cadena, tres días en la ciudad y se había cortado sus negras trenzas lustrosas para dar lugar a un encrespado permanente. Vestida con una apretada falda guinda y un suéter agresivo, la ciudad había desangelado a Rosita (p. 32).

En ambos casos se refieren procesos de abandono del espacio de origen, confrontación con el nuevo medio, transculturación y, en su caso, adaptación. Los protagonistas de los hechos narrados —no necesariamente los testimoniantes— comparten en muchas ocasiones una doble o triple condición de marginados: son mujeres, indígenas y pobres, con lo que necesariamente se ven a obligados a superar las limitaciones sociales impuestas a cada uno de estos grupos sociales.

Entre los muchos límites o fronteras que los personajes de estas crónicas de Poniatowska superan, hay que llamar la atención a una que no está muy marcada en sus trabajos previos a 1968. Me refiero al paso de una actitud despolitizada a otra participante o incluso militante, circunstancia que nuevamente toma otro sesgo si se le relaciona con las exclusiones de género. Su crónica “Los desaparecidos” ejemplifica la manera en que un hipotético joven se incorpora a la guerrilla. Dicho joven enfrentará en algún momento una disyuntiva:

Meses más tarde, quedas de verte en la terminal para ir al Ajusco, pero amaneces y decides que te tienen harto con sus dogmatismos...la hora del Observatorio misma de Haste la hora de México, las siete horas, que ahora no vas a madrugar, que la terminal y el enfrentamiento se pueden irse mucho a la goma y ya no te presentas.[...] Pero sucede también que no te sales porque puede más tu capacidad de militancia, tu abnegación, tu fervor hacía un maestro que parece saberlo todo y sigues; si eres balín te compararás mentalmente con el Che, si no lo eres no tratarás de emular a nadie sino a ti mismo, acallarás toda duda, toda indecisión, todo desacuerdo a patadas o mejor; aplastándolo como se aplasta un alacrán, un “bicharrajo-reminiscencia-pequeño-burguesa” y tu orgullo será cambiar el tronco por una metralleta.[...](p. 146)

Este proceso manejado hasta este momento de manera hipotética toma cuerpo en distintos testimonios, pero resalta el de Paquita Calvo Zapata, ya que contraponiendo al discurso testimonial de la guerrillera en prisión sus propias reflexiones como mujer mexicana de clase alta, Poniatowska muestra tanto el proceso de transformación de esta mujer en una activista política como su contraposición a diversos roles femeninos

tradicionales: “Yo soy talla 32, copa A, copa B, copa C, copa doble A, se me subieron las copas, necesito saber el número exacto, solo así no ando pasado de copas, ¿no se encoge? No me hace favor de subirme el zipper, yo nunca me alcanzó y si me acomoda el cuello se lo voy a agradecer”. ¿Y el balazo que pudiera yo meterte ¿de qué calibre sería?[...] (p. 161). El discurso en principio periodístico se ve ahora utilizado de manera lúdica en un pasaje donde la necesaria confrontación con la vida de la periodista incorpora lo autobiográfico al discurso.

Se puede concluir este recuento parcial de trasposiciones y de rupturas testimoniadas y reformuladas en *Fuerte es el silencio* señalando la maestría con que un trabajo de corte aparentemente más periodístico, incorpora a su estructura toda una serie de rasgos provenientes de esferas discursivas de carácter estético, ganando en complejidad, pero también erigiéndose en el sustrato de futuros trabajos literarios al permitir una mayor, aunque todavía discreta experimentación.

La siguiente obra de Poniatowska, *Nada, nadie*, representa la última gran crónica hasta el momento. Para justificar lo anterior debe tomarse en cuenta que, aunque la autora ha escrito muy diversas crónicas periodísticas y literarias, a partir de *La Noche de Tlatelolco* su trabajo se convierte en un referente hasta cierto punto político. La escritora vincula su obra al ascenso de diversas manifestaciones de lucha popular o, si se prefiere una terminología más actual, a distintos momentos de autoorganización de la sociedad civil. Este rasgo político, debe mencionarse, es una de las condiciones que distingue al discurso testimonio de otras manifestaciones del sistema genérico³²⁷. Ahora bien, la movilización social a consecuencia del terremoto de 1985 es para Poniatowska un momento cumbre, ya que el testimoniante silencioso, invisibilizado o acallado que

³²⁷ Véase J. BEVERLEY, *op. cit.* pp. 43-45.

aparece o es caracterizado en sus obras previas, aquí se convierte en el héroe de su propio rescate frente a la abulia del estado.

Tanius Karam describe esta crónica de la siguiente manera:

La obra llama la atención por su estructura, la cual puede ser más caprichosa que *La noche de Tlatelolco*: sin introducción, conclusiones o cualquier nota. En realidad la autoridad sigue un criterio cronológico sólo perceptible por algunos de los testimonios que cuentan deícticos temporales. En realidad el peso expresivo recae en la concatenación de distintos textos que varían en su estilo y orientación discursiva: la crónica da paso al informe, y las diversas voces y experiencias dan, dentro de la aparente dispersión, un profundo sentido de cohesión textual. Junto con el repertorio de percepciones, algunas voces realizan interesantes análisis que permiten ubicar en contexto, comprender los nuevos sentidos de los hechos sociales, muy al estilo de lo que el padre de la sociología contemporánea Max Weber ha dicho: la comprensión de las motivaciones de los sujetos individuales para entender el sentido más amplio de los hechos³²⁸.

Esta obra implica nuevamente un debilitamiento de la función de la mediadora. Al igual que en *La noche de Tlatelolco* la voz ajena ocupa el centro del relato. En general comparte los rasgos genológicos generales de las crónicas previas, si bien con transformaciones formales y la inclusión de otro tipo de discursos. En particular resulta interesante analizar de qué manera la mediadora cobra conciencia de su papel como tal y, aunque mantiene el foco de atención en las voces y testimonios ajenos, genera una reflexión sobre su papel que permite enriquecer la valoración de dicha instancia tanto en ésta como en otras obras del mismo corte. Señala Poniatowska:

Naturalmente la voz de los damnificados en *Nada, nadie* es crítica, la mayoría se cuenta entre los mexicanos más pobres a los que se ha dado en llamar “los damnificados de siempre” porque lo son mucho antes del 19 de septiembre. ¿Por que no habrían de ser críticos si no le deben favores a nadie? En México se calla por compromiso. ¿A quiénes se dirigen sus críticas? A las autoridades, a los constructores, a los ricos, a los empresarios, al gobierno. Su ciudad quebrada. Su vida quebrada. Cada uno habla a su leal saber y entender. Cada quien habla de la feria como le va en ella³²⁹.

De momento, parecería un editorial o un post scriptum con relación a los testimonios hasta entonces narrados. En realidad es el comienzo de una respuesta a quienes consideran parcial el ordenamiento que hace de los testimonios, quienes extrañan las

³²⁸ T. KARAM, art. cit., p. 10.

³²⁹ E. PONIATOWSKA, *Nada, nadie*, ERA, México, 1988 pp. 305-306.

voces oficiales como condición de equilibrio y que, sin embargo, ven su voz incorporada a la crónica:

No, no se trata sólo de sacar a la luz los errores. Este proceso ha sido demasiado doloroso para muchos mexicanos y se han perdido demasiadas vidas. El criterio que califica los testimonios de nota roja o de amarillismo es el mismo que desde el primer día pretendió que no pasó nada, que ordenó la vuelta a la normalidad.[...] Por lo demás los funcionarios han tenido todos los medios de difusión a su servicio (visuales y escritos) y han podido hacerlo con abundancia, explicar con lujo de detalles lo que hicieron o quisieran haber hecho. Su actuación recibió una amplísima cobertura, tanto que hasta algunos brigadistas solo se presentaban donde había cámaras para salir en la tele, los que no tienen voz fueron acogidos en *La Jornada*³³⁰.

La anterior cita dilucida muchos aspectos no sólo de esta crónica, sino de los trabajos previos de Poniatowska. En principio, junto con *La Noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*, título y subtítulo de la obra de 1968, *Nada, nadie* es asumida por su autora como un discurso testimonial, un discurso que tiene una función de difusión del punto de vista invisibilizado por el discurso oficial. Esta intencionalidad obliga a que el discurso incorpore rasgos genéricos no sólo de la literatura sino también de las ciencias sociales. Igualmente la intencionalidad política se funde con la construcción de un emisor del discurso que incorpore todas esas voces ajenas, tal y como exige el modo autobiográfico femenino que se erige en un hilo conductor de toda la obra de la autora mexicana. Cito a la autora:

[...] admirar al doctor Cuauhtémoc Sánchez, a la doctora Chiringas y a las enfermeras que me hicieron llegar a la conclusión: “Nunca me voy a ir. Jamás quisiera salir de este país”. El sismo hizo nacer en muchos de nosotros el deseo de participar responsablemente en brigadas permanentes, el de sistematizar nuestro esfuerzo, el de crear un voluntariado nacional. Que el afán de las señoras que supieron repartir miles de comidas diarias no se pierda; que junto a las despensas y las bolsas de ropa permanezca la voluntad de conocernos, la de conformar una sociedad civil fuerte que enfrente al gobierno inepto y corrupto, una sociedad que diga junto a Carlos Monsiváis: “Democracia puede ser también la importancia súbita de cada persona³³¹”.

³³⁰ *Ibid.*, p. 307.

³³¹ *Ibid.*, p. 307.

Un largo camino debió recorrerse entre la joven apenas recién incorporada a la vida periodística mexicana y la autora que proclama su pertenencia al país que habita. Sin embargo, no se trata de atribuir exclusivamente a aspectos personales el desarrollo de una manifestación discursiva. En esta gran crónica de Poniatowska, con vínculos evidentes con el discurso testimonio, pueden verse también las transformaciones que en ese momento se operaban en el sistema genérico y condicionarían el desarrollo posterior de su obra. En principio, “quienes no tenían voz, fueron acogidos en *La Jornada*”. Los sistemas tradicionales de exclusión y de invisibilización, ya no operaban de la misma manera en 1985 que en 1968. En tal situación, la necesidad de una mediación cambiaba en sus alcances. Y muy pronto, en sus propósitos. La caracterización originaria de Beverley respecto al discurso testimonio sufriría una reconsideración anunciada de esta forma: “Tras la derrota electoral de los sandinistas, aunque esto ciertamente no es absoluto- hay aún mucho campo para maniobrar y luchar- debemos forzarnos a reconsiderar la relación entre testimonio, luchas de liberación, trabajo solidario y pedagogía académica”³³². La caída del muro de Berlín y sus repercusiones políticas y culturales en la elite latinoamericana obligaban a replantear el discurso testimonio. El mismo Beverley aduce:

El significado estético e ideológico del testimonio depende de esta habilidad de funcionar en un espacio históricamente constituido que separa las culturas de elite y popular de América Latina y generar narrativas postcoloniales y no eurocéntricas de sentido histórico individual y colectivo. Mientras la literatura en América Latina ha sido (principalmente) un vehículo para engendrar un sujeto “letrado”, adulto, blanco, masculino y patriarcal, el testimonio señala la emergencia- si bien mediada- de identidades “orales” subalternas, femeninas, homosexuales, indígenas y proletarias ³³³.

³³²“So the electoral defeat of the Sandinistas, while it is certainly not absolute—there is still quite a bit of room for maneuver and struggle—must force us in any case to reconsider the relation between testimonio, liberation struggles, solidarity work, and academic pedagogy”, J. BEVERLEY, *op. cit.*, p. 46.

³³³“[...] the aesthetic and ideological significance of testimonio depends on its ability to function in the historically constituted space that separates elite and popular cultures in Latin America, and to generate postcolonial, non-Eurocentric narratives of individual and collective historical destiny. Where literature in Latin America has been (mainly) a vehicle for engendering an adult, white, male, patriarchal, “lettered” subject, testimonio allows the emergence—albeit mediated—of subaltern female, gay, indigenous, and proletarian “oral” identities”, *Ibid.*, p. 59.

Las modificaciones que hace Beverley a sus puntos de vista, informan respecto a una modificación en la función que en determinado momento se le atribuyó al discurso testimonio. Esto repercute en todo el sistema genérico de la crónica en cuanto que más que construir un sujeto colectivo buscará expresar vivencias de colectividades socialmente oprimidas. Este proceso ya se encuentra en germen en *Fuerte es el silencio* y en la profusión con que las voces indígenas y femeninas van rompiendo un silencio que va más allá de lo oficial y se instala más bien en lo cotidiano dentro de toda la obra previa de Elena Poniatowska.

Nada, nadie será la última de las crónicas de Poniatowska que aspire a una cierta dimensión épica. A partir de su publicación, el interés de la escritora se irá perfilando más y más hacia la narrativa. Esto abre un nuevo horizonte para la valoración de la crónica de esta autora. Anadeli Bencomo termina su capítulo sobre las crónicas urbanas de la escritora señalando: “La reedición en 1997 del primer libro de crónicas de la autora *Todo empezó el domingo* con ilustraciones de Alberto Beltrán reitera una dirección estilística, temática —apoyada por la empresa editorial— que pareciera advertir el debilitamiento definitivo de un modo de cronicar que fue pionero en el campo de la literatura crítica”³³⁴.

Lo interesante sería plantear ¿cómo se debilita un modo de cronicar? Y la respuesta sería cuando los componentes genológicos de la obra ya no corresponden a los de este sistema de manera preponderante. Simplemente los rasgos presentados por las obras se entrelazan con otros surgidos de algún otro sistema genológico de forma tal que se vuelven marginales. Precisamente eso ocurre con la obra de Poniatowska a partir de *Nada, nadie*, expresándose de forma indudable este giro con *La flor de Lis* de 1988,

³³⁴ A. BANCOMO, *op. cit.*, p. 110.

obra a partir de la cual, las principales manifestaciones creativas de la autora se presentarán dentro de otro sistema genológico: la novela.

4.5. *La narrativa de ficción de Elena Poniatowska.*

Como mencione en su momento, *La noche de Tlatelolco* representa un parteaguas en la literatura nacional. Junto con la obra de Carlos Monsiváis, marca un nuevo momento de la crónica en México. Dentro de la obra de Elena Poniatowska, a su vez, esta obra represento una pausa dentro del proceso de conformación de una narrativa más ficcional, más canónica. Frente a la trascendencia de su obra periodística y en el campo de la crónica y el testimonio, su obra narrativa en determinado momento parecía relativamente postergada por la misma autora. Al libro de cuentos *Lilus Kikus* de 1954, siguió una reelaboración en 1967. Siguieron el relato epistolar *Querido Diego te abraza Quiela* (1976), *De noche vienes* (1979) y la novela autobiográfica *La Flor de Lis* (1988). En la década de los noventas su obra novelística adquiere nuevo auge con *Tinisima* (1992), *Paseo de La Reforma* (1996), *La piel del Cielo* (2001) y *El tren pasa primero* (2005) Igualmente en 2003 publica el libro de relatos *Tlapalería*.

Si bien este trabajo no tiene como fin analizar toda la obra de la escritora mexicana de origen francés, me interesa analizar el proceso de debilitamiento de la voz ajena en la obra de Poniatowska, lo que implica que el papel jugado por el discurso periodístico cede ante otro tipo de discursos originando nuevas confluencias, al tiempo que la influencia del discurso autobiográfico femenino se mantiene.

Hasta antes de ese año, la producción novelística y narrativa de Poniatowska se caracterizaba por expresarse dentro de los moldes genéricos del cuento y la novela corta. *La flor de Lis*, en cambio representa en cierta forma la contraparte de *Hasta no verte Jesús mío*. Si en la obra de 1969 la novela enmascara el testimonio, aquí en cambio, la novela enmascara la autobiografía. Ha habido un cambio en la correlación

de elementos presentes en la confluencia genérica. La autobiografía no es subsumida por el discurso ajeno y reflejado sólo en alguno de sus rasgos. En *La flor de Lis* la autobiografía se ficcionaliza, se inserta en el terreno de la novela sin perder presencia.

Señala Walescka Pino Ojeda:

Si retomamos la definición de autobiografía de Lejeune, podremos percatarnos de que en *La flor de Lis* quien narra no es en verdad un personaje real, esto es, no es Elena Poniatowska quien nos cuenta su vida, sino un personaje creado por ella: Mariana. Este hecho, sin embargo, no impide que el pacto aludido por Lejeune se realice, pues aun cuando no existe una coincidencia onomástica entre la autora y la narradora-protagonista, sí existe una gran concomitancia entre los hechos de la novela y la biografía de su autora. Luego de constatar que los eventos de la novela coinciden con las experiencias “reales” de su autora, y no siendo posible determinar de modo estrictamente teórico/inmanente su carácter ficticio, podemos sostener el carácter autobiográfico de la novela³³⁵.

Para Pino Ojeda la novela “reitera el canon de las autobiografías femeninas en el sentido de que no presenta a un sujeto finito, a *priori* y fijo, resguardado tras firmes muros”³³⁶.

Beverley considera que si las vivencias narradas en un testimonio no se referían a un individuo hasta cierto punto representativo de un sujeto colectivo, podría hablarse más bien de una *bildungsroman* o novela de aprendizaje pero no de un testimonio. *La flor de Lis* puede ser caracteriza como la confluencia entre la novela de aprendizaje y la autobiografía. Este carácter autobiográfico, este modo sería el vínculo que la uniría a través de distintas manifestaciones con su trabajo en el sistema de la crónica e, igualmente, en cuanto novela proyectaría su trabajo hacia otro sistema, el propiamente novelístico.

En obras como *Tinísima*, *La piel del cielo* o *El tren pasa primero* se sostendrá esta confluencia entre el discurso autobiográfico y biográfico, la novela de aprendizaje y la nueva novela histórica.

³³⁵ W. PINO OJEDA, art. cit. P.2.

³³⁶ *Ibid.*, p.15.

En particular sus dos últimas novelas presentan este fuerte carácter autobiográfico en el cual la voz ajena no es más que un sustrato, importante pero sustrato de la novela. *La piel del cielo*, por ejemplo, comparte con *La flor de Lis* el ficcionalizar eventos de la vida de la autora o, más precisamente, de su marido el físico Guillermo Haro.

En *El tren pasa primero*, finalmente, la novela histórica y la novela de aprendizaje se integran en una obra dentro de la cual y de manera indirecta tiene cabida el discurso periodístico y el testimonio. El recurso ya conocido de no identificar onomásticamente a un personaje, en este caso histórico, le permite a la autora hacer un seguimiento de la trayectoria del líder ferrocarrilero Demetrio Vallejo sin renunciar a construir un personaje más atractivo de lo que permitiría la figura del viejo militante, a la vez de le da seguimiento a un personaje femenino. La voz ajena ya no se presenta como tal sino como parte del discurso de personajes ficticios o ficcionalizados. En otras palabras, ahora es el sistema genológico de la novela el que sirve de marco para una amplia confluencia, confluencia en la cual la crónica, el testimonio y la entrevista son reformuladas en lugar de erigirse en espacios de reformulación.

5.0. *Interrelaciones y reformulaciones genológicas en la obra de Jorge Ibargüengoitia*

Antes de entrar en materia es necesario establecer ciertos presupuestos respecto al alcance de este capítulo y al papel que juega la obra de Jorge Ibargüengoitia dentro del sistema genológico de la crónica y con relación a los autores previamente estudiados.

El objeto de este trabajo no es valorar la totalidad de la obra del autor guanajuatense: más bien se trata de analizar la manera en que las potencialidades e intenciones de un discurso se van desplegando. Este proceso implica reconocer en la obra todo el dinamismo del sistema dentro del cual se inserta. Cada manifestación del discurso generado por un autor se ubica dentro de un sistema y cumple determinadas funciones que condicionan los alcances de su desarrollo ulterior. Ya en el primer capítulo de este trabajo se hizo referencia a la manera en que la teoría de los prototipos podría ayudar a describir y comprender los procesos de cambio en un sistema genológico. Citaba a Concepción Company, quien señala:

[...]este enfoque categorial, y en general el funcionamiento del modelo de prototipos, permite a mi modo de ver un mejor entendimiento de los procesos de cambio lingüístico, permite asimismo prever de alguna manera cuáles serán las entidades o construcciones más proclives a experimentar cambios y, sobre todo, permite vincular cambios aparentemente inconexos bajo un mismo mecanismo fundamental, a saber, el proceso diacrónico: *construcción atípica* → *construcción típica*, o de un modo más general, *construcción marginal* → *construcción central o no marginal*³³⁷.

Dicha propuesta puede extrapolarse al campo de la genología si se parte de que un sistema genológico —particularmente uno tan amplio, complejo y de límites tan difusos como sería el de la crónica— contiene dentro de sí múltiples posibilidades de actualización y modificación discursiva. Frente a una serie de rasgos ampliamente difundidos en obras pertenecientes a un sistema en un lugar y momento determinado, existen otros rasgos no tan difundidos que señalan nuevos caminos de desarrollo para el sistema, probablemente rescatando elementos que en otro momento tuvieron primacía pero ya no son los dominantes.

³³⁷ C. COMPANY COMPANY, art. cit. p. 147.

Esto resulta pertinente porque los autores analizados hasta el momento—Ricardo Garibay y Elena Poniatowska— se caracterizan por una abierta preocupación respecto a los eventos sociales que les toca atestiguar como periodistas y escritores. En *Bellísima Bahía*, Ricardo Garibay profundiza en el problema del escritor frente a la realidad social dentro de la que se inserta su trabajo³³⁸; convierte esta crisis de conciencia en un tema literario y, finalmente, comienza a desarrollar la búsqueda genológica y expresiva que lo llevará a *Acapulco*. En Elena Poniatowska, la vinculación de su obra con los movimientos y las temáticas políticos y sociales se realiza de forma directa e incluso llega a debilitar su dedicación a la narrativa. En ambas manifestaciones de la crónica, en paralelo a la incorporación del discurso ajeno, se presentan tanto un cierto modo autobiográfico, como resonancias épicas en la medida en que muestran (dan testimonio) de colectividades buscando darle un sentido a su existencia. Dicho ejercicio dentro de este sistema genológico contrasta con el trabajo desarrollado por la generación inmediata anterior y, a su vez, consolida un nuevo modo de escribir crónica³³⁹. Frente a este fenómeno de cambio dentro de las tendencias dominantes de un sistema, Ibargüengoitia se erige como un autor que desarrolla posibilidades muy diferentes a las que se imponen en ese momento dentro de la crónica.

La originalidad de Jorge Ibargüengoitia se explica en gran medida si se parte de la enorme amplitud y variedad de discursos que pueden incorporarse dentro del sistema genológico de la crónica. Si bien los tres escritores elegidos para este trabajo tienen un común origen católico³⁴⁰, conviven dentro del mismo contexto sociocultural y temporal, y desarrollan su obra preferentemente en la narrativa, cada uno de ellos actualiza

³³⁸ Véase R. GARIBAY, *op.cit.*, pp. 155-158.

³³⁹ Los autores más representativos de ambas manifestaciones del género serían indiscutible y respectivamente Salvador Novo (1904-1974) y Carlos Monsiváis (1938).

³⁴⁰ La relación de estos autores con su religiosidad es frecuentemente explicitada en su literatura. En este sentido resaltan por su importancia *Beber un cáliz*, *La flor de Lis* y muchos de los cuentos de *La ley de Herodes*, respectivamente.

diferentes posibilidades del sistema: distintos rasgos genológicos y diferentes grados de confluencia genérica. De hecho, se está ante tres soluciones que remarcan la necesidad de renovación del sistema de la crónica a partir de finales de los años sesenta. En términos genológicos, *Acapulco* se encuentra próximo a la novela y, por su interés en recoger y reformular los idiolectos de quienes habitan el espacio geográfico donde se desarrolla la crónica, presenta una gran proximidad con el género del testimonio, en particular con *Hasta no verte Jesús mío* de Poniatowska. Sin embargo, Garibay nunca cederá su primacía, su protagonismo, a la voz ajena en el grado que lo hace Poniatowska. El narrador protagonista equiparado con el autor será siempre el filtro, el testigo o enunciador evidente en la obra del hidalguense, mientras que para la escritora lo importante será convertirse en un medio para que la voz del otro sea escuchada. Frente a las inquietudes sociales y cívicas de ambos autores, apoyadas en diferentes concepciones y aspiraciones míticas o integradoras de lo social —la confianza de Poniatowska en la legitimidad y futuro de las luchas populares, el eco siempre presente de la fe católica en la obra de Garibay—, la visión desmitificadora de Jorge Ibargüengoitia ofrece otra dimensión crítica, no necesariamente ajena a ciertos momentos de la narrativa los otros autores. Todos ellos presentan diversos puntos de contacto, particularmente una voluntad de renovación que se apoya en las posibilidades de confluencia del ya mencionado sistema genológico.

En este capítulo trataré de aprovechar las posibilidades abiertas por la teoría amplia de los prototipos para describir de qué manera la obra de Ibargüengoitia actualiza posibilidades del sistema genológico diferentes o mucho más débiles en otras vertientes de la crónica, originadas en una confluencia genérica poco común para este momento de renovación de todo el ámbito literario y cultural.

5.1. *La crónica como discurso reformulado en la obra de Jorge Ibargüengoitia*

De la misma manera que en los autores previos he buscado identificar un continuo genológico dentro del cual situar su obra, en Ibargüengoitia es posible establecer más de un criterio para enlazar sus distintos trabajos y mostrar cómo se expresan genológicamente sus inquietudes y las posibilidades del discurso. En esta ocasión pretendo analizar la obra de Ibargüengoitia a partir de su relación con el sistema mismo de la crónica. Esto brinda las siguientes dos grandes posibilidades:

- 1) Discursos que reformulan a la crónica junto con muy diversos géneros dando origen a un discurso dentro de otro sistema genérico, o bien;
- 2) Discursos que integran dentro de la crónica a otros sistemas genéricos y que por su naturaleza serían más próximos al discurso periodístico.

Entre estas dos posibilidades se pueden establecer distintas modalidades o procesos de transformación discursiva de orden genológico, mismos que determinan el carácter problemático de la obra de Ibargüengoitia.

La primera confluencia básica de su obra con la crónica se da en relación con los discursos dramático y narrativo. Me refiero a la manera en que Ibargüengoitia reformula el género de las memorias de los revolucionarios como material para su obra *El atentado* (1963) y, posteriormente, para *Los relámpagos de agosto* (1965). Sin embargo, esta confluencia debe ser más matizada, pues es múltiple. De un lado, se debe considerar a las memorias de generales³⁴¹ como una manifestación particularmente localizada del género de la crónica y, por otro, analizar las no menos evidentes

³⁴¹ El mismo Ibargüengoitia menciona como sus fuentes las obras: *Los gobiernos de Obregón, Calles y Regímenes «peleles» derivados del callismo* de Juan Gualberto Amaya, *Ocho mil kilómetros en campaña* de Álvaro Obregón y *La tragedia de Huitzilac y mi escapatoria célebre* de Pedro Santamaría. Véase ADRIANA LÓPEZ TÉLLEZ, “Jorge Ibargüengoitia y los memorialistas (fragmentos memoriosos de los generales Amaya, Santamaría y Obregón)” en JORGE IBARGÜENGOITIA, *El atentado/Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, México, ALLCA XX, 2002, pp. 200-227.

confluencias y reformulaciones de la obra del guanajuatense con otro tipo de discursos — dramáticos, históricos o periodísticos— y con subgéneros de la misma crónica.

María Dolores Bravo señala la apropiación del género que hace Iburgüengoitia:

¿Cuál es la sabia ciencia verbal y estructural que el autor usa para volverla a sus días de gloria? Pues justamente, vestirla con su traje original de crónica, de memorias, en la ficción paródica de un general quien, a manera de un actualizado Bernal Díaz, rumia su derrota y su adversidad y desmiente a otros malintencionados cronistas apócrifos.[...] La virtud indiscutible de la crónica, como género literario, es su carácter indiscutible de veracidad. Es el «yo lo vi» del cronista apasionado que quiere imponer categóricamente su punto de vista: como el viejo Bernal, maestro y modelo insuperable del género, lo hizo en su tiempo. Los autores de *Memorias y crónicas del siglo XX* tienen en común con el desmitificador de Gómara, el ser soldados escritores. Ésta es su identidad y su justificación: escriben mientras hacen la Historia. El fluir del tiempo, en el género del que hablamos, está inserto en una dimensión histórica, bien sea en una visión dinámica o progresiva de los hechos, o bien en una visión retrospectiva de los mismos. Además, el autor escribe, ante todo, para manifestar un compromiso, una justificación de su postura ideológica, que siempre va a ser la única justa y la válida. El cronista desmiente y pretende anular empresas y visiones partidistas contrarias a la suya. La sustancia veraz de la Historia le pertenece por derecho propio³⁴².

Con la cita anterior se muestran diversas pautas que deben ser tomadas en cuenta para analizar tanto el trabajo de Iburgüengoitia como el de los generales que le sirvieron de base. Por un lado se observa la reformulación estructural de la crónica como elemento necesario de la eficacia narrativa de la novela y la obra de teatro. Si bien la cita se refiere específicamente a la novela *Los relámpagos de agosto*, una plena conciencia de sus objetivos, rasgos estructurales y funciones cumplidas por la crónica se encuentra en la base del juego irónico establecido por el autor guanajuatense en las obras que se derivan de ésta. A la intencionalidad de sostener una verdad, característica de la crónica y el discurso testimonio, se opone el montaje irónico del metanarrador. Esta reformulación alcanza a otro tipo de discursos — de carácter histórico y jurídico, por ejemplo— en obras como *Los pasos de López* (1982) y *Las muertas* (1977).

Por otro lado, la inserción del modelo previo a la obra de Iburgüengoitia, el discurso memorialista dentro de una tradición que se remite a las primeras crónicas,

³⁴² MARÍA DOLORES BRAVO ARRIAGA, “*Los relámpagos de agosto* o de una nueva forma de nombrar” en *ibid.*, pp. 484-485.

enlaza con una tradición paralela de apropiación de la crónica para desenmascarar los usos discursivos del poder. En medio de este conflicto entre generar un discurso autorizado, oficial, que fundamente y reivindique las pretensiones de un emisor, mientras en paralelo se genera un discurso crítico que cuestiona la pretensión de legitimidad de quien detenta una posición, la obra de Jorge Ibargüengoitia³⁴³ se erige como una manifestación que se diferenciará de las intencionalidades manifestadas por varios de sus contemporáneos en la crónica.

5.2. “*El atentado*”: del teatro hacia la narrativa.

Más allá de *Los relámpagos de agosto* es necesario remitirse a su antecedente teatral, *El atentado* para establecer los alcances de esta reformulación y la manera en que la crónica es incorporada a la obra novelística de Jorge Ibargüengoitia. Además, en las innovaciones discursivas y técnicas de *El atentado* es posible observar una inquietud, una tensión que indica ya la superación de un discurso más que de un género, quedando pendiente para el autor identificar el modelo formal dentro del cual sus necesidades expresivas serán mejor aprovechadas. En tal sentido, *El atentado* es una obra límite, un exponente claro de cómo el agotamiento de una serie de posibilidades expresivas lleva a la transformación, no sólo dentro del conjunto de la obra total del autor sino dentro de los sistemas genológicos y discursivos en los que se ubican. A *contrario sensu*, esta transformación implica la presencia de rasgos comunes entre obras situadas en diversos discursos y sistemas genológicos, situación que limita los alcances descriptivos del modelo categorial aristotélico.

¿Cómo situar en términos amplios la obra teatral de Jorge Ibargüengoitia? Luis de Tavira lo hace de la siguiente manera:

³⁴³ La obra misma de Bernal Díaz del Castillo tiene una función polémica en relación con las crónicas de quienes nunca pisaron los nuevos territorios. En cierta medida, la función reivindicatoria de las primeras crónicas estuvo asociada a una función desenmascaradora de un discurso oficial. De ahí a la irrupción de la ironía, queda un solo paso.

Entre 1962, año en que escribe su última obra de teatro, *El atentado*, y 1951, en que escribió su primer comedia, *Llegó Margó* (inicialmente llamada *Cacahuates japoneses*), suceden once años de trayectoria de un escritor que se construye a sí mismo en la tenaz aspiración de ser dramaturgo y acceder a la alta condición del escenario. En este período escribió trece obras, de las cuales se han estrenado profesionalmente en México sólo cinco: *Susana y los jóvenes*, *Clotilde en su casa*, *El viaje superficial*, *Los buenos manejos* y *El atentado*. A excepción de *Clotilde en su casa* que ha sido objeto de varios montajes (el último después de su muerte), algunos en temporadas exitosas, y de *El viaje...*, felizmente estrenada en Jalapa, los demás montajes fueron rotundos fracasos.[...] ³⁴⁴

El referirse al desdén que sufrió Ibarguengoitia en los medios teatrales y el posterior redescubrimiento y revaloración de su teatro a partir de los noventas se ha convertido en un lugar común de la crítica ³⁴⁵. Sin embargo, esta experiencia teatral no sólo se traduce en la determinación personal de abandonar la dramaturgia, sino, de manera más relevante para este trabajo, en la incorporación dentro de su última obra teatral de elementos que prefiguran su incursión en la narrativa, rasgos estructurales que sólo podían ser desarrollados dentro de un nuevo discurso y un nuevo sistema genérico.

Señala de Tavira:

El atentado no es solo su última pieza teatral, la que marca las nuevas fronteras de su creación, la que apunta los derroteros que seguirá su narrativa, la que señala el momento de madurez en la aprehensión de lo mexicano, sino que es, en el conjunto de sus obras dramáticas, única y distinta. Teatralmente considerada, es una obra de ruptura definitiva con la técnica de composición dramática hasta entonces practicada por él. Un cambio radical frente a los preceptos dramáticos del realismo aristotélico, un abandono de la unicidad y las estructuras genéricas de la escuela de Yale ³⁴⁶.

De Tavira remarca el carácter de obra fronteriza de *El atentado* dentro de la obra teatral de Ibarguengoitia. Tras él quedará tanto la influencia de Usigli, de sus coetáneos Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández y Héctor Mendoza, como las problemáticas que servirán de antecedente a varios de sus cuentos y artículos periodísticos. Sin embargo, su carácter renovador le viene precisamente de la incorporación de rasgos propios de la

³⁴⁴ LUIS DE TAVIRA, "Un atentado a la solemnidad de la historia" en J. IBARGÜENGOITIA, *El atentado/Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, México, ALLCA XX, 2002, p. 470.

³⁴⁵ La mayoría de los autores y críticos teatrales incluidos en la edición crítica del ALLCA XX coinciden al respecto, entre otros, Vicente Leñero, Emilio Carballido, David Olguín, Fernando Solana Olivares y el citado Luis de Tavira en sendos trabajos.

³⁴⁶ L. DE TAVIRA, art. cit., p. 471.

narrativa. Señala de Tavira: “*El atentado* es una obra de teatro épico, según los más estrictos lineamientos del *Pequeño Organón* brechtiano. La estructura narrativa del teatro épico, contrapuesta a la unidad de acción aristotélica, es el salto cualitativo más valorable en este texto, en el contexto de la dramaturgia mexicana”³⁴⁷.

Si bien para Luis de Tavira esta “epicidad” libera a Ibargüengoitia de su visión previa del teatro, obliga a precisar este cierto carácter épico. Sí, hay una conexión con la épica, pero no es directa, como de hecho ya no lo es ni siquiera en las crónicas que le sirvieron de modelo. Es más bien un elemento de transición hacia la narrativa e implica un rompimiento en la manera en que el autor concibe la obra dramática. Claudia Elisa Gidi no duda en identificar en esta propuesta épica brechtiana y en el carácter irónico — sobre el que profundizaré más adelante— las principales aportaciones de la obra, a través de las cuales se “[...]rompe de manera radical con la dramaturgia ilusionista, basada en la identificación —llamada “aristotélica” por Bertold Brecht—, y por el otro, permite una mirada no solemne sino desmitificadora de un momento clave de nuestro pasado histórico”³⁴⁸. Todos estos rasgos tendrán continuidad en las obras ulteriores de Ibargüengoitia, más allá del género o la confluencia de géneros en las cuales se encuentren insertos.

Existe otro nivel en el que el discurso de Ibargüengoitia se relaciona con la épica. Para detectarlo es necesario tener en cuenta lo que señala David Olgúin:

El atentado, por su parte, es el origen de la antihistoria y «anti» en más de un sentido. Dice «no» al teatro histórico de Usigli, rompe con el estilo dominante en la escritura dramática de los años cincuenta (Carballido, Magaña, Hernández....), es el verdadero encuentro de Ibargüengoitia con su voz literaria, incorpora las aventuras lúdicas de Alfred Jarry, se apropia de Brecht, el teatro del absurdo, la farsa filmica de los hermanos Marx, Búster Keaton y otros héroes cómicos que, según testimonios de Joy Laville, eran tan caros a don Jorge³⁴⁹.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 472.

³⁴⁸ CLAUDIA ELISA GIDI, “Distanciamiento épico e irónico en *El atentado* de Jorge Ibargüengoitia” en *Homenaje y Diálogo. Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibargüengoitia. Memoria*, Norma A. Cuevas (comp.), Guanajuato, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Guanajuato, 2005, p. 109.

³⁴⁹ DAVID OLGUÍN, “Ibargüengoitia y el teatro: *El atentado*” en J. IBARGÜENGOITIA, *op. cit.*, p. 478.

Este carácter polémico, este «anti» viene dado por el recurso básico de la obra y que en distintos grados se encuentra presente en el resto del trabajo de Ibargüengoitia: la antífrasis, misma que «indica cualidades contrarias a las que se tienen»³⁵⁰. Dejando a un lado las múltiples vinculaciones intertextuales que presenta esta obra con otras manifestaciones dramáticas, discursos o géneros, una primera indagación de la relación entre la pieza teatral y las memorias y crónicas de la revolución indicaría también una cierta contraposición a la épica que dichos discursos aspiran a construir. Esto porque como señalaba previamente Dolores Bravo, en una crónica de este tipo “el autor escribe, ante todo, para manifestar un compromiso, una justificación de su postura ideológica, que siempre va a ser la única justa y la válida. El cronista desmiente y pretende anular empresas y visiones partidistas contrarias a la suya. La sustancia veraz de la Historia le pertenece por derecho propio”³⁵¹. La aspiración al discurso unívoco, el único válido, comparte con el discurso del poder una intencionalidad enmascaradora y excluyente, similar a la que en su momento trató de revertir Elena Poniatowska. En cierto sentido, ambos autores buscan por distintos caminos mostrar la inoperancia de un discurso manido y enmascarador. Dicha intencionalidad se verá acentuada en la obra periodística de Jorge Ibargüengoitia.

¿Qué tipo de discurso es el que tiene en mente Ibargüengoitia como aquel que, al contraponerse a otro, refleja lo contrario de lo que se dice? ¿El discurso del poder o los discursos del poder? Si la obra de Ibargüengoitia se realiza teniendo en mente la atmósfera del 50 aniversario de la Revolución Mexicana³⁵² no se deben minimizar sus alcances de crítica social. *El atentado* no sólo desenmascara el discurso de la familia revolucionaria triunfante. Efectivamente reformula centenares de páginas de memorias

³⁵⁰ VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA, “«Distancia y contaminación». Estudio crítico” en *ibid.*, p. XL.

³⁵¹ M. D. BRAVO ARRIAGA, art. cit., p. 485.

³⁵² Véase CARLOS MARTÍNEZ ASSAD, “El revisionismo histórico por medio de la novela”, en J. IBARGÜENGOITIA, *op. cit.*, pp. 228-245.

triumfalistas como las del general Álvaro Obregón en *Ocho mil kilómetros en campaña*, pero también hace objeto de su crítica a las fuerzas opuestas a la Revolución: la de los grupos políticos desplazados, los cristeros y la misma Iglesia Católica. No es una obra “contra la Revolución misma”³⁵³ sino contra el poder mismo y, en cierto sentido, contra un uso del lenguaje común a la cultura mexicana, mismo que parte de las relaciones sociales más inmediatas (una de las vertientes de la obra de Ibargüengoitia) y se proyecta a los grandes discursos articuladores de la sociedad mexicana a nivel ideológico. Toda la obra del guanajuatense será implacable contra la simulación implícita en los discursos oficiales. Señala el autor en una charla con Margarita Villaseñor:

-¡Ay niña, que desesperación con esta realidad encubierta por un velo! ¿Cómo dirían ustedes? Deferencia, delicadeza, buen tino, mentiras piadosas...Un velo al fin y al cabo. Pero detrás surgen los chismes, las intrigas, las palabras insidiosas. Rumores y cuchicheos. Espionaje tras los visillos. Sospechas y suposiciones...Esto no es un cuento de hadas y brujas. Es la vida. Es la historia de este país, sacada de un libro de lectura con una imagen de la Patria en la portada, coronada de laureles y envuelta en la banda tricolor. ¿O a poco crees que el Pípila fue un héroe?[...]”³⁵⁴

La ironía³⁵⁵ en la que se basa la eficacia de gran parte de la obra de Ibargüengoitia está validada no sólo por los mecanismos específicos utilizados en cada una de sus obras, sino también por la competencia del receptor del discurso, ese “ustedes” al que se refiere en la charla, previamente conciente de un particular uso del lenguaje. Es con relación a estos usos discursivos que la obra de Ibargüengoitia alcanza su más alta condición de discurso crítico. Lucio Bribiesca señala respecto a las funciones ideológicas del lenguaje que “[...]pueden aglutinarse en torno a dos modos

³⁵³ EMILIO CARBALLIDO, “Drama y novela de Jorge Ibargüengoitia” en *ibid.*, p. 264.

³⁵⁴ MARGARITA VILLASEÑOR, “Conversaciones frente al mar de la Presa” en J. IBARGÜENGOITIA, *op. cit.*, pp. 401-402.

³⁵⁵ De acuerdo con LINDA HUTCHEON, la ironía desde un punto de vista semántico es vista “[...]como antífrasis, como oposición entre lo que se dice y lo que se quiere hacer entender”. Sin embargo, tiene una dimensión pragmática: “La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo”. En consecuencia, “[...]La ironía es a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa[...].” (Véase “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, AA. VV., México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992, pp. 176-177).

fundamentales de desplegar sus manifestaciones: *uno*, como medio de comunicación efectiva entre los seres humanos; y *dos*, como dispositivo para ocultar una realidad fehaciente y un disfraz que sirve para ocultarse detrás de las meras palabras”³⁵⁶. Para dicho autor, la obra del guanajuatense se inscribe en una tradición que busca desnudar la falta de concordancia entre el discurso y la práctica mediante la ironía. Dicha tradición remontaría sus orígenes a los usos discursivos de los exponentes de la filosofía cínica, paradójicamente contrarios a la postura que suele asociarse vulgarmente con el término “cinismo”. Señala Bribiesca:

Si algo caracteriza a la filosofía cínica es precisamente su radicalización de la ironía socrática, al presentarla como un recurso que cuestiona lógicamente una situación de aparente conocimiento y cuyo resultado es el conflicto dialógico entre dos significados, donde uno de ellos cuestiona y desdice a una realidad social mostrada a través de los argumentos filosóficos de los interlocutores, o por medio de personajes literarios en el caso de la literatura³⁵⁷.

Esta confrontación dialógica se encontraría en el fondo de los mecanismos mediante los que Ibargüengoitia, al tiempo que renueva diversos géneros dramáticos, literarios y periodísticos, ejerce una crítica, en ocasiones mordaz pero siempre brillante, a su sociedad y su tiempo.

Hasta el momento, he esbozado a grandes rasgos la intencionalidad crítica de Ibargüengoitia con respecto a los discursos del poder. Ahora daré algunos ejemplos de cómo los refiere en esta obra teatral y la manera en que se vincula con un *corpus* importante de la crónica y la literatura mexicana en general. Esto porque de la misma manera que el poder se ha apropiado de diversos mecanismos retóricos e incluso de géneros completos para justificar su existencia, igualmente ha existido todo un conjunto de obras que se contraponen a este discurso para manifestar una crítica social. Dicha vertiente en diversos momentos ha asumido como intencionalidad de su discurso la

³⁵⁶ LUCIO BRIBIESCA, “La resistencia anticínica en Jorge Ibargüengoitia: a (casi) 30 años de *Estas ruinas que ves*” en *op. cit.*, Norma A. Cuevas (comp.), p. 44.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 47.

crítica de las costumbres, objetivo que en determinado momento —aunque quizá sin tanta fe en el éxito de su cometido— estaría más a tono con un Ibargüengoitia desde siempre reacio a ser caracterizado como humorista y/o moralista³⁵⁸.

En primer término, *El atentado* es una propuesta crítica a los alcances del teatro de su época. Con respecto a las figuras revolucionarias —imágenes cuya mitificación será reiteradamente objeto de la atención de Ibargüengoitia— la representación de los mismos es opuesta a la característica de los discursos oficiales:

Vidal Sánchez – Nacho, ¿conoces a un tal Juan Valdivia?
 Borges – Para nada.
 Vidal Sánchez – Se le acusa de colocar la bomba que explotó en la Cámara de Diputados.
 Borges - ¿No fuiste tú quien mandó ponerla?
 Vidal Sánchez – No, fuiste tú.
 Borges – No fui yo.
 Vidal Sánchez – Yo tampoco.
 Borges - ¡Ah, no, mentiras no!³⁵⁹

Esta visión casi lúdica de un momento que cabría imaginar grave en cualquier otro tipo de discurso es una respuesta no sólo a la solemnidad con que los soldados-escritores se ven a sí mismos, sino también a la de las versiones consagradas de la historiografía y el discurso político. Sin embargo, si Ibargüengoitia hiciera objeto de su crítica exclusivamente a la cúpula que en su momento inició la construcción del partido hegemónico del siglo XX mexicano, se estaría ante la construcción de un discurso parcializado, tan peligrosamente inclinado a acallar al otro como el de la Revolución triunfante. Ibargüengoitia resalta también el contraste entre las visiones asumidas y los hechos referidos dentro del discurso de la oposición al grupo dominante. En este caso la crítica se dirige no solo a una concepción de la política, sino también de la sociedad. Por

³⁵⁸ Bribiesca plantea la necesidad de establecer el canon de una literatura anticínica mexicana (tras deslindar la postura filosófica de la escuela cínica del concepto del cinismo vulgar que sería precisamente aquel que combatiría dicha vertiente literaria) partiendo de que “el anticinismo es una expresión social de resistencia que debe fomentarse en un mundo dominado por la manipulación demagógica de los discursos [...]” (*Ibid.*, p. 54).

³⁵⁹ J. IBARGÜENGOITIA, *op. cit.*, p. 18.

ejemplo, aprovechando la ficcionalización de una entrevista entre el futuro victimario del general Borges y su confesor con respecto a la vida marital:

Ramírez - ¿No habrás interpretado mal sus palabras? ¿No te habrá pedido cariño, o atención en vez de lo que te imaginas?

Pepe – Me lo ha pedido muy concretamente y no solo de palabra.

Ramírez – No puede ser. Te has equivocado. Lee los tratadistas. Todos están de acuerdo en afirmar que para la mujer el acto sexual es siempre una molestia. Es insensato pensar que alguien insista en que se le moleste, luego, o no te exige, o te exige otra cosa.[...] ³⁶⁰

Si bien, Ibargüengoitia no hace concesiones al grupo triunfante de la revolución, tampoco olvida mostrar las aristas que normalmente ocultan sus oponentes históricos, ya que ambos grupos se ocupan de generar discursos históricos e ideológicos que justifiquen y realcen su actuación. La anterior cita de moralidad sexual no dejaba de ser chocante para el momento en que se escribía la obra, pero era vigente para un cierto grupo social contemporáneo a los eventos históricos reformulados. Pero si señalar anacronismos en la visión social de un grupo ya implica un nivel profundo de crítica, esta se exagera cuando acto seguido se enlaza con el discurso político de dicho grupo:

[...] Me parece que te hace falta actividad, muchacho. Haz un examen de conciencia, medita: ¿qué es lo que hago por mi Dios, por mi patria, por mi religión? Muy poco. Recuerda que nunca ha estado la Iglesia tan necesitada de trabajadores como en estos tiempos de persecución. Sé un soldado de Cristo. Un verdadero soldado. Dispuesto a dar su vida por su santa religión. Verás entonces que estos pequeños problemas domésticos pasan a segundo término como se merecen. Serás más feliz, estarás más satisfecho y ganarás el cielo.[...] ³⁶¹

Frente al discurso oficial de los jefes revolucionarios se encuentra el discurso de sus oponentes, igual de oficializado e igual de enmascarador de la realidad. Compárese la charla entre los generales con la que tiene lugar entre Pepe y la Abadesa:

Abadesa - ¡Pepe, felicítame!

Pepe - ¿Por qué, madre?

Abadesa - ¡He mandado cuatro almas al cielo! *Le muestra el periódico*. Mira, ayer fusilaron en el Ajusco a estos cuatro muchachos .

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 24.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

Mientras que la visión que da Ibargüengoitia del bloque gobernante se nutre de las memorias de generales, la visión de la oposición religiosa al grupo revolucionario toma como fuente primaria testimonios y memorias de este grupo político y social, además que enlaza con una postura personal del autor surgida de la convivencia con la base social de este sector en Guanajuato. De acuerdo a Díaz Arciniega, los materiales que utilizó Ibargüengoitia como fuente para esta caracterización fueron: *La verdadera revolución mexicana (1928- 1929)* de Alfonso Taracena; *Obregón, Toral y la Madre Conchita* de Hernán Robleto; *Yo, la Madre Conchita. La monja mártir de la Guerra Cristera* de Concepción Acevedo de la Llata; y las obras anónimas, *El jurado de Toral y la Madre Conchita (Lo que se dijo y lo que no se dijo en el sensacional juicio)* y *Memorias de María Toral de De León, madre de José de León Toral*³⁶².

La referencia a estas fuentes indica una relación crítica —una contraposición, pero también una reestructuración— no sólo con la novela de la Revolución y las memorias de generales, sino con su contraparte ideológica: la literatura cristera, en gran medida manifestada a través de testimonios y crónicas. Señala Álvaro Ruiz Abreu respecto a la importancia de la crónica dentro del panorama general de la literatura cristera:

La crónica, el género híbrido por excelencia que combina la observación directa con el punto de vista, la experiencia propia con la de los otros, sirvió a muchos simpatizantes de la Cristiada como vehículo idóneo para contar su visión sobre ella. Los géneros son impuros y la crónica escrita sobre los cristeros lleva una carga ideológica explícita. Además de las “voces” de la tradición oral se suman semblanzas biográficas, textos en forma de reportaje, crónica histórica, memorias de los personajes más significativos de la guerra. En ocasiones el relato es una confesión y el autor olvida la historia que debe contar para introducir en cambio su “visión”, trágica o triunfal, de los “hechos” que no desea deformar³⁶³.

Evidentemente muchos de estos elementos se hacen presentes en la obra de teatro.

Ibargüengoitia se apropia del discurso del grupo opositor a los generales con la misma

³⁶² VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA, introd. cit. p. XLVIII.

³⁶³ ÁLVARO RUIZ ABREU, *La cristera, una literatura negada*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2003, p. 107.

intencionalidad crítica con que explota la opacidad de este. En realidad estamos ante una apropiación paródica de discursos con pretensiones épicas que, sin embargo, se resuelven en el fracaso. La incapacidad o imposibilidad práctica que enfrentan las cúpulas del poder para establecer un orden acorde a su visión del país — “si se hacen elecciones libres, gana el señor obispo” dice en la obra Borges— es similar a la incapacidad o imposibilidad real de los católicos tanto en la obra como en la realidad histórica para contrarrestar el poder emanado de la Revolución Mexicana y llevar a cabo sus aspiraciones políticas y sociales. En ambos casos se observa una épica fallida, un doble fracaso que llevará a la escena final, nada heroica de la obra.

El momento cumbre de este movimiento antifrástico, de esta crítica a los usos del poder y al abuso de la función encubridora del lenguaje se encuentra en el cierre de la obra, cuando la serie de asesinatos, traiciones, atentados, equivocaciones y deslealtades en las que ambos grupos justifican su accionar por el temor al poder del otro, se cierra con un abrazo, una componenda entre el general beneficiario de la muerte del caudillo y el obispo. Todo enmarcado por una frase: “AMAOS LOS UNOS A LOS OTROS, DIJO CRISTO” (p. 52). Ruiz Abreu señala con respecto a esta obra:

El atentado puede ser llamada de muchas maneras, farsa, parábola, obra que crea una “antihistoria”, pero es en su lenguaje y su trama donde se encuentra su verdadera naturaleza antiheroica: quería deshacer esa reescritura institucional conocida como “historia patria” restablecer el sentido y el orden de la historia que no ha sido contada³⁶⁴

Esta disolución de un discurso que busca imponer una visión unilateral de la historia parte de un profundo conocimiento de las crónicas de la época. Sobre esta épica fallida Ibarguengoitia edificará una nueva novela histórica. *El atentado* es en este sentido el inicio de un nuevo ciclo para Ibarguengoitia: frente a las limitaciones del discurso dramático y ante las posibilidades de reformulación y apropiación que le brinda la

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 358.

narrativa se prepara para el salto. Y en su próxima obra las memorias de generales ocuparán el centro de su atención.

5.3. “Los relámpagos de agosto”, el reverso del discurso entronizado.

Jorge Ibargüengoitia ofrece un ejemplo poco común en las letras mexicanas: su formación como dramaturgo es el antecedente directo de su trabajo como narrador. Esto pone de relieve confluencias inusitadas entre dos discursos en principio distantes: el teatral y el narrativo, mismos que habrán de integrarse más tarde en el discurso periodístico.

Esta originalidad no escapó a la visión del propio autor. Al caracterizar su propia obra, el autor guanajuatense remarcó su origen teatral: “Al responder a la segunda pregunta que él mismo se había formulado, a saber «¿cómo escribe?»», el conferenciante confesó otra deformación profesional, que le viene de haber sido dramaturgo antes que narrador.”³⁶⁵

Ibargüengoitia en ningún momento busca legitimarse a través de su dominio de un modelo genérico altamente normativizado como es el cuento. Él, desde su formación dramática, se había asumido y había sido reconocido como escritor. En su caso se presenta una crisis a partir de la cual reconoce otras posibilidades de expresión, producto de las diferentes dinámicas de recepción entre discursos y géneros diferentes. Ibargüengoitia llegará a ser muy consciente de la diferencia entre los receptores de ambos discursos. Señala al respecto: “El señor que está sentado en un sillón leyendo una novela es un personaje muy diferente al señor que está en un teatro viendo una representación. [En relación con el primero], el escritor no sabe en qué condiciones va a ser leído su libro.”³⁶⁶ A partir de esta clara diferenciación, Ibargüengoitia señala una serie de elementos que se traducen en desventajas para el dramaturgo: 1) la necesaria

³⁶⁵ JORGE IBARGÜENGOITIA, “Narradores ante el público. Relación de la conferencia” en *op. cit.*, p. 422.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 422.

limitación de tiempo para que el dramaturgo exponga su discurso, contra la libertad del novelista de reiterar o demorar el suyo “La diferencia de las circunstancias en que se encuentran el lector y el espectador, es la causa de que existan novelas de ochocientas páginas y de que ningún autor sensato escriba una obra teatral que dure más de dos horas y media”³⁶⁷; 2) el carácter mediado de la relación entre el dramaturgo y su público receptor, “[...]el novelista nunca ve el monstruo que su novela está formando en la mente del lector, mientras que el dramaturgo tiene que ver, a su pesar, el monstruo que su obra ha formado en el cerebro del director escénico” (p. 422); 3) La libertad de interpretación que tiene todo receptor con respecto al discurso emitido: “Si el novelista habla de un bosque de encinos, nunca verá los bosques de fresnos, de enebros, de álamos, que se han formado en los cerebros de sus lectores” (p. 422).

Esta clara comprensión de las modalidades de cada uno de estos discursos, es muestra de una conciencia también clara de las características genológicas de su narrativa: “El conferenciante concluyó su explicación diciendo que la deformación profesional de dramaturgo que tiene, le ha impedido aprovechar las ventajas del novelista y que su obra más larga, *Los relámpagos de agosto*, puede leerse de un tirón y en dos horas y media. Su novela es la novela de un dramaturgo” (p. 422).

Jorge Ibarguengoitia es un escritor que sabe usar las limitaciones que constituyen un género para transgredirlo e imponerle nuevos alcances a tradiciones aparentemente agotadas. En gran medida, es la conciencia de los contrastes entre los usos y alcances interpretativos de diversos discursos (plasmados en distintos géneros que, sin embargo, tienen en común que apelan directamente al juicio del lector) lo que funda la eficacia y las particularidades discursivas de su obra. Ana Rosa Domenella señala el juego intertextual básico en *Los relámpagos de agosto*, mismo que se

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 422.

fundamenta precisamente en la contraposición de las funciones hasta ese momento satisfechas por cada uno de los géneros que confluyen en dicha obra:

A pesar de que el modelo explícito y parodiado son las memorias escritas por militares reales, el discurso histórico o la Historia subyace en la novela como un modelo mayor que dicta la construcción lineal de las memorias del narrador protagonista y del relato histórico del metanarrador. Las *memorias*, como género, sirven como mediación o como puente entre lo general (histórico) y lo individual (biográfico), como verá con mayor detenimiento al referirme a la intertextualidad. También facilitan la visión irónica de la propia naturaleza de los modelos elegidos que difieren de otro tipo de documentos históricos menos teñidos de subjetividad; se trata de memorias bastante vulnerables y en ciertos casos risibles, para un lector distanciado y crítico³⁶⁸.

Esta mediación genérica o genológica de las memorias es posible no sólo en cuanto éstas carecen del “rigor, imparcialidad y objetividad” que caracterizaría a la moderna historiografía, sino más bien debido a la proximidad y origen genológico común de todos estos discursos, ubicables dentro de un mismo sistema, siempre y cuando no se busque establecer límites tajantes o claros entre ellos, situación que relativizaría no únicamente a las memorias de militares, sino también aquellos discursos fundamentados en dicha “objetividad”. De esta manera no solo la Historia, sino también la autobiografía y toda una amplia gama de géneros y subgéneros que proceden del sistema genológico de la crónica —ya ni se digan sus reformulaciones en un sentido más bien ideológico— serían susceptibles al filo de la mirada irónica, en virtud de su condición de discursos siempre atravesados por una intencionalidad en relación con los eventos a que se refieren.

Así, mientras en la obra de Poniatowska y Garibay se observa un movimiento en el cual se busca realzar la vinculación de la obra con la realidad o la pretensión de dar cabida a la voz ajena y la realidad extratextual a través de los mecanismos discursivos propios del sistema genérico, en la obra de teatro y en esta primera novela de Ibarguengoitia se resalta la condición artificiosa de un discurso que se pretende real,

³⁶⁸ ANA ROSA DOMENELLA, *Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía*, México, División de Ciencias y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1989, p. 42.

situación que tiene como resultado ya no tanto la denuncia, el testimoniar o el informar, sino el desenmascarar la opacidad del discurso, su no correspondencia con la realidad. La crítica que se hace no es sólo a la realidad escamoteada sino al lenguaje mismo, en cuanto su potencia fabuladora se presta a la manipulación.

Si al analizar el desarrollo del sistema genérico en el segundo capítulo de este trabajo se observó cómo a partir de un sistema discursivo múltiple, con amplias vinculaciones con la picaresca y los discursos protocientíficos de los inicios de la modernidad, se desarrolló un proceso de especialización donde lo ficcional pronto sería excluido hasta generar discursos de tan convencionalizada objetividad como la entrevista antropológica, la historia oral o la entrevista periodística, con Ibarguengoitia se acude a una obra que remonta este proceso genológico, resalta las tensiones implícitas en los discursos históricos, la reformula dentro de la narrativa y hace transparentes una serie de usos ideológicos que, a final de cuentas, derivan de la apropiación de diversos modos expresivos por parte del poder. Señala la autora:

Estas dos líneas no entran en la novela “ como una suma confusa y misteriosa de influencias”, sino a través de un trabajo de transformación y asimilación que tiene un principio que lo centraliza y que es “dominante” en cuanto el sentido global del texto. Este principio centralizador es la visión irónica, y el trabajo transformador lo realiza la “ficción” (texto literario) por medio del manejo paródico de las memorias militares revolucionarias (texto histórico). El tipo de material histórico elegido favorece su tratamiento irónico por ser documentos propicios para ser parodiados.

Las dos corrientes escriturales básicas se incorporan a *Los relámpagos de agosto* por el manejo intertextual de otros textos o tipos de discurso, tales como 1) las memorias escritas por militares que participaron en la gesta revolucionaria mexicana de 1910, junto a otras referencias históricas más generales; 2) textos de la “picaresca”, o afines a ella, y el discurso dramático. Ambas vertientes se anudan, confrontándose e interactuando en la novela, porque la literatura modifica a la historia, o mejor, las memorias ficticias van destacando determinados ángulos no sacralizados —o simplemente ignorados— del discurso histórico que es el dominante y el principio individual —la biografía de un general mexicano— se concreta por medio de un modelador (las memorias como género) que actúa como una especie de categoría de la particularidad, uniendo ambos extremos a través de la narración en primera persona. Tanto la corriente histórica “memorialista” como la literaria “picaresca” están presentadas desde un punto de vista autobiográfico y una visión retrospectiva de la vida del narrador³⁶⁹.

³⁶⁹ *Ibid.*, pp. 54-55.

Como se observa, la primera novela corta de Ibargüengoitia presenta múltiples rasgos tanto de la crónica como de sistemas próximos a ésta. Por lo anterior, la precisión de la etiqueta genérica “novela corta”, si bien brinda al lector una excelente pauta para interpretar el texto, no basta para aprehender toda la tradición literaria en que cifra su eficacia ni la multiplicidad de discursos reformulados en ella y que permiten establecer el juego irónico. *Los relámpagos de agosto* son mucho más que un éxito de ventas o un discurso divertido en virtud de que dicha obra no busca articular de manera directa un horizonte de expectativas para ningún grupo social. Mientras el discurso testimonio o la novela documental pondrían en juego las reminiscencias del discurso utópico propio de la crónica del descubrimiento y la conquista, la novela corta de Ibargüengoitia se apoyaría en aquellos rasgos que en un determinado momento llegaron a cristalizar en la picaresca y que, pese a ser propios de un género históricamente bien delimitado, pervivirían en cuanto manifestación de un modo que trascendería con mucho ese origen primario. En tanto por un lado se observa que las memorias de generales se inscriben en una tradición con pretensiones épicas³⁷⁰, por el otro se subraya la supervivencia de rasgos de la picaresca, sin pretender una imposible filiación directa. Domenella analiza las dificultades de establecer esta vinculación:

Si la conexión (antitética) con la narrativa de la Revolución mexicana (Martín Luis Guzmán, Rafael Muñoz o Mariano Azuela, entre otros) es cercana cronológicamente, aparecen en el tejido intertextual otras lecturas más lejanas, a modo de rastros o huellas mnésicas. Por ejemplo, con la *picaresca*. Pero, ¿qué hay de picaresca en *LRA* y en qué medida puede verse como “pícaro” a un general mexicano revolucionario? La relación es soterrada; sin embargo, he hallado ciertos nexos particularmente sugerentes dentro del propósito de hacer un análisis de la obra lo más global y rico posible. Se trata de un aspecto que probablemente no confesaría el propio autor, pero que se justifica en el contexto de *intertextualidad* que estoy aplicando³⁷¹

³⁷⁰ Señala DOMENELLA: “Existe, además, una larga tradición hiperbólica de las memorias militares, ya que suelen adjudicarse hechos casi milagrosos como en la épica. Circunscribiéndome a México, esta tradición se inicia con los escritos de Hernán Cortés, pasando por Bustamante —cronista de la Independencia— y llegando, en nuestro caso, a los *Ocho mil kilómetros en campaña* de Álvaro Obregón” (*Ibid.*, p. 58).

³⁷¹ *Ibid.*, p. 64.

Esta dificultad, sin embargo, en gran medida es resultado de la aplicación del sistema categorial aristotélico. Si se considera que para definir la pertenencia de un elemento a determinada categoría—en este caso, la de la literatura picaresca— se deben poseer la totalidad de una serie de condiciones suficientes y necesarias, particularmente en lo que se refiere a ubicación temporal y espacial, cualquier intento de señalar una continuidad entre dos discursos alejados cronológica y estilísticamente entre sí, entraña riesgos. Pero si se toma en cuenta los procesos descritos en el campo de la lingüística por Concepción Company y se aplica el concepto de parecido de familia, entonces hay posibilidades de hacer un cierto seguimiento sobre la manera en que un rasgo dominante de un discurso previo fue convirtiéndose tan solo en una posibilidad del discurso hasta que, en un momento posterior del desarrollo del sistema literario, su reformulación implicó la renovación de un género. Cabe mencionar que, desde mi punto de vista, esto sucede con la crónica de Ibarguengoitia, pero antes de manifestarse propiamente en el campo de la crónica más tradicional, se manifiesta en la novela corta, erigida en una especie de “anticrónica” en cuanto reformula discursos referenciales dentro de un marco novelístico.

Domenella señala respecto a la utilización de la categoría “picaresca” para referirse al discurso de Ibarguengoitia: “Al hablar de la picaresca en la intertextualidad de LRA , me estoy refiriendo a la inserción de un tipo de discurso relacionado con una determinada tipología literaria (lo picaresco) y no a un género (la picaresca) que remite a una época histórica determinada”(p. 64). La manera en que Domenella se refiere a “lo picaresco” parece autorizar el considerar dicha condición la manifestación de un modo, tal como utiliza el término Alastair Fowler y se ha venido manejando a lo largo de este trabajo. Ahora bien, retomando el concepto de “parecido de familia” propio de la versión ampliada de la teoría de los prototipos y, aplicándola al sistema genérico de la

crónica, ¿es posible identificar obras que presenten dicho rasgo en un uso próximo o similar al que les da Ibargüengoitia en cuanto una instancia crítica e incluso irónica? La respuesta es sí, pero siempre y cuando se tenga presente que ninguno de esos precedentes tiene la eficacia y profundidad irónica de la obra del guanajuatense. En mi opinión, dentro del sistema genológico de la crónica, el vínculo entre los rasgos propios de la picaresca del siglo XVII, la vertiente memorialista y la obra de Ibargüengoitia se encuentra conformado por el cuadro de costumbres del siglo XIX, mismo que en más de una ocasión sirvió de base para la novela. Próximo a la picaresca y al cuadro de costumbres, Ibargüengoitia rechaza la admonición³⁷² y de esta manera le da vigencia a dichos discursos en una sociedad en la que ningún actor político tiene la autoridad para arrogarse de manera absoluta la legitimidad de su discurso e imponerlo de manera unívoca.

El trabajo de reformulación de la crónica en su vertiente memorialista no culmina con *Los relámpagos de agosto*. A partir de una anécdota aislada, originada en el contexto de las conspiraciones cristeras para asesinar a Álvaro Obregón, Ibargüengoitia escribirá *Maten al león* (1970), una obra donde la crónica nuevamente es reformulada y confluye de manera inusitada con otros discursos dentro de un subgénero definido: la novela de la dictadura latinoamericana. Este subgénero de la novela responde a una delimitación temática que agrupa diversas posibilidades de estructuración formal y que en gran medida se sostiene tanto por la referencia a una realidad extratextual, como por los vínculos intertextuales que se establecen entre las obras de dicho corpus. Sin embargo, la obra del guanajuatense representa un hito dentro de esta serie de obras narrativas, precisamente por su visión irónica sobre un tema hasta

³⁷² Señala DOMENELLA: “La obra es una farsa de los escritos autobiográficos producidos sobre dichos acontecimientos: el autor considera su obra como la “comedia” y no la “sátira” sobre la Revolución Mexicana porque rechaza la actitud admonitoria que presupone esta última. Farsa o comedia, la actitud del escritor es la de colocarse al margen de los acontecimientos: desenmascara sin involucrarse” (*Ibid.*, p. 58).

ese momento tratado desde una perspectiva en general solemne. Cabe destacar que Ibargüengoitia ofreció en su trabajo periodístico una serie de crónicas sobre su quehacer literario que permiten apreciar una amplia reflexión sobre la condición genológica de su obra. Con respecto a *Maten al león*, el autor guanajuatense es particularmente consciente de que en ella confluyen el discurso cinematográfico y el dramático dentro del marco relativamente bien delimitado de la novela—sin olvidar que los diversos elementos de la misma surgen de la crónica—. Señala Ibargüengoitia:

¿Por qué esto que había sido concebido como guión cinematográfico acabó siendo novela? [...] *Maten al león* conserva rastros evidentes de su concepción original. La acción está presentada dramáticamente, es decir, por un observador objetivo, que ignora lo que los personajes piensan y sabe, en cambio, lo que hacen y dicen. La narración está hecha en presente del indicativo³⁷³.

Por lo anterior es posible establecer el siguiente desplazamiento genológico en *Maten al león*: de la anécdota testimonial que, por lo menos en esta fuente no se precisa pero que el autor señala como plenamente histórica, hasta la novela corta³⁷⁴. Esto parte de un trabajo de adaptación en el que los nombres y los eventos son sujetos a cambios extremos; “[...]para que nadie diga que estamos faltando al respeto a los héroes y ofendiendo a los católicos, vamos a situar la acción en un país imaginario y a convertir a los católicos en una clase alta en peligro de ser despojada”³⁷⁵. La importancia de esta cita es que, en cierta manera, está revelando el mecanismo discursivo —en otra pluma sólo potencialmente irónico— a partir del cual Ibargüengoitia se distancia de los eventos reales que subyacen a sus narraciones. Si Poniatowska y Garibay enfrentan a la censura ya sea como cuestionamientos del poder o intentos de cooptación, Ibargüengoitia, un autor no directamente político en su temática, la elude a través de una

³⁷³ GUILLERMO SHERIDAN (comp.), *Autopsias rápidas*, México, Vuelta, 1988, p. 75.

³⁷⁴ Señala Ibargüengoitia en la compilación de SHERIDAN: “Al cambiar el lugar donde ocurre la acción y al no conservar más que algunos elementos de la trama, la obra se separa de *El atentado* y se convierte en algo diferente; es más flexible, más divertida y menos incisiva. La obra se convirtió en novela, porque al ponerme a escribir el guión descubrí que para desarrollar la idea necesitaba el apoyo de una prosa consistente” (*Ibid.*, p. 82.)

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 74.

aproximación sesgada, aprovechando los elementos que le brinda el nuevo marco genológico en el que sitúa su material, pero contando con que el lector se convertirá en su cómplice y compartirá la ironía. Mientras que en *Maten al león* la anécdota se libera de su entorno histórico para convertirse en un discurso que se inscribe en una serie de obras que exploran literariamente el tema de la dictadura latinoamericana, en otras obras el autor reformulará eventos autobiográficos o político sociales de manera tal que no sea posible establecer una identificación absoluta del referente, pero tampoco se imposibilite establecer un cierto vínculo entre ambas series discursivas.

5.4. *La reformulación de discursos próximos a la crónica.*

Si bien partí de que es posible establecer dos grandes vertientes en la obra de Ibargüengoitia, ya sea que en ella se observe la reformulación de una crónica o discurso referencial, o bien se reformule otro tipo de discurso dentro del sistema genológico de la crónica, a estas alturas del trabajo es necesario identificar un modo que, por un lado vincula ambas vertientes y, por otro, se erige en el principal sustento genológico de varias de ellas: el discurso autobiográfico, mismo que se manifiesta como un modo en una buena parte de la obra del guanajuatense.

La obra narrativa de Ibargüengoitia se definiría genológicamente como una reformulación del discurso histórico o testimonial en sus diferentes géneros, o bien en una reformulación del discurso autobiográfico—todas estas manifestaciones susceptibles de pertenecer al sistema genológico de la crónica—³⁷⁶. Mención aparte merece la novela *Dos crímenes* (1979) debido a que en ella, a pesar de los ecos autobiográficos y la vinculación intertextual con otras obras del guanajuatense, lo

³⁷⁶ Esto porque estoy resaltando los rasgos pertenecientes al sistema genológico de la crónica en Ibargüengoitia. La teoría amplia de los prototipos permitiría lecturas diferentes de esta y cualquier otra obra dependiendo de los rasgos que se busquen, ya no considerándolos condiciones suficientes y necesarias para caracterizar un discurso, sino como elementos para una posible exploración de los vínculos de una obra con determinado sistema genológico subyacente a ella. En este trabajo, por ejemplo, queda pendiente una lectura dramática del mismo a profundidad.

primordial es una reformulación de géneros y subgéneros literarios altamente normativizados³⁷⁷.

Debido a la importancia del modo autobiográfico en los cuentos y parte de las crónicas periodísticas, analizaré estas obras en el próximo apartado centrando mi atención por el momento en novelas que reformulan otro tipo de discursos, próximos a la crónica, pero con ciertas particularidades. Me refiero a *Las muertas* (1977) y *Los pasos de López* (1982), en tanto que *Estas ruinas que ves* (1975) se encontraría en un momento de transición entre la primacía de lo autobiográfico y lo documental jurídico-histórico.

La primera obra es resultado de una incursión del autor a un trabajo más bien próximo al discurso periodístico pero no publicado. Señala Ibarguengoitia: “A fines de 1964 hice una investigación desordenada sobre el caso de las Poquianchis y escribí un cartapacio que no es reportaje ni ensayo ni novela, que no me gustó cuando lo leí terminado y que no me sirvió de nada”³⁷⁸. En realidad, parece ser que lo que necesitaba el autor para poder estructurar un relato a partir de los documentos y testimonios periodísticos a los que tuvo acceso era distancia. Distancia que, por un lado, logró mediante la captura del medio en *Estas ruinas que ves*, pero primordialmente mediante la creación de un espacio ficcional al que subyaciera el referente y el transcurso mismo del tiempo. El mismo autor en un momento dado señaló las diferencias entre la obra de Truman Capote y la suya. Ibarguengoitia responde a una pregunta de García Flores respecto a la relación de su obra con *A sangre fría*:

³⁷⁷ Véase A. DOMENELLA, “Jorge Ibarguengoitia, de la ironía a lo grotesco. Otro modo de narrar amores y crímenes” en *op. cit.*, Norma A. Cuevas (comp.), pp. 28-29.

³⁷⁸ G. SHERIDAN (comp.), *op. cit.*, p. 76.

-¿*Las muertas* está hecha a partir del mismo procedimiento que *A sangre fría*?

-Al contrario. En el caso de Truman Capote había ocho protagonistas, de los cuales seis estaban muertos y los otros dos iban a ser ahorcados. A Truman Capote le gustaban y los entrevistó por horas y días enteros y luego reconstruyó sus vidas. Yo hice lo contrario. A partir de unos cuantos datos periodísticos y de una investigación en el Juzgado, inventé los personajes, porque si llego a entrevistar a las Poquianchis me mandan a la chingada. Es una investigación muy escueta y sobre eso está construida una novela³⁷⁹.

Si en *A sangre fría* se observa cómo los medios y las técnicas de la novela son aplicados al reportaje para obtener un efecto de realidad que la normativización del lenguaje periodístico hacía prácticamente imposible, en Ibargüengoitia se observa un proceso inverso: la necesidad de alejarse de lo periodístico, de la apropiación de los hechos por un discurso que oscurece su alcance humano y, al contrario del autor norteamericano, usar el potencial que le brinda el género novelesco para revelar dichas manipulaciones, aunque ya no con un sentido irónico, sino mucho más crudo.

Jorge Ibargüengoitia señala respecto al proceso previo a la escritura de esta novela:

Descubrir los datos no fue cosa fácil, porque sobre las mentiras que la prensa dijo y las verdades que olvidó decir se podría escribir otro libro más escandaloso que el que se escribió. El expediente legal del juicio tiene más de mil hojas, tamaño oficio, escritas por las dos caras a renglón seguido. Algunas de las declarantes tienen hasta cuatro nombres de pila —A, alias B o C, también conocida como D—, otras se presentan con tres pares de apellidos; en cambio, nadie pudo recordar el nombre de una de las muertas. Leí los periódicos y parte del expediente, pero no entrevisté a ninguno de los protagonistas³⁸⁰.

Para el autor se trata de un nuevo proceso de desenmascaramiento. En esta ocasión no existe esa dimensión placentera, fruto de la atracción que tanto tuvo el asesinato de Obregón en él. Así, Ana Rosa Domenella ve en *Las muertas* un desplazamiento hacia un discurso más sombrío e incluso grotesco en cuanto retrata un mundo que es ajeno al autor. Visto desde una perspectiva genológica esto obedece a que en esta obra el discurso autobiográfico se encuentra particularmente debilitado. Ibargüengoitia parte

³⁷⁹ MARGARITA GARCÍA FLORES, “Yo no soy humorista” en JORGE IBARGÜENGOITIA, *op. cit.*, pp. 418.

³⁸⁰ G. SHERIDAN (comp.), *op. cit.*, p. 76.

del rechazo a la manipulación, a un cierto sentido social del eufemismo que convierte el evento criminal en algo ajeno a la sociedad que se deleita en la nota roja, a pesar de que en gran medida dicha sociedad hace posible eventos como los que son sujetos a manipulación. Se trata en cierta forma de contraponer “lo que la prensa dijo” con “las verdades que olvidó”, y no solo ésta, sino gran parte de sus lectores. Dicho propósito implicó el incorporar rasgos provenientes de modelos genológicos previamente utilizados por el autor guanajuatense, en apariencia ya lejanos. Por ejemplo, al llamar la atención sobre los elementos que constituyen lo grotesco en esta novela, Domenella brinda toda una caracterización de los vínculos de esta obra con vertientes previas y periféricas del trabajo del guanajuatense, expresadas ya no como temáticas, sino como vínculos genológicos entre la novela e, incluso, su trabajo dramático:

El asfíxante ambiente creado por Ibargüengoitia en *Las muertas* se puebla de caricaturas de sombríos trazos expresionistas. El mundo cotidiano se nos revela de pronto incomprensible y horroroso; en este sentido *Las muertas* tiene puntos de contacto con los géneros de la novela gótica inglesa y la novela negra norteamericana. También puede relacionarse con algunas propuestas dramáticas de Bertold Brecht para su “teatro épico”: destacar lo “natural” o “cotidiano” (que en el caso de *Las muertas* es el comercio y el ejercicio de la prostitución) como lo extraordinario para poner de manifiesto las leyes de causalidad y efecto. También el dramaturgo alemán se oponía al maniqueísmo romántico y defendía el relativismo porque para él la naturaleza humana era mutable. Desde su técnica del distanciamiento anticatártico afirmaba: “No hablemos en nombre de la moral sino de las víctimas”³⁸¹.

Como puede observarse, la influencia del “teatro épico” de Brecht se convierte en una serie de pautas de estructuración del relato que vinculan *El atentado* con una obra que, si se tomaran en cuenta otros rasgos como significativos, pertenece a una vertiente totalmente distinta del trabajo literario de Ibargüengoitia. Esta vinculación, sin embargo, ya se había manifestado previamente, si se parte de que la crítica argentina considera que el germen de lo grotesco en Ibargüengoitia aparece en una de sus obras con mayor influencia de lo dramático: *Maten al león*; “En *Maten al león*, todo tipo de muerte

³⁸¹ A. DOMENELLA, “Jorge Ibargüengoitia, de la ironía a lo grotesco. Otro modo de narrar amores y crímenes” en *op. cit.*, Norma A. Cuevas (comp.), p. 38.

violenta adquiere un sitio preponderante, anticipando la visión grotesca y la ruptura que, dentro de la obra de Ibargüengoitia, supone una novela como *Las muertas*”³⁸².

Aparentemente *Las muertas* no tiene una relación directa con el sistema genológico de la crónica. Esto no es exacto en la medida en que existe un trabajo semi-periodístico como antecedente a la obra literaria. Si por un lado se encuentran vínculos con obras previas en las cuales el autor guanajuatense se ha servido de la novela para reformular géneros y discursos pertenecientes al sistema genérico de la crónica, aquí es posible identificar varios niveles de vinculación con dicho sistema: primeramente la utilización del discurso periodístico, en toda la amplitud de sus manifestaciones genéricas, como material de primera mano para la novela. En segundo lugar, el acceso a los documentos judiciales como una vía para reivindicar los hechos frente a los sesgos y manipulaciones que los intereses políticos y sociales incorporan al texto periodístico con el fin de impedir una perspectiva crítica de los eventos, sin por esto pasar por alto posibles manipulaciones y sesgos en dichos documentos. Por todo lo anterior, ante el desplazamiento de la verdad en los textos y discursos hasta esos momentos disponibles al gran público, la novela de Ibargüengoitia se erige nuevamente en un instrumento crítico, en el sentido previamente señalado por Bribiesca de resistencia a un lenguaje que oculta la realidad.

Los pasos de López (1982) es la última obra de Jorge Ibargüengoitia y, por su profunda relación con el cuestionamiento de las versiones oficiales de la historia que hace en sus textos periodísticos y en las obras vinculadas al asesinato de Obregón, quizá hubiera sido el origen de un más amplio intento por revisar la historia mexicana desde una perspectiva crítica y desmitificadora. Más allá de la especulación, lo cierto es que en esta obra, Ibargüengoitia mira con otros ojos la historia patria. Y dicha historia, a

³⁸² *Ibid.*, p. 35.

final de cuentas, está basada en testimonios y valoraciones realizadas tanto por los contemporáneos a los eventos, como por distintas instancias culturales posteriores. Nuevamente, el autor recurre a la narrativa para cuestionar los valores ideológicos de los distintos sectores que de una manera u otra construyeron a partir del evento histórico una particular percepción de los acontecimientos, más propicia a fundamentar su posición actual dentro de un esquema de poder que a valorar desde una postura crítica el pasado y el presente.

Los pasos de López es una obra *sui generis* en cuanto en ella es posible seguir el proceso de apropiación y adaptación, de transformación genérica, mediante la cual el autor va perfilando su novela corta y su crítica a la historia nacional como una manifestación más de ocultamiento y disimulo de la realidad. El primer antecedente de esta obra es *La conspiración vendida* de 1960, misma que por su condición de estar destinada a un premio, se ve constreñida a respetar ciertas convenciones. El mismo Ibarguengoitia es consciente de esto:

Leyendo la obra ahora, 19 años después, no me parece tan mala. Creo que, dándole una peinadita y montándola con intención irónica, podría tener no solo éxito, sino resonancia. Sin embargo, tiene partes que exhalan el olor de que hablaba yo antes característico del teatro subvencionado. [...] Cuando imagino la puesta decido que nada se puede lograr de bueno con un actor disfrazado de Hidalgo y una actriz disfrazada de la Corregidora sueltos en el escenario. Son dos figuras que, pase lo que pase, tienden a parecer billetes. Entonces se me ha ocurrido sustituir esos personajes por dos estatuas de *papier maché*, que entren en andas y digan sus parlamentos cantados.[...] ³⁸³

Cito al autor con esta amplitud, porque dicho párrafo contiene en los hechos un análisis del agotamiento de un género y brinda pautas para establecer ciertas directrices que pondrá en práctica al escribir *Los pasos de López*. De inicio, su crítica al “teatro subvencionado” puede interpretarse como una crítica al agotamiento. Es un teatro que ya no dice nada. Sin embargo, su crítica va más allá: este agotamiento no viene dado únicamente por la reiteración de estereotipos a nivel teatral. Pase lo que pase, las figuras

³⁸³ G. SHERIDAN (comp.), *op. cit.*, p. 59.

históricas tienden a parecer billetes: cualquier contenido humano ha sido escamoteado de su representación y, en gran medida, la valoración que se puede hacer de estas figuras y eventos está predeterminada. De nueva cuenta, intereses y prejuicios ideológicos enmascaran la realidad histórica mexicana. Y de nueva cuenta, Ibargüengoitia se ocupará de brindar una visión crítica de este proceso, confrontando mediante la narrativa —nutrida incesantemente por una serie de mecanismos y rasgos estructurales surgidos de sistemas genológicos diferentes— los valores ideológicos asumidos a un punto tal, que hacen imposible concebir la realidad histórica como una realidad humana.

De la misma manera que en *El atentado*, Ibargüengoitia desmonta por igual la visión oficialista del grupo triunfante en la Revolución y la de la oposición cristera, con respecto a la Independencia debe oponerse a las verdades acríticamente asumidas por los grupos liberales y conservadores en su valoración de la figura de Hidalgo. Señala:

[...]es extraño el destino que la historia deparó a la revuelta que él dirigió. Mientras que la mayor parte de las obras históricas más serias del siglo XIX condenan el movimiento de Hidalgo (aunque algunos, como Bulnes, absuelven al propio Hidalgo), "México - escribe Simpson- ha deificado (su) figura en los textos escolares y en las pinturas murales en grado tal que ha perdido toda semejanza con el confuso y entusiasta sanguinario que aparece en los documentos de su época" (12). Al Hidalgo de los historiadores se contrapone el de las escuelas, de las estampas, de los discursos y homenajes oficiales, el "estereotipo fijado por mucho tiempo en la conciencia colectiva mexicana", según la expresión de Lafaye³⁸⁴.

Dicha contraposición responde con mucho a la valoración que se haga del evento histórico y a la posición que se adopte frente a la particularmente violenta rebelión popular que desbordó las intenciones originales de Hidalgo. Sin embargo, coloca a *La conspiración vendida* y *Los pasos de López* en una relación de intertextualidad tanto con las obras históricas contemporáneas a los eventos como con las reinterpretaciones que diversas historiografías realizaron de la misma. Aunque no me fue posible hasta el momento identificar las obras específicas en que se basó Ibargüengoitia antes de dar

³⁸⁴ RODRIGO MARTINEZ BARACS, "En busca de Hidalgo" en *Nexos*, No. 55, Julio, 1982.

término a estas dos obras, es innegable que el alcance crítico de las mismas surge de un profundo conocimiento de las versiones “oficiales” de ambas posturas. Es igualmente evidente que Iburgüengoitia logra mejor su objetivo dentro de la novela corta que dentro del teatro, en virtud de que le permiten utilizar los mecanismos de alejamiento e ironía con los que está familiarizado. De esta manera, en su última novela, Iburgüengoitia refrenda su relación con el sistema genológico de la crónica, lejano antecedente de las versiones oficiales que él desenmascara en sus obras.

5.5. *De la narrativa a la crónica en Iburgüengoitia.*

En general, las obras de Jorge Iburgüengoitia se caracterizan por alcanzar el efecto deseado, ya sea irónico o tendiente a lo grotesco³⁸⁵, al contraponer a un discurso con funciones legitimadoras una metanarración³⁸⁶ que desnuda su carácter convencional y revela otra serie de intencionalidades—en ocasiones risibles—que subyacen al mismo. Osmar Sánchez llama la atención sobre la dimensión del lenguaje como un elemento para caracterizar la obra del autor guanajuatense y unificar dos grandes preocupaciones de su obra, la preocupación por la historia nacional (oficial) y la perspectiva crítica (en muchos casos percibida como humorística):

[...]esta nota propone desplazar el foco del análisis hacia el carácter metatextual y el peculiar trabajo sobre el (los) lenguaje (s). A la vez que favorecerían una lectura apegada al tejido semiolingüístico del texto considerado, esos dos aspectos, al menos hipotéticamente, devendrían puentes entre la obsesionante visión de la historia nacional por parte de Iburgüengoitia y la ambigüedad y la causticidad en que se traduce su distintivo humor.[...]³⁸⁷

Para Sánchez esta propuesta podría ser extendida a toda la narrativa de Iburgüengoitia como un rasgo unificador. Él señala respecto a dicho término que por “metatextualidad” comprendo principalmente, las referencias explícitas del narrador-personaje al texto en

³⁸⁵ No pretendo sostener que estos sean los únicos efectos a que tienda la narrativa de Jorge Iburgüengoitia, pero sí los dominantes en ella.

³⁸⁶ Véase A. DOMENELLA, *op. cit.*, p. 42.

³⁸⁷ OSMAR SÁNCHEZ AGUILERA, “De metatextos y acentuaciones del lenguaje en *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Iburgüengoitia” en *Iztapalapa*, No. 52, enero-junio de 2002, p. 108.

que va concretándose su discurso, a la escritura en general y a personajes-escritores aparecidos en la secuencia del texto; así como otras marcas implícitas con similar orientación[...]"³⁸⁸. La importancia de esta propuesta es que permite captar el profundo entramado interno que a nivel lenguaje realiza Ibargüengoitia y, por otro lado, establecer dentro de la continuidad de juegos metatextuales que conforman la obra de dicho autor, las modificaciones que se ve obligado a hacer conforme adopta o desborda el marco de un género literario.

Concluye Osmar Sánchez con respecto a *Los relámpagos de agosto*, pero de manera aplicable al resto del trabajo del guanajuatense:

Si la historia —su correspondiente registro discursivo— deviene objeto franco de la ironía en esta recreación de sucesos reapropiados por ella, también la literatura, su compañera (no sólo) de viaje, resulta revisada bajo esa misma perspectiva. De ahí que la metatextualidad abarque terrenos de uno y otro campo discursivo (memorias, textos periodísticos, piezas oratorias, narraciones novelescas...); y todos ellos, entretreídos, se sostiene el potenciado lenguaje de una novela “histórica” en la superficie, pero acaso más, metaliteraria.

Esta condición metaliteraria es un rasgo que aparece en prácticamente la totalidad de la obra narrativa del autor. Sin embargo, dicha condición se ve condicionada en razón de la propia dinámica genológica del discurso de Ibargüengoitia. Domenella llamaba la atención respecto a las dimensiones textuales de *Los relámpagos de agosto*:

En cuanto a la especialización textual puede decirse que la novela total y cada una de sus partes son breves. La razón puede hallarse, en una primera instancia, en la propia declaración del autor: “no vivo bien con mis obras. No vivo a gusto y probablemente por eso sean tan cortas” (entrevista citada con A. Polidori). Pero la razón fundamental, estructural debe buscarse en la ironía que recorre la obra: ironía que tiende siempre a la parquedad y al fragmentarismo. La mirada irónica busca siempre el detalle propicio a la caricatura o a las anécdotas factibles de parodiar, y no las totalidades ni las amplitudes. No trata de ser exhaustiva, sino discontinua y lacónica, en un movimiento de reducción, de estrechamiento, que rechaza la grandilocuencia por un principio de hiperobjetividad crítica: “la ironía no solo abrevia, sino también parcializa”³⁸⁹.

Efectivamente, la mirada irónica parcializa, pero este es ya un rasgo genológico: habrá tipos de discursos en los cuales se exprese de mejor manera la ironía que en otros. El cambio del discurso dramático al novelesco es ya una muestra de este proceso de

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 108.

³⁸⁹ A. DOMENELLA, *op. cit.*, pp. 54-55.

parcialización, de concentración del discurso para de manera efectiva cumplir su función. Volveré a este punto más adelante.

Mientras que en los apartados previos me ocupé de obras que reformulan —y por lo tanto, someten a una visión crítica— los presupuestos y hechos asumidos por el género memorialístico, perteneciente al sistema genológico de la crónica (memorias de revolucionarios, testimonios cristeros; y con ellos la historiografía oficial, historia oral, los discursos periodísticos, etc.), en este apartado me ocuparé de otro tipo de obras: aquellas donde el discurso que subyace a la narración, viene dado por el modo autobiográfico. Esta autorreferencia, a veces sesgada, similar a la utilizada por Garibay y Poniatowska, establece toda una línea de desplazamiento genológico en su obra. Ésta da origen a una serie de relatos que toman como objeto de su narración y su crítica los valores de la clase media, o en otros términos, de esa cierta burguesía a la que pertenecía el autor. Dicha línea de desplazamiento, parte de su obra dramática previa a *El Atentado*, subsistirá como un elemento subordinado en sus obras del ciclo de Obregón, será un importante sustento de *Estas ruinas que ves* y *Las muertas*, en tanto que se verá modelado por las convenciones de la novela policíaca y política en *Dos crímenes*. Con todo, su manifestación más directa se encuentra condicionada por razones genológicas. Como mencionaba previamente, la necesidad de encontrar un mejor medio para expresar su visión crítica de los discursos oficiales lleva a Ibarguengoitia a abandonar el discurso dramático e incursionar en la narrativa. Dicha narrativa, si bien estuvo condicionada por la necesidad de parcialización propia del enfoque irónico, también se encontraba condicionada a alcanzar una cierta extensión que le permitiera desplegar y profundizar el discurso subyacente al mismo, normalmente manifestaciones genéricas amplias y profusas (además de solemnes).

Esta necesidad, dependiente de características genéricas del texto reformulado cuando se refiere al discurso histórico o mediático oficial, no está presente cuando Ibargüengoitia se ocupa de reformular otro tipo de discurso: básicamente el autobiográfico y, en determinadas ocasiones, aquel que busca recobrar lo cotidiano, la pequeña historia de todos los días.

Ante este material discursivo a reformular, enhebrado por un modo autobiográfico y una serie de preocupaciones que surgen en lo cotidiano pero que en realidad incorporan toda una visión de la sociedad, la sexualidad y las costumbres de una sociedad dada, el autor se encamina a un género que se caracteriza primordialmente por su breve extensión y preocupación por la intensidad de sus efectos: el cuento. Más adelante, y dentro de una dinámica de parcialización y fragmentación en cierto modo paralela e inversa a la que presentó a fines del siglo pasado Manuel Gutiérrez Najera, Ibargüengoitia explorará las posibilidades de la crónica periodística en sentido estricto—misma que lindará incluso con la profundidad del ensayo, más allá de las fronteras de la narrativa—.

La obra cuentística de Ibargüengoitia es ligeramente posterior a su trabajo como crítico teatral³⁹⁰. Ambas actividades serán fundamentales en la conformación de su obra periodística y, a través de ésta, sostendrá un continuo diálogo con su novela corta. El título clave dentro de este género es *La ley de Herodes* (1967). Antes de analizar este trabajo, quisiera situar la obra del guanajuatense dentro del panorama del sistema genológico del cuento en esos años, además de remarcar algunas diferencias con los autores previamente analizados en este trabajo.

Para 1967, el panorama del género cuento ya ha asimilado las aportaciones de Rulfo, Tario y Arreola. Edmundo Valades realiza una ardua labor de difusión con la

³⁹⁰ Ibargüengoitia ejerció la crítica teatral entre 1961 y 1964. Véase V. DÍAZ ARCINIEGA, “Cronología”, en J. IBARGÜENGOITIA, *op. cit.*, pp. 154-155.

revista *El Cuento* y, en unos años, la llamada literatura de la onda cambiará su rostro, aunque ya no en una forma tan profunda, inaugural, como lo hicieron los autores mencionados. Ésto último indica que el cuento continúa teniendo en ese momento su carácter de género iniciático, piedra de toque para cualquier autor que busque reconocimiento. Sin embargo, ese no es el caso de Ibarguengoitia. Para el momento en que publica *La ley de Herodes*, el autor disfruta de buenas relaciones con los principales grupos culturales. Ya ha dado el salto de la dramaturgia a la narrativa y disfruta de un relativo éxito como novelista. Ante esto, y más allá de los motivos personales del autor, es posible apuntar hacia una necesidad expresiva como una razón más de fondo para esta incursión dentro de los relativamente rígidos límites del cuento. Será en este género donde mejor se exprese la exploración crítica de otro tipo de discursos oficiales, aquellos más firmemente vinculados con su persona. De nuevo, el cuento se erigirá en el espacio privilegiado para la crítica de ciertos usos discursivos a partir de la vivencia personal del autor.

La Ley de Herodes puede caracterizarse como un libro de cuentos en donde un narrador en primera persona es a la vez el protagonista. Ana Rosa Domenella muestra que la realidad es más compleja: en estos cuentos conviven un narrador actante (NA) que protagoniza los hechos y un narrador ironista dueño del discurso (NI). El primero se encuentra en el tiempo de la historia o pasado del enunciado y el segundo en el tiempo del discurso o presente de la enunciación³⁹¹. Para Domenella se trata:

[...]de un soliloquio autoirónico del sujeto de la enunciación con dos momentos o etapas: 1) El pasado donde ocurrieron los hechos narrados que NA vivió con escasa perspectiva crítica y con ingenua intensidad; 2) otro momento posterior, separado del primero por los años y la madurez del narrador ironista, que recuerda su pasado burlescamente para transformarlo en material literario. Es, entonces, la mirada de *superioridad* intelectual y cronológica) que rige los relatos y marca la distancia existente entre NI y el protagonista de aquellos acontecimientos pasados, o sea, NA³⁹².

³⁹¹ Véase A. DOMENELLA, *La narrativa de Jorge Ibarguengoitia: Análisis de "Los relámpagos de agosto" y "La Ley de Herodes"*, pp. 116-117.

³⁹² *Ibid.*, p. 117.

La condición autoirónica del discurso indica el carácter autorreferencial de los discursos. Esto abre dos dimensiones de análisis: el nivel autobiográfico y el nivel crítico. En *La Ley de Herodes* se hace referencia a una serie de eventos en la vida de Jorge Ibargüengoitia que serán retomados en su crónica periodística³⁹³. Sin embargo, al igual que en el caso de Elena Poniatowska y *La flor de Lis*, no es posible hablar de un texto meramente autobiográfico. En ningún momento, Ibargüengoitia busca escribir una autobiografía cumpliendo estrictamente con los requerimientos genológicos de la misma. La libertad que le permite el romper con el nominalismo de la autobiografía, el no estar plenamente definido cuando se está ante personajes reales bajo nombres ficticios³⁹⁴ y cuando ante la labor ficcionadora del autor, enriquece las posibilidades de recepción del relato. Por ejemplo: “[...]Nos avergonzábamos el uno del otro. Un día subí al segundo piso de Mascarones y la encontré allí platicando con Jaimes Salines, el gran poeta, que ya desde entonces se creía Cristo Crucificado”³⁹⁵.

¿Personaje ficticio o referencia velada a alguien que el lector puede identificar? En este caso se puede observar como el juego de la ambigüedad ha quedado instaurado, permitiendo al lector pensar que quizá esta ante la narración de un evento biográfico donde el nombre se modifica para evitar molestias, mientras el escritor se libera de la exigencia de referencialidad, instaura una secuencia de hechos que no tiene que corresponder a ninguna instancia exterior al texto. Sin embargo, este mecanismo tiene implicaciones más profundas. En la visión de Ana Rosa Domenella conforman un “texto biográfico” que articula la narración en dos sentidos: por un lado conforma al narrador actante, mismo que lleva a cabo sus acciones en cuanto “sujeto deseante” de la

³⁹³ Más que eventos podría hablarse de un cierto momento vital. Lo autobiográfico vincula obras pertenecientes a géneros aparentemente tan diferentes como *La Ley de Herodes*, *Maten al León*, *Estas ruinas que ves*, *Las muertas*, *Dos crímenes*, *Viajes a la América ignota* y *Sálvese quien pueda*, sin contar muchos de sus artículos periodísticos.

³⁹⁴ Es necesario recordar el mecanismo que aplica el autor para evitar herir susceptibilidades dentro del proceso creativo que lo llevó a escribir *Maten al león* (cfr. p. 24.)

³⁹⁵ J. IBARGÜENGOITIA, *La ley de Herodes*, , Joaquín Mortiz-Secretaría de Educación Pública, México, 1986, p. 82.

narración, siempre buscando satisfacer sus necesidades afectivas y económicas. Domenella observa un sustento biográfico en este libro de cuentos basada en “ el cotejo de ciertos datos biográficos del autor con los que aparecen en los cuentos adjudicados al yo narrativo. Las pistas que voluntariamente aparecen en los relatos son a veces muy obvias [...] o son datos cronológicos o generacionales que concuerdan con la época en que fueron escritos los cuentos [...]”³⁹⁶. A final de cuentas señala la estudiosa: “La medida en que estas anécdotas vitales y las presiones del contexto (en lo laboral, erótico e ideológico) han sido transformadas en sus relatos no puede sustentarse fácilmente; lo importante es que se trata de material autobiográfico mediatizado, tamizado y recortado, por una visión irónica”³⁹⁷.

Sin embargo, esta visión autoirónica no se agota en una especie de autoanálisis de la juventud del autor. En Iburgüengoitia la narrativa no es un pretexto para la reflexión sobre el devenir de la historia personal, sino, más bien, dicha historia personal le sirve al autor para lanzar una mirada crítica a su sociedad y al uso que ésta hace del discurso para enmascarar su falta de coherencia. Señala Domenella:

Todos los valores institucionalizados por la ideología dominante son cuestionados o desmitificados en los relatos, a través del accionar del joven protagonista que aspira a convertirse en intelectual y vive obsesionado por el sexo y el dinero. Este sujeto deseante (frustrado en sus proyectos) deja paso a la mirada reflexiva y madura de un sujeto crítico, que es el narrador ironista. En los cuentos estos dos momentos (temporales y vitales) son rescatados por medio del soliloquio autoirónico³⁹⁸.

En *La ley de Herodes* la crítica a los discursos oficiales se ejerce en la esfera de lo privado, sobre lo que la clase media ha introyectado y enarbola como valores aceptados hasta poco antes de la aparición de este libro. Si desde *El atentado* la atención de Iburgüengoitia se había centrado en la historiografía oficial y los grandes y fallidos relatos que buscaban justificar el poder de quienes en un momento u otro lucharon por

³⁹⁶ A. DOMENELLA, *op. cit.*, p. 174.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 176.

³⁹⁸ *Ibid.*, pp. 206-207.

detentar el control del aparato gubernamental, sus cuentos retoman la línea crítica de sus primeras obras dramáticas, una crítica en donde el espacio en que se manifiesta la falta de concordancia entre el discurso y los actos, no es ya la esfera de lo público, sino lo privado: lo familiar, lo erótico, lo cotidiano. Esta línea de crítica continuará en diversos grados en las obras subsecuentes a *La ley de Herodes*, pero tendrá su mayor manifestación en el discurso periodístico y sus reformulaciones literarias.

5.6. La crónica periodística de Jorge Ibarguengoitia.

La vinculación de la obra de Jorge Ibarguengoitia con el sistema genológico de la crónica no sólo consiste en la reformulación irónica de discursos vinculados o pertenecientes al mismo, sino que comprende a su vez textos que se insertan plenamente en lo periodístico sin perder su condición literaria. Se trataría de textos donde lo literario se ve sometido a una reformulación a partir la cual, sin perder su literariedad en múltiples casos, pueden ser valorados por otro tipo de destinatario.

Esta serie de textos constituyen la aportación de Jorge Ibarguengoitia a un género periodístico que presenta una vinculación estrecha y difusa con diversos discursos, modos y géneros literarios. En otra parte ya me referí a su surgimiento, a las condiciones de su recepción y al papel que jugó, por ejemplo, en la obra de los modernistas latinoamericanos. Con todo, quisiera señalar la manera en que la obra de Ibarguengoitia representa un resurgir de una línea que se ocupa de la crítica de lo cotidiano dentro del panorama general del sistema de la crónica.

Los autores previamente analizados no dejan de ejercer esta línea de trabajo y experimentación discursiva. En una amplia profusión de sus crónicas y trabajos periodísticos “menores”, si cabe dicha expresión, Garibay y Poniatowska ejercen una

crítica a lo cotidiano similar a la de Iburgüengoitia³⁹⁹. Igualmente, Garibay se caracteriza por incorporar el cuento a la crónica a un nivel muy similar al del autor guanajuatense.

Sin embargo, lo que singulariza el trabajo de Iburgüengoitia es su particular visión crítica de la realidad y su utilización del humor. Corrijo: no se trata del humor en cuanto un recurso fácil, sino que, más bien, lo que se denomina humor en Iburgüengoitia es una forma de expresar algo más sutil: la manera en que el modelo irónico aplicado previamente a las obras fundadas en narrativas y obras cronísticas previas va llegando a sus últimas consecuencias, no sólo condicionando la extensión de sus obras a la del género de la noveleta o novela corta, sino más bien, liberando al autor de ciertas exigencias estructurales. Así, de manera similar a la de quien escribe un cuento y se ve obligado a sacar ventaja de las limitaciones de extensión y a la alta convencionalización del género para poder dar origen a una obra que lo renueve y se incorpore al mismo, las exigencias del género periodístico de la crónica o “la nota de color” permitieron a Iburgüengoitia desenvolver toda su vocación crítica y expresarse con una alta capacidad de innovación basada en la confluencia de los múltiples discursos que llegó a dominar.

¿Cuáles son los antecedentes de Iburgüengoitia en el periodismo? Señala Tanius

Karam:

JI comenzó a ejercer el periodismo de manera muy tangencial y esporádica, si queremos llamar a las críticas de teatro que hizo en los cincuenta y los artículos que escribió entonces, periodismo. De 1960 a 1963 publicó en *La revista de la Universidad*, de 1962 a 1963 en el suplemento cultural de la Revista *Siempre!* y de manera más intermitente entre 1968 y 1976 en las revistas *Snob* y *Revista Mexicana de Literatura*; también colaboró en la revista *Vuelta*, de hecho hasta su muerte⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Véase, por ejemplo, la crítica que realiza Ricardo Garibay a la industria cinematográfica nacional en *Diálogos mexicanos* comparada con la que hace Iburgüengoitia sobre el mismo tema en sus colaboraciones.

⁴⁰⁰ TANIUS KARAM, “Un ejercicio de lectura comparada en la obra periodística de Jorge Iburgüengoitia y Carlos Monsiváis” en Norma A. Cuevas (comp.) *op. cit.*, p.127.

Sin embargo, ya esas críticas teatrales le sirvieron a Ibargüengoitia como la plataforma a partir de la cual manifestó su más profunda crítica a los convencionalismos y limitaciones del medio teatral mexicano, una más de las circunstancias que lo llevaron a abandonar dicha actividad. A su vez, es en ese contexto en que Ibargüengoitia se aproxima a las condicionantes del género periodístico que en su momento ejercitará:

El primer párrafo de un artículo debe contener, como un microuniverso, todos los elementos que están presentes en el artículo en cuestión, y además, la conclusión final. Los siguientes párrafos no son más que la elaboración del primero. La conclusión final, por su parte, no aparece solamente en el primer párrafo sino también en el encabezado, y es lo primero que descubre el lector⁴⁰¹.

A partir de dicho contacto con la normatividad genológica del periodismo, Ibargüengoitia iniciará un proceso paulatino de apropiación del mismo. Este proceso, sin embargo, resulta extremadamente natural en la medida en que su discurso periodístico es la conclusión de una vertiente de su narrativa: aquella que critica los discursos oficiales de la sociedad mexicana. Lo que diferencia estos textos de su obra novelística y en cambio, permite establecer a su cuentística como el antecedente inmediato de su crónica, es el tipo de discurso que subyace a la misma. Si dentro de las obras del ciclo de Obregón es posible identificar al género memorialista y al testimonio cristero como discurso reformulado en ellas, tanto como en *Dos crímenes* a los subgéneros de la novela negra y política, en la crónica periodística de Ibargüengoitia, además del modo autobiográfico característico del sistema genológico, se encontrarán múltiples tentativas de reformulación y valoración de discursos cotidianos y géneros literarios de pequeña extensión. Ruiz Abreu describe este proceso de experimentación dentro de las márgenes del periodismo:

⁴⁰¹ G. SHERIDAN, *op. cit.*, *Autopsias rápidas*, p. 92.

A su actividad, siempre salpicada de contratiempos, se le puede aplicar esta idea de Paz según la cual “gracias al escritor el lenguaje amorfo, horizontal, se yergue e individualiza; gracias al lenguaje, el escritor moderno, rotas las otras vías de comunicación con su pueblo y su tiempo, participa de la vida de la Ciudad”. Pluma viajera, la de Jorge Iburgüengoitia practicó varios géneros que él consideraba excepcionales. El relato de viaje, la crónica, el artículo, la autobiografía, el diario. En casi todos es evidente la intención de contrariar el canon y situarse en la duda y el escepticismo⁴⁰².

Efectivamente, Iburgüengoitia incorpora a su crónica periodística distintos géneros literarios que, aunque presentes en los sistemas literario y periodístico, por su extensión y proximidad a otras esferas no alcanzan una adecuada valoración. Sin embargo, esta incorporación no es mecánica o irreflexiva. A lo largo de su ejercicio periodístico nuevamente partirá de la ironía para alcanzar distintos efectos, distintos cauces críticos, dependiendo de su intencionalidad y sus descubrimientos en un proceso donde él mismo no escapa a la fuerza crítica de la ironía:

[...] Estamos hablando entonces de un escritor irónico pero la ironía siempre transmite una experiencia, una estética y una ideología. La suya es totalmente desinhibida y escéptica.

Y la aplicó a sí mismo. Cita los géneros, en especial las memorias, de las que hace una paradoja. Le aburrían explica, porque sólo mostraban la soberbia y la autocomplacencia. El diario le parecía ridículo. Durante cierto tiempo estuvo riéndose de sus amigos que escribían su diario, y de las personas que un día decidían comprar una libreta, una pluma fina y empezar a escribir. Pero luego entendió que el diario tenía mucha importancia como género literario. También descubrió las virtudes y enseñanzas de la biografía, del libro de viajes y la crónica. En los años que escribió sistemáticamente periodismo cultural, Iburgüengoitia pudo reflexionar sobre la enseñanza de la literatura, el papel de la crítica y la del crítico, las funciones que desempeña el escritor en México, el libro, la lectura, el lector. “La lectura es un acto libre. Debe uno leer el libro que le apetezca a la hora que le convenga”⁴⁰³.

De acuerdo con esta opinión de Ruiz Abreu, la obra periodística de Iburgüengoitia da testimonio de un proceso personal de búsqueda y experimentación literaria, tanto como de un proceso de transformación de la sociedad a la cual refleja. En este sentido, si en la obra previa se hacía referencia a un gran discurso legitimador, aquí se vuelca la crítica a esos pequeños ocultamientos, alambicamientos y disimulos de la realidad que

⁴⁰² Á. RUIZ ABREU, “La escritura al margen de Iburgüengoitia” en Norma A. Cuevas (comp.) *op. cit.*, p. 164.

⁴⁰³ *Ibid.*, pp. 164-165.

conforman la convivencia diaria y son el sustento a nivel micro de los grandes ocultamientos, de las grandes mentiras sociales. Ibargüengoitia en su crónica periodística denuncia y anticipa tanto como retrata y describe la crisis de la sociedad y la clase a la que pertenece, una clase media fruto y víctima del milagro mexicano a punto de recibir la factura por el mismo.

Pero me estoy adelantando. La llegada de Ibargüengoitia al periodismo es resultado de circunstancias azarosas, algo que el autor no buscó y que no esperaba durara mucho tiempo. Narra el autor guanajuatense respecto a su llegada al periódico

Excélsior:

Pocos días después conocí a Julio Scherer en las oficinas de la dirección.[...] Me hablaba como si hubiera leído lo que yo escribía, cosa que no había hecho, y tuviera plena confianza en que mi colaboración iba a ser un éxito, cosa que yo dudaba. (Después supe las circunstancias de mi llegada a *Excélsior*: Marco Almazán había salido del periódico y ellos necesitaban alguien que escribiera artículos chistosos; Fray Alberto Ezcurdia me había recomendado)⁴⁰⁴.

Lo que al principio parece una relación circunstancial se transformará en una sistemática exploración de la realidad inmediata del autor, misma que, como en su momento la crónica de Gutierrez Najera, irá más allá de lo inmediato y se convertirá en una visión altamente estructurada de la forma de vida y las aspiraciones de un cierto sector del México de la época. Fabricio Mejía Madrid se refiere a la obra de Ibargüengoitia en *Excelsior*, de la siguiente manera:

En siete años y medio de colaboraciones bisemanales Ibargüengoitia busca en su columna periodística una respuesta defensiva frente al horror cotidiano: como ciudadano de un país abarcado por el PRI, como escritor en las redes del gremio periodístico, literario y teatral, como amante de Cuévano y, en fin, como alguien reticente a pertenecer a algún lugar geográfico, simbólico o emocional. Acaso el ansia de la no-pertenencia es el centro de su mirada distanciada[...]⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ J. IBARGÜENGOITIA, *op. cit.*, 121-122 pp.

⁴⁰⁵ FABRIZIO MEJÍA MADRID, "El poder y la carcajada: Ibargüengoitia y la crónica" en J. IBARGÜENGOITIA, *op. cit.*, p.333.

Este esfuerzo de autodefensa y este alejamiento producto de su no-pertenencia, le permiten a Ibargüengoitia aproximarse a discursos hasta ese momento sacrosantos y exponerlos al filo desmitificante de la ironía. Dicho trabajo periodístico, a pesar de su vastedad, tuvo ciertas líneas conductoras, líneas que en su mayor parte se encuentran ya presentes en sus obras previas. Sin embargo, la amplitud de dicho trabajo hace difícil caracterizarlo de una manera precisa. Ernest Rehder, por ejemplo, al analizar sus artículos, no puede más que buscar agruparlos por temas y, buscando darle una mayor coherencia a su trabajo, identifica lo que él llama “personalidades” en el trabajo periodístico del autor guanajuatense. Para Rehder, Ibargüengoitia escribe cada una de sus crónicas desde alguno de los siguientes puntos de vista, aunque en ocasiones, mezcla estas “personalidades”: “el ciudadano medio sufridor”, “el cínico desdeñoso” o “el bont vivant festivo y juguetón”⁴⁰⁶. El problema con esta caracterización de Rehder es que, si bien podría asumirse que dichas personalidades existen, la plasticidad con que las maneja Ibargüengoitia hace difícil establecer en qué momento usa una y cuándo otra. En parte, la clasificación de Rehder podría tener mayor validez si Ibargüengoitia mismo hubiese adoptado dichas personalidades en un pseudónimo. No es así: Ibargüengoitia firma cada uno de los artículos y, si bien se puede considerar que en algunos artículos efectivamente quien los enuncia puede caracterizarse tal y como lo hace Rehder, su propuesta no deja de ser demasiado amplia en algunos aspectos y limitada en otros. Tanius Karam, por su parte, caracteriza la crónica de Ibargüengoitia enfatizando la unicidad de su autor:

⁴⁰⁶ Véase ERNEST REHDER, *Ibargüengoitia en Excélsior, 1968-1976*, Nueva York, Peter Lang, 1993, pp., 4-5.

Al entrar a *Excélsior*, JI tenía 40 años, era de los más jóvenes y llegó a ser una de las mejores adquisiciones. Se le pidió colocar en el diario la nota de color; pero JI asumió la tarea como una apuesta literaria y llevo el artículo ligero por rumbos muy distintos a los de los graciosos profesionales del diarismo nacional. En sus artículos exploró las horas hábiles de su agenda, invento un yo narrativo inusitado y móvil: no creó un género, pero sí, en cambio, asumió sus convenciones al inventar una persona literaria que no perdía de vista a sus veinticinco lectores. Su presencia aligeró la pesadez de la célebre página siete y restituía a los declamatorios artículos de sus compañeros la resonancia de lo furtivo.

Esta unicidad no implica monotonía, simplemente Karam resalta la pluralidad genológica que se halla en la base de la crónica de Ibargüengoitia como la clave para entender su dinamismo. Tras resaltar su vinculación con géneros como el relato de viajes, el diario y una amplia gama de géneros periodísticos y literarios de pequeña extensión, Karam señala:

Estas diferencias en los géneros no son menores porque inscriben el uso de estas figuras en un contrato enunciativo que permite interpretarlas de forma distinta. El lector del artículo ligero en el diario o de la crónica en la revista o publicación puede ser en esencia el mismo, pero responde a distintas necesidades. Además la presencia en los medios genera una comunidad de lectores que identifica al autor con las necesidades informativas del lector. El lector no busca solamente una información, sino y sobre todo un modo de transmitirla⁴⁰⁷.

Más allá de las “personalidades” que se puedan identificar en los textos periodísticos de Ibargüengoitia, en ellos se tienen indicios del lector al que se busca llegar y, por lo tanto, un registro indirecto de la sociedad hacia la cual se dirige el autor. Rehder considera que la crónica de Ibargüengoitia es el resultado de una cierta apertura consecuencia de la masacre de Tlatelolco. Señala Rehder:

Ibargüengoitia como periodista es una figura central de la apertura social e intelectual habida tras la matanza de Tlatelolco de 1968 y alentada —hasta cierto punto— por el entonces nuevo Presidente Echeverría. Aunque no fue principalmente un comentarista político, Ibargüengoitia critica a varios ídolos consagrados de la historia nacional y al mismo Partido Revolucionario Institucional (véase “El Partido Revolucionario Institucional, sin rodeos” en “Citas memorables”) con una franqueza que no habría sido tolerada antes. Ibargüengoitia y sus colegas de *Excélsior*, entre los años de 1969 y 1976, formaron parte de la vanguardia de la nueva libertad de prensa⁴⁰⁸.

⁴⁰⁷ T. KARAM, art. cit., pp. 140-141.

⁴⁰⁸ E. REHDER, *op. cit.*, p. 3.

Sin embargo, esto sólo es posible por ciertas características de la misma crónica de Ibargüengoitia. Ésta no sólo es valiosa en cuanto representa un primer ejercicio de libertad de prensa y desmitificación del poder público. En ella se observa como un nuevo sujeto urbano se manifiesta ante sí mismo. Si en sus cuentos, Ibargüengoitia había iniciado un cuestionamiento profundo de los discursos asumidos como propios por la clase media, en su crónica periodística, da un paso más allá registrando la irrupción de una nueva ciudadanía. En este sentido, si la crónica de Poniatowska es un buen indicativo de la irrupción de los grupos subalternos, dominados, al espacio de lo discursivo y de lo político, los artículos de Ibargüengoitia son el espejo más preciso de la emancipación de parte de la clase media de los discursos oficiales y, a su vez, la más profunda crítica a su espíritu acomodaticio. Señala Ruiz Abreu:

La intención inicial de Ibargüengoitia fue descubrir el país oculto o negado por el discurso oficial, entrar en una realidad que la cultura de los gobiernos en turno exaltaba; cambiar el lenguaje y los símbolos de su tiempo, y ponerlo en términos intercambiables en los que el sentido se esfuma del texto. El centro de su prosa hay que buscarlo en las márgenes de donde toma cuerpo y valor. Cronista de la vida cotidiana, en su prosa periodística ejerce el imperio de una gramática de lo efímero. Cuanto describe y analiza se convierte en una copia deformada de la realidad, el trazo de las ciudades, el lenguaje de los gobernantes, el uso y abuso sexenal de la Revolución como fuente de todas las esperanzas y los ideales de México, cuando no fue sino retórica gastada, demagogia diaria. Y en los detalles mínimos de la vida encontró un arsenal insospechado para situarse fuera del texto establecido y ordenado y así desmontar a las entidades consagradas⁴⁰⁹.

Efectivamente, la obra de Ibargüengoitia desmonta el discurso oficial, pero también las certezas del crítico, no busca entronizar una nueva versión comúnmente aceptada, ya que toda nueva moral puede implicar una nueva forma de hipocresía. En gran medida su eficacia estriba en que, como señala Karam “[...] fue un retratista ejemplar de personajes y paisajes, individuos y situaciones; en algún sentido una especie de “etnógrafo” (con perdón de los antropólogos) por su tendencia a describir las formas como el sentido común se encarna en la vida cotidiana, los usos del lenguaje, la descripción de lo

⁴⁰⁹ Á. RUIZ ABREU, art. cit. pp. 161-162.

aparentemente obvio”⁴¹⁰. Esta nueva visión resultó refrescante dentro del panorama del periodismo mexicano e, igualmente, dentro del sistema genológico de la crónica. Si la obra de Garibay y Poniatowska incorporaba a la crónica esa dimensión socialmente épica del testimonio, Ibarguengoitia en sus crónicas periodísticas dotaba al periodismo de la flexibilidad y la dimensión crítica que en determinado momento le hacía falta. Con todo, cabe hacer una puntuación: ambas tendencias dentro del sistema genológico respondían al cambio de condiciones generado por los eventos del 68. Mientras la obra de Garibay y la de Poniatowska asumían tintes expresamente políticos y utilizaban los mecanismos literarios para darle una mayor presencia y autoridad a discursos que quizá no serían tolerados en la prensa escrita, el estilo de Ibarguengoitia, desmarcado de los grandes discursos ideológicos y subversivo en el ámbito del lenguaje y lo cotidiano, se convertía en una instancia libertaria y crítica que no podía padecer más censura que aquella que sufrió el medio en el cual se publicaba: *Excélsior*. A este respecto, el juicio del autor años después, es lapidario: “[...] valió la pena. Digo, valió la pena que se acabara *Excélsior* como era y que se convirtiera en lo que es ahora, nomás para demostrar que la libertad que nos dieron fue puro jarabe de pico”⁴¹¹.

5.7. *Las compilaciones periodísticas del autor: “Viajes a la América ignota” y “Sálvese quien pueda”*.

Al aproximarme a los artículos de Ibarguengoitia en *Excelsiór* y *Vuelta*, me encontré con una inmensa cantidad de material. Sin embargo, su amplitud no se reducía al aspecto numérico: los artículos de Ibarguengoita recogen a lo largo de los años una gran variedad de discursos pertenecientes a diversas esferas de sentido y, particularmente en el campo del sistema genológico al que se refiere este trabajo, una multiplicidad de géneros, subgéneros y modos tanto periodísticos como literarios. De nuevo, la etiqueta

⁴¹⁰ T. KARAM, art. cit., p. 130.

⁴¹¹ G. SHERIDAN (COMP), *op. cit.*, p. 122.

genológica “crónica periodística” es un mecanismo económico para referirse a una multiplicidad de textos sólo en algunos aspectos semejantes. Esto, como sucede siempre que se utiliza un eficaz sistema de categorización aristotélico o taxonómico, permite una rápida caracterización del discurso, pero no ahondar en su descripción, ni percibir su interrelación dinámica.

Es evidente que el mismo Ibargüengoitia era consciente de los alcances literarios de su obra periodística y en vida realizó dos compilaciones de sus artículos periodísticos: *Viajes a la América ignota* (1972) y *Sálvese quien pueda* (1975).

Estas obras son tanto una toma de distancia del resto de su obra periodística, como un esfuerzo consciente de inserción de sus publicaciones semanales en lo literario a partir de la reescritura. Esta selección de los artículos más atractivos en ese momento para su autor⁴¹², permiten identificar los elementos, criterios y preocupaciones que consideraba importantes para acceder a sus lectores. Esto reviste particular relevancia desde el punto de vista genológico. Ibargüengoitia se presenta al lector de sus artículos periodísticos como un autor consciente de la importancia y alcance de la normatividad genológica para la realización de un adecuado trabajo de estructuración de la obra literaria. En sus dos compilaciones, el autor guanajuatense construye un nuevo continuo genológico, mismo que a su vez, dialoga con el que conforma el resto de su obra.

En cada una de estas obras, el autor brinda desde el título un horizonte de expectativas, o para decirlo en otros términos, una pauta genológica para interpretar los textos. *Viajes a la América Ignota* se articula sobre la expectativa abierta por el “relato de viajes” y *Sálvese quien pueda* sobre el rescate de diversos elementos del pasado o del olvido a partir de la escritura.

⁴¹² Después de la muerte de Ibargüengoitia se publicaron las siguientes compilaciones de sus artículos: *Autopsias rápidas* (1988), *Instrucciones para vivir en México* (1990), *La casa de usted y otros viajes* (1991), por Guillermo Sheridan; *Ideas en venta* (1997), *Misterios de la vida diaria* (1997) y *¿Olvida usted su equipaje?* (1997) preparados por Jesús Quintero.

De momento, me concentraré en la primera de dichas obras. En ella hay desde artículos de innegable vinculación genológica a preocupaciones perennes en su narrativa, hasta algunos que anuncian posibles nuevos desarrollos de su obra, truncados por la muerte del autor.

Si se considera que a partir del título se están generando expectativas en el lector, *Viajes* parece indicar que el prototipo del texto (si se utiliza la categoría de Rosch) sería el relato de viajes, aunque adecuado al discurso periodístico⁴¹³. Una vez establecida esta expectativa se asiste al despliegue de un continuo genológico que abarca, desde artículos muy próximos al relato de viaje canónico, hasta textos apenas tangencialmente relacionados a la noción de viaje o, que lo son únicamente en sentido metafórico (por ejemplo, el viaje al fin de la vida urbana).

Dentro de los artículos más centrales, más prototípicos o representativos, se encuentran: “Revolución en el jardín”, “Viaje a la América ignota”, “Carta de Washington”, “Incidentes de viajes”, entre otros (Mención aparte merece, “A la Búsqueda de la moscardeta”). Habrá otros artículos relacionados con el viaje de una manera más indirecta, que confluyen con géneros pertenecientes a lo cotidiano y anuncian ya un retorno al costumbrismo: “Textos turísticos”, “Botiquín de viaje”, “La Pitolaca y el pirul”, “Incidentes de viaje”, “Días de congreso”; artículos más cercanos al costumbrismo con sentido crítico: “El lenguaje de las piedras”, “Aprovechamiento de reliquias”, “Mexicanos en el extranjero”, “Homenajes”, “Casas de excéntricos”. La serie se completa con las remembranzas como viaje al pasado; la visita literaria a ciertas actividades caras al autor, así como los textos de anticipación, más cercanos a lo ensayístico. Esta clasificación, responde a criterios genológicos y, sin embargo, acusa el

⁴¹³ Se estaría ante una manifestación marginal del modelo “relato de viajes” que confluiría, y por lo tanto tendría problemas para delimitar sus límites e incluso pertenencia, con el modelo “artículo periodístico”.

hecho de que no siempre existen claras demarcaciones entre cada una de ellas y existiendo artículos susceptibles de pertenecer a más de uno.

La mayoría de las crónicas periodísticas que aparecen en *Viajes a la América ignota* fueron publicadas originalmente en *Excélsior* entre 1968 y 1970⁴¹⁴. Sin embargo, hay un texto que no tiene ese origen y que le da al libro esa proximidad al relato de viajes (junto al que le da título a la compilación). Me refiero a “Revolución en el jardín”, escrito con apego a las convenciones del relato de viaje, pero encuadrado dentro del uso de la ironía propio del guanajuatense.

¿Qué liga a este texto con el resto de la narrativa de Jorge Ibargüengoitia? Sí, la ironía, pero de un modo peculiar. Si se mira con atención la manera en que opera ésta en *El atentado y Los relámpagos de agosto*, se observará una toma de distancia y una reducción hasta el absurdo de los discursos en que funda su legitimidad el poder oficial e incluso el de aquellos otros grupos que aspiraron a detentarlo. Ya mencioné previamente que estos textos no son contra la revolución, sino contra el poder. Ahora, a la luz de este texto, se podría pensar que lo que verdaderamente interesa a Ibargüengoitia es revelar la distancia entre el discurso oficial y los hechos. Sus crónicas sobre Cuba y Estados Unidos sostendrán un soterrado duelo con las versiones oficiales que de sí mismas ofrecen dos sociedades pretendidamente modélicas para América Latina a principios de los sesentas. Sin embargo, a favor de estas sociedades operará la mirada del viajero, propia de Ibargüengoitia cuando deja el país. El descubrimiento de nuevas prácticas sociales, de manifestaciones diferentes de lo cotidiano, le permiten establecer una relación y una escritura mucho más gozosa con el entorno. Por lo cual en esta crónica se pueden observar en un mismo texto las diferentes actitudes hacia el lector que Rehder denomina “personas”⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Véase V. DÍAZ ARCINIEGA, art. cit., p. 161.

⁴¹⁵ Véase E. REHDER, *op. cit.*, pp. 4-5.

Aquí se hace necesario un paréntesis. Parte de la carga crítica de la obra de Ibarguengoitia hacia la Revolución Cubana se sustenta en el escenario físico y social que construye en *Maten al león* (1970). Las referencias a una isla caribeña, no hace mucho independizada de España y bajo un poder unipersonal, no podían dejar de hacer ruido para el lector contemporáneo:

La isla de Arepa es un lugar imaginario, sino imposible: la sociedad que la habita supone una riqueza que no podría existir en una isla de ese tamaño, el mariscal de campo es un tirano democrático, es decir, está en el polo opuesto de los dictadores del Caribe de que yo tengo noticia; los personajes de la clase media hablan como guanajuatenses; el pueblo, en cambio, anda en la calle bailando la conga⁴¹⁶.

La ambigüedad con que Ibarguengoitia caracteriza Arepa, la convierten lo mismo en una crítica al caudillismo como culminación de cierta manipulación del discurso político⁴¹⁷ que en una más amplia crítica de la hipocresía y doblez de los gobiernos y sociedades latinoamericanas, independientemente de su signo ideológico.

En esta perspectiva resulta que se puede identificar en la novela —de la misma manera como en *La ley de Herodes*, los sacerdotes y los estadounidenses son caracterizados como factores de poder y abuso — una crítica a los discursos oficiales como entramados ocultadores y legitimadores de una posición de poder, mientras que en las crónicas—esto incluye las dedicadas a México, aunque en ellas la dureza es ejemplar — se observa una simpatía implícita por la gente que vive, construye y padece esa realidad deformada por la verdad oficial.

Volviendo a la vinculación genológica de “Revolución en el jardín” con el relato de viaje, en él es posible identificar varias de las estrategias discursivas que Ottmar Ette considera propias de dicho relato. Señala Ette:

⁴¹⁶ G. SHERIDAN (comp.), *op. cit.*, p. 75.

⁴¹⁷ La postura política que Ibarguengoitia expresa en sus textos periodísticos y su novela, debe ser puesta en su contexto vital y temporal. Miembro él mismo de una burguesía ilustrada, su familia padece las consecuencias del reparto de tierras generalizado a partir de la presidencia de Lázaro Cárdenas. Igualmente desconfía de la derecha profundamente religiosa con la que le tocó convivir. Es necesario recordar que *Maten al león* desde un principio fue concebida como una reelaboración de temas no desarrollados en *El atentado*. Véase G. SHERIDAN, *ibid.*, pp. 74-75.

[...]los viajes se pueden clasificar teniendo en cuenta la perspectiva que hemos adoptado en el presente libro, es decir, como movimientos del entendimiento en el espacio. Por ello, parece posible distinguir algunas figuras fundamentales del movimiento literario-viajero a partir de la escenificación específica de un determinado lugar y de los vectores interpuestos. Estas figuras a veces pueden enmarcar todo un texto; en muchos, sin embargo, sólo partes y párrafos de un relato de viajes o de un texto narrativo⁴¹⁸.(52)

Estas son las figuras que señala Ette, tal y como las define y cómo se encuentran en el texto del guanajuatense:

- 1) El círculo: En ciertos relatos de viaje “[...] se puede reconocer fácilmente y como típicamente ideal la figura de un movimiento viajero que presenta una forma circular: el viajero, al final de su viaje, regresa al punto de partida”⁴¹⁹ (52). Esto implica un movimiento desde lo presabido (lo reconocido como propio) a través de una experiencia en el espacio visitado (ajeno o diferente) que modifica la visión que se tenía del punto de origen (al cual se retorna). Es, como señala Ette, un camino del comprender. Ibargüengoitia asume esta concepción del viaje desde un inicio y la utiliza para rematar su texto. Así, en el primer capítulo concluye:

El *Britannia*, repleto, echo a correr por la pista, y de un golpe de alerones se libró de las palmeras y los almendros; se elevó, viró al occidente, dejó atrás la costa cubana, pasó cerca de Yucatán, voló sobre las aguas plomizas del Golfo, y en poco más de tres horas fue a aterrizar en la ciudad de México que estaba oculta por una nube de polvo⁴²⁰.

Si el inicio de la crónica concluye con el retorno físico del autor, la crónica en sí termina con un retorno del autor a una postura crítica, de principio, que implica una toma de distancia del poder en México y Cuba, así como un retorno a lo cotidiano. A los deseos del compañero Mariel de que un busto de Emiliano Zapata (ya se conoce por otros textos la posición de Ibargüengoitia sobre los monumentos) adorne una importante avenida cubana, Ibargüengoitia responde con un compromiso que, a su manera, no deja de honrar:

⁴¹⁸ O. ETTE, *op. cit.*, p. 52.

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ J. IBARGÜENGOITIA, *Viajes a la América ignota*, Joaquín Mortiz, México, 1988, p. 31.

—Prométame que no se olvidará del busto de Zapata.
 —Se lo prometo — le dije.
 Y en efecto, no se me ha olvidado. No he hecho nada para que manden un busto de Zapata a Cuba. Pero no se me ha olvidado⁴²¹.

- 2) El péndulo: figura que representa el movimiento pendular entre dos o más lugares. Señala Ette: “Lo importante de este movimiento no se halla ni en el viaje en sí ni en la salida o la llegada, sino en la existencia casi simultánea de lugares separados en el espacio y en el tiempo”⁴²². En este caso, más que un desplazamiento físico, se puede hablar de un continuo ir y venir entre el México del otro lado del mar y la Cuba en que se encuentra (lo cual complementaría la figura anterior, misma que no contempla lo simultáneo), tanto como de un ir y venir del Hotel Habana Libre. Así, por ejemplo, al regresar de una de varias salidas del hotel a la calle, cuenta el autor:

Tenía hambre. Decidí regresar. Lo hice dando la vuelta a la manzana, para no volverme a encontrar con el de la ametralladora. Cuando estuve otra vez entre el gentío, descubrí con tristeza que en las cafeterías no se vendía más que café, y esa noche, ni eso, porque se había acabado y estaban sirviendo manzanilla. Entre la gente vi a varios hombres que vendían algo que estaba en un bote humeante que tenían enfrente, como sucede en México con los tamales, pero no me atreví a acercarme por temor de que fuera algo nauseabundo, venenoso o demasiado caro. Después supe que eran tamales⁴²³.

- 3) La línea: entendido como el viaje que va de un punto de partida a un punto de llegada. Señala Ette. “Este viaje lleva a una fusión con la meta anhelada, no está previsto un camino de vuelta o éste carece de importancia si se considera la meta que se alcanza”⁴²⁴. Figura clave de la literatura mística, para Ette, este viaje se encuentra vinculado a la literatura actual a través de la figura del viaje dentro del viaje y en Ibargüengoitia, como una reelaboración del viaje a Paris después de

⁴²¹ *Ibid.*, p. 61.

⁴²² O. ETTE, *op. cit.*, p. 59.

⁴²³ J. IBARGÜENGOITIA, *op. cit.*, p.

⁴²⁴ O. ETTE, *op. cit.*, p. 61.

la toma de La Bastilla⁴²⁵, un viaje a contracorriente, no a la Meca del socialismo latinoamericano, sino, por Dios, al Hotel Habana Libre: “[...] Yo estaba solo en la aduana, sin que nadie abriera mi maleta porque era invitado del Gobierno. Nadie había venido a recibirme. No sabía que hacer. Los demás pasajeros se habían marchado, los teléfonos públicos estaban cerrados, no había taxis y yo tenía cinco pesos cubanos en la bolsa”⁴²⁶.

- 4) La estrella: en esta configuración del viaje, se parte de un punto central hacia otros en la periferia⁴²⁷. Este tipo de viaje es el que primordialmente realiza Ibargüengoitia en Cuba, partiendo de La Habana a distintos puntos de interés.

Aunque no he agotado las configuraciones del viaje que señala Ette, este seguimiento basta para reconocer dichas estructuras en la obra del guanajuatense. Cómo se habrá visto en algunos de los fragmentos citados, en este relato confluyen el discurso periodístico⁴²⁸, la stampa costumbrista y el discurso autobiográfico, todo modelado por esa visión irónica que caracteriza buena parte de la obra de Jorge Ibargüengoitia.

Pero si este texto muestra en sí diversas conexiones con diversos géneros próximos y pertenecientes al sistema genológico de la crónica, en “Viaje a la América ignota” se presenta un desplazamiento que modifica en gran medida los alcances y la recepción del texto. Se trata también de un relato de viajes, pero más próximo al género memorialista que tan bien conocía Ibargüengoitia. Este hecho, así como el tema de la crónica, lo convierten en un heredero lejano de una tradición que cuenta entre sus más

⁴²⁵ Véase *ibid.*, p. 62.

⁴²⁶ J. IBARGÜENGOITIA, *op. cit.*, p. 32.

⁴²⁷ Véase O. ETTE, *op. cit.*, p. 64.

⁴²⁸ Todo el texto es un juego inacabable con los lugares comunes que la prensa adicta y contraria al régimen se encargaban de propagar: “Emprendí el regreso al hotel. Me detuve ante un edificio, en cuya entrada había un gran letrero que decía: “El primer mercado popular de América”. Quise entrar, pero en el vestíbulo encontré a dos soldados que estaban recostados en un poyo. Al verme, se pusieron de pie, echaron mano de las carabinas que tenían a su lado y me gritaron:

—Not allowed!

No insistí, por supuesto. Me quedé sin saber si adentro vendían cadáveres, zanahorias o mulatitas en almíbar. (J. IBARGÜENGOITIA, *op. cit.*, p. 41).

importantes exponentes a Guillermo Prieto con *Viajes de orden suprema*, aunque adaptando dicho discurso a las exigencias de la crónica periodística⁴²⁹: “En uno de los momentos críticos de mi vida en materia económica, alguien me ofreció un trabajo que consistía en ir a dar clases de lengua y literatura españolas en un instituto que estaba en Monterey, California, que llamaré aquí, para no pecar de indiscreto, Institut de la Robe de Chambre” (p. 79). A diferencia de la obra de Prieto, en este texto de Ibargüengoitia, el interés se centra en la esfera de lo privado, de lo que sucede día tras día. La proximidad a los mecanismos utilizados en *La ley de Herodes* con respecto a dos enunciadores, uno ironista y otro víctima de la ironía, resulta evidente:

Como suele ocurrir en los días que ve uno en los aparadores escenas invernales, y escucha uno himnos a las noches nevadas, el sol era brillante, y la temperatura agradable. No había un copo de nieve en mil kilómetros a la redonda. Sin embargo, el Ejército de Salvación estaba haciendo una colecta y en todas partes sonaban campanitas. Era Navidad⁴³⁰.

El costumbrismo, ya sea incorporado en forma de modo o directamente como la prototípica estampa costumbrista, vincula directamente al texto con la preocupación del autor mostrada en sus crónicas periodísticas referidas a México y obras previas como *Dos crímenes* y *Estas ruinas que ves*, entre otras.

Quedan finalmente, discursos que ya no encajan perfectamente con la narrativa o con algún género del sistema genológico de la crónica, más allá del hecho mismo de ser crónica periodística. En cierta forma, el continuo genológico empieza a trascender los límites del sistema y a internarse en otros sistemas. “El fin de otras tribus” resulta ejemplar, en cuanto es un ejercicio consciente de experimentación genológica. En él, Ibargüengoitia aplica su mirada irónica a un objeto de reflexión más propiamente ensayística con resultados novedosos. Comienza el autor, siguiendo sus propias

⁴²⁹ El texto fue publicado originalmente el 25 de agosto de 1970 en *Excélsior* (AURORA OCAMPO, LAURA NAVARRETE MAYA, “Bibliografía” en J. IBARGÜENGOITIA, *op. cit.*, p. 518).

⁴³⁰ J. IBARGÜENGOITIA, *Viajes por la América ignota*, p. 90.

consideraciones respecto a la estructura del artículo periodístico, con un resumen en el que muestra la importancia que le brindaba al género en su trabajo de creación:

La descripción apocalíptica ha sido siempre mezcla de oráculo, ciencia y género literario. Es actividad muy socorrida y se ha ido adaptando a las modas y maneras de pensar de las diferentes épocas, pero siempre va dirigida a despertar un terror que tenemos todos los hombres guardado, el de la muerte, y al mismo tiempo, a satisfacer una de nuestras ambiciones más oscuras: la de que nuestro fin individual coincida con el universal⁴³¹.

A lo largo de casi cuatro páginas, Iburgüengoitia analiza la perspectiva de destrucción universal, explorándolos a partir de otros textos. Así la predicción fallida de un astrónomo de Tacubaya, puede ser asumida como conocida a través de la prensa en cuanto el autor refiere que una vez superado el termino fatal “[...] Los periódicos no tuvieron ni siquiera espacio—Francia estaba capitulando— para entrevistar al responsable y preguntarle cuáles eran los cálculos que había errado”⁴³². A través de su recorrido por los distintos escenarios de la destrucción, se revela un Iburgüengoitia enterado de los grandes debates de la época y con un cierto olfato anticipatorio: “Cuando las armas nucleares empezaron a palidecer como instrumento apocalíptico, hubo necesidad de inventar nuevos fantasmas. Ya los tenemos. Son fantasmas gemelos: sobrepoblación y contaminación del ambiente”(p.199). Pese a la tentación del mero recuento de los debates alrededor de esta problemática, el autor guanajuatense opta por incorporar una pequeña narración, próxima al cuento o a lo que después será denominado minificción como conclusión al texto:

Yo me inclino por el coche detenido y el alto total. [...]Después de tanto cantar en vida la humanidad muere lanzando como grito agónico, un disorde wagneriano de doscientos millones de bocinas.

Pero este lamento no dura mucho. Al cabo de varios días, se agotan las baterías, el combustible de los motores que quedaron en marcha, y el de las estufas en que estaba cocinándose la comida póstuma. Todo queda en silencio. El sol brilla más intensamente, el aire se purifica. Salen las hormigas...(p. 200).

⁴³¹ *Ibid.*, p. 197.

⁴³² *Ibid.*, p. 198.

En el texto es posible identificar un constante vaivén entre lo periodístico, lo narrativo y lo autobiográfico. Tanto el tono reflexivo del inicio de la crónica como el dramatismo del final son dados mediante la incorporación de mecanismos propios de otros géneros, en un caso el ensayo, en otro el cuento. Quisiera abundar un poco en el tono ensayístico: mientras que en una narración una pausa explicativa o descriptiva⁴³³ sirve en la medida en que contribuye a regular el ritmo de la narración, el carácter periodístico y en cierto sentido coloquial de la crónica permite que el autor abunde sobre sus inquietudes, ideas e intuiciones, sin limitar los alcances expresivos de su texto.

Este elemento de la crónica periodística de Jorge Ibargüengoitia puede ser apreciado con mayor detalle en sus crónicas sobre la vida cotidiana (principalmente, la mexicana). En particular me interesan aquellas que fueron publicadas en la segunda compilación del autor, *Sálvese quien pueda* (1975). Este libro gira alrededor de la recuperación de diversos textos de índole más variada que la misma crónica. O, cómo señaló Ibargüengoitia: "Este libro, cuyo título evoca un desastre náutico, es una labor de rescate: de una niñez de los treinta, de una obra de teatro que no fue representada, y de un conjunto de artículos—que aparecieron originalmente en *Excelsior*— que, en mi opinión, merecen ser presentados nuevamente en la perspectiva de un libro"⁴³⁴.

En los artículos que incluye Ibargüengoitia en esta compilación, es notorio su contraposición de géneros y discursos como un medio para revelar ciertos aspectos contradictorios, criticables o risibles de opiniones profundamente extendidas en el medio nacional dentro del cual se encuentran sus cómplices lectores. Por ejemplo, al tocar el tema de la liberación femenina, parte de la necesidad de dar una opinión para exponer y reflexionar sobre las opciones que se le presentan: ser "retrógrado", "comprensivo" o "positivo y cínico". Acto seguido, sintetiza la posición que someterá a

⁴³³ Véase LUZ AURORA PIMENTEL, *El relato en perspectiva*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI, 2005, pp. 48-49.

⁴³⁴ J. IBARGÜENGOITIA, *Sálvese quien pueda*, Joaquín Mortiz, México, 1975, p.7.

su mirada irónica: “En la base del movimiento de liberación femenina está, según las mujeres liberadas, el concepto aceptado por nuestra sociedad y completamente erróneo de que la mujer es, de por sí, inferior al hombre”⁴³⁵. En todo momento, el enunciador utiliza el discurso autobiográfico para relacionar y contraponer distintas visiones del fenómeno, invitando al lector a ser testigo de un debate implícito en el que la idea generalizada es puesta en cuestión:

Al contrario, si se me hubiera ocurrido entrar en esta clase de disquisiciones y partiendo de la premisa de que dependencia significa inferioridad, estoy convencido de que hubiera llegado a la conclusión de que yo, hombre, era inferior a las mujeres que me alimentaban, lavaban mi ropa, me daban órdenes, me enseñaban a coger la cuchara, me contaban cuentos sobre el origen del universo y después me enseñaron a leer y a escribir y por fin, una historia de México en la que la Corregidora era más importante que el cura Hidalgo⁴³⁶.

Esta “argumentación” no se hace desde un punto de vista conceptual, sino a través de una continua contraposición de hechos vivenciales a la opinión asumida como verdad. Una vez que se ha aceptado en principio la opinión del autor, este da una vuelta de tuerca que recuerda al lector que no, no se trataba de rechazar una opinión, sino ubicar su origen. Y aquí, el autor vuelve a incorporar la narración autobiográfica como un medio para revelar la contraposición entre el discurso oficial y la realidad vivencial que había construido cuando niño. Concluye así su relato sobre el regaño que le hace un policía:

—Bueno, no es más chiquita, pero es mujercita, y los hombrecitos nunca deben golpear a las mujercitas, porque son más débiles.
Esta revelación marca uno de los momentos culminantes de mi vida social. Desde entonces, cada vez que veía una niña, le metía una llave y la tumbaba al suelo⁴³⁷ (p.14).

Esta segunda compilación de Ibarguengoitia utiliza nuevamente el discurso autobiográfico para vertebrar y unificar cada uno de los textos, sirviendo como un marco suficiente para contextualizar cada obra en particular. Sin embargo, aquí no es el

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁴³⁶ *Ibid.* p. 13.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 14.

viajero quien enuncia. No se trata de descubrir, sino de revisar y, en un sentido más amplio, recuperar. Los tópicos que después serán rescatados por sus compiladores póstumos (la crítica a los monumentos, a la idiosincrasia nacional, a las verdades oficiales de una sociedad contradictoria y a un estado que se sueña independiente al ciudadano) se encuentran enhebrados por el discurso autobiográfico pero igualmente memorialista. Ya no es Gualberto Amaya el que narra su caída, ni un individuo que “se dice escritor mexicano” el que narra las vicisitudes de José Guadalupe Arroyo. Es más bien, el enunciador de *La ley de Herodes*, ahora moderado por la nostalgia.

Ciertas crónicas presentan vínculos interesantes con otras de sus obras. Por ejemplo, es constante la crítica a las verdades asumidas por la sociedad mexicana en relación a instancias de poder como la familia, el estado o la iglesia. La solemnidad era uno de los rasgos de dichas verdades asumidas que más combatió, incluso cuando tomaba nuevas manifestaciones. Si en “Educación sexual” parece escandalizarse porque “[...] Ahora las familias mexicanas—los padres, los hijos, la abuelita y las criadas—están siendo invitadas a presenciar un parto, milagro de la naturaleza y el espectáculo más grandioso de todos los conocidos(p.43)” en realidad lo que busca es evidenciar la manera en que se ha complicado y banalizado la relación con el sexo — y por otro lado, evidenciar las dificultades que representaba tratar dicho tópico dentro de un contexto tradicional:

—Bueno, tú ya sabes todo lo que tienes que saber, ¿verdad?

—Sí, mamá.

—¿Entonces, ya no tengo nada que explicarte?

—No, mamá.

—Así es mejor.

Así quedó la cosa. Creo que este procedimiento es más sencillo que andar presenciando partos en bola (p. 45).

La distancia con respecto a los discursos oficiales ya sean nacionalistas, políticos o religiosos se encuentran presentes en toda la compilación, pero algunos resultan

altamente representativos. En “El doctor Mexica y los conquistadores” confluyen la estampa costumbrista y el modo autobiográfico con la crítica implícita al discurso indigenista, mismo que es contrapunteado y finalmente desarmado por el escepticismo del narrador:

[...] Estas aplicaciones del pajtle aparecen en el códice Nepomucénico que data de fines del siglo XV. En esa época en Europa la medicina estaba en pañales: no sabían más que poner sanguijuelas.

El doctor Mexica no explicó por qué, si los aztecas tenían tantos medios para provocar el aborto, sus descendientes se reproducen de una manera al parecer involuntaria e incontrolable (pp. 160-161).

Pero, si ya en este artículo periodístico se observa la habitual posición contraria al uso ideológico del lenguaje, entendiendo por tal la mitificación y el ocultamiento de la realidad para legitimar determinada posición o comportamiento, en “Festejos cívicos” el autor describe este proceso de adulteración en virtud del cual el evento histórico se ve sustituido por el discurso vertido alrededor de él:

Lo mismo se aplica al aspecto físico. Para crear imagen hay que proceder por eliminación. Hay que representar al prócer en un momento determinado y siempre con la misma ropa, que al fin no tiene por qué cambiarse. Recordemos que la calva de Hidalgo, la levita de Juárez y el pañuelo de Morelos son más importantes para identificar a estos personajes que la estructura ósea. Hay que darle al festejado un rasgo discordante. La imagen de un militar de mediados del siglo pasado no nos dice nada. Peor si está rasurado y trae anteojitos cuadrados, ya sabemos quién es: es el general Zaragoza (p. 159).

Este texto en particular resulta importante porque responde a la estructura del artículo periodístico más que al de la crónica. Sin embargo, bajo esta forma genérica se manifiesta la misma preocupación —questionar la versión oficial de la historia, ahora desde su proceso constructivo— de sus obras previas del ciclo de Obregón y anticipa *Los pasos de López*. No en balde, en la misma obra se incluyen dos trabajos que vinculan esta problemática con ambos extremos del continuo genológico. Por un lado, “Desfiles” recoge un recuerdo de infancia recurriendo tanto al modo autobiográfico como al

memorialista, pero siempre haciendo girar la narración frente al hecho primario del escepticismo ante los usos del poder:

[...]Al cuarto o quinto rumor de “¡Allí vienen! ¡Allí vienen!”, se oía toser a las motocicletas, la gente estiraba el pescuezo y pasaban primero los mordelones abriendo el paso, después una escolta de a caballo, y luego, de pie en un coche con la capota abierta y los cristales levantados, nada menos que Lázaro Cárdenas, agradeciendo los aplausos que casi nadie le tributaba. De que casi nadie le aplaudía estoy seguro. Cuando me dicen que era popularísimo, contesto que probablemente, pero no entre los que veían el desfile en la Reforma (p. 55)

Desde otra perspectiva, la inclusión de la obra de teatro *La conspiración vendida* vincula las manifestaciones periodísticas con las realizaciones teatrales y la futura novela sobre la Independencia, dando además una muestra de que el autor era consciente de esta preocupación como eje de su obra .

En “Viernes Santo”, en cambio, es de nuevo la visión tradicional y religiosa (la esfera de lo privado tanto como el conflicto entre lo profano y lo sagrado que se observa en sus cuentos) la que es cuestionada. En una lejana correspondencia con lo dicho por la Abadesa en *El atentado*, Ibargüengoitia refiere el dicho de una anciana:

Esta desesperación me dio a pesar de que entonces ignoraba lo que ocurrió en otro Viernes Santo, en Guanajuato, hace más de un siglo, durante otro sermón de las Siete Palabras, precisamente: la cúpula de la Compañía se vino abajo y aplastó al predicador y a trescientos feligreses.

—¡Qué bonito!— decía la anciana que me contó ese suceso—. ¡Morir aplastado en la casa de Dios! ¡Se va uno al cielo con todo y zapatos! (p. 69).

¿Qué papel cumplen estas dos compilaciones dentro del continuo genérico de la obra de Ibargüengoitia? Más que un ejercicio de recuperación de lo periodístico se trata de revelar cómo tras el género ofrecido semanalmente al lector se encuentran una serie de manifestaciones discursivas plenamente literarias, objeto de la atención del autor de tiempo atrás.

En este sentido, la crónica se convierte en un campo difuso donde Ibargüengoitia da rienda suelta a interacciones discursivas hasta ese momento subordinadas a la

economía de recursos que exigen tanto el cuento como la novela corta. Aspectos mucho más lúdicos, variados e imprecisos, generados por la necesidad de contar, de satisfacer los requerimientos del discurso periodístico, poco a poco conforman un caleidoscopio donde la clase media, lectora y compañera de vida de Ibarguengoitia, se ve reflejada en toda su multiplicidad.

6.0. *El sistema y los autores: un balance de influencias recíprocas.*

1) A lo largo de este trabajo se ha observado que el concepto de género es aún útil y aplicable al estudio del fenómeno literario. En palabras de Garrido Gallardo:

[...] el género se nos presenta como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria aunque sea para negarla: es una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema; y es una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que, tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de artístico⁴³⁸.

Sin embargo, también se ha destacado la necesidad de someter a revisión sus alcances, de hacer de él una herramienta conceptual mucho más flexible y con un mayor poder descriptivo⁴³⁹. Dichos atributos no resultan de una formulación de objetivos ajena al desarrollo del concepto, sino que son aquellos que se manifiestan como más urgentes ante la irrupción de fenómenos de dispersión, debilitamiento de los límites discursivos y confluencia genérica a un nivel mucho más profundo. La genología, entendida como un dominio de la teoría literaria encaminada a analizar el género literario, enfrenta las consecuencias de un profundo cambio paradigmático en el conjunto del saber humano, aquella modificación que caracteriza Navajas y a la que reiteradamente he hecho alusión, de acuerdo a la cual los discursos periféricos se desplazan hacia la centralidad, lo visual cuestiona el predominio del signo escrito, y los discursos anteriormente subordinados devienen instancias autónomas cuyo estudio resulta igualmente válido⁴⁴⁰. En medio de este profundo desplazamiento discursivo, las premisas en virtud de las cuales se instauraba la operatividad de los sistemas de categorías subyacentes a la clasificación genológica, se convierten en condicionantes de dicha operatividad. El sistema categorial aristotélico, común a la inmensa mayoría de los sistemas de clasificación, es entonces conceptualizado como un posible mecanismo de organización de

⁴³⁸ M. A. GARRIDO GALLARDO, *op. cit.*, p. 20.

⁴³⁹ Véase A. HIGASHI, art. cit., pp. 43-44.

⁴⁴⁰ Véase G. NAVAJAS, art. cit., p. 16.

los tipos de discurso, pero ya no cómo el único posible y, ante ciertos discursos confluyentes, fluidos o difusos, ni siquiera el más adecuado. Simplemente, el sistema de categorización es puesto en cuestión a partir de sus bases mismas, ante la fluidez del fenómeno que busca describir y ante la evidencia de que existen distintas alternativas posibles de agrupación de entidades⁴⁴¹.

La propuesta de Rosch, la *teoría de los prototipos*, parte de que existen procesos mentales de categorización independientes al sistema cultural en que se encuentra inserto el ser humano, mismos que se basan en las semejanzas entre distintas entidades y una representación idónea de las mismas: *el prototipo*. Este enfoque permite, a partir de la representatividad de entidades modélicas, incorporar a un sistema categórico los elementos marginales, difusos, incluso excepcionales de una clase, estableciendo distintos grados de pertenencia a dicha categoría. En un segundo momento, se hizo una verdadera revisión del modelo y, partiendo del concepto de “parecido de familia” establecido por Wittgenstein, se conformó la llamada *teoría amplia del prototipo*. En dicha teoría amplia del prototipo, éste pierde su fuerza representativa, pero gana en cuanto se convierte en un concepto que registra la variabilidad y el dinamismo de una serie de entidades vinculadas entre sí a partir de la presencia de un rasgo o una serie de rasgos, mismos que no es obligatorio se presenten en su totalidad en todos los miembros de dicha serie. Dicho nuevo modelo permite establecer series o continuos de entidades, dentro de la cual una no es más representativa que otra, sino, más bien, dependiendo de que elemento se elija como prototípico, se establecen que entidades pertenecen o no a la serie. Esto permite apreciar la plasticidad y dinamismo de los vínculos genológicos de un discurso.

⁴⁴¹ Véase J. MOLINO, art. cit., pp. 3-28.

2) Volviendo al campo concreto de la literatura, los últimos años se han caracterizado por dos movimientos que se inscriben en el panorama general de crisis del signo: de un lado, la aparición de obras multidiscursivas, situadas en el entrecruzamiento de discursos y culturas, en la confluencia de múltiples géneros; por el otro, la consolidación de una nueva mirada teórica en la cual, se descubre que las obras hasta ahora consideradas ejemplares de una determinada clase son susceptibles de lecturas y análisis que cuestionan la aparente solidez de su clasificación previa. Esto lleva a un aparente cuestionamiento de las certezas comúnmente aceptadas e incluso a una profunda desconfianza respecto a la operatividad y sentido de los instrumentos teóricos hasta el momento utilizados. Por un lado, existen discursos que no se pueden describir adecuadamente, por el otro, conceptos que dejan fuera fenómenos de evidente importancia⁴⁴². Ante esto, lo primordial es reconocer que el fenómeno literario exige de quien lo estudia el reconocimiento de su dinamismo y ante la multiplicidad de lecturas que puede generar, la responsabilidad de una lectura válida y novedosa, pero que no agota jamás las posibilidades de análisis del texto. En este trabajo, decidí utilizar la teoría de los prototipos para analizar una serie de obras pertenecientes a una serie discursiva que, por su complejidad y lo difuso de sus límites, ha recibido poca atención de los sectores académicos. Me refiero a la crónica, una instancia genológica que por su amplitud, su continua mutabilidad, su capacidad de incorporar otros discursos y a su vez de ser reformulada en otros, constituye todo un sistema de confluencias genéricas en sí.

3) A través de la amplitud de usos de la etiqueta genérica “crónica” se puede identificar a un sistema genológico caracterizado por la confluencia discursiva entre lo literario, lo periodístico, lo histórico, antropológico, etc., así como diversos géneros y

⁴⁴² Véase I. ANDRÉS-SUAREZ, art. cit., p. 9.

subgéneros de cada una de estas series discursivas. Dicha confluencia se origina en un momento clave del desarrollo de Occidente. De la misma manera que la crónica del Descubrimiento y la Conquista de América incorpora dentro de márgenes imprecisos una amplia muestra de la narrativa literaria de su tiempo (picaresca, novela de caballerías, etc.) junto con los antecedentes de discursos y géneros propios de la modernidad (el relato de viajes, el discurso antropológico, etc.) así como los testimonios de las otras voces culturales identificadas en este proceso, la crónica contemporánea incorpora dentro de sí una amplia profusión de discursos. Si con Todorov se considera que un género deviene de otros géneros⁴⁴³, la crónica contemporánea sería el espacio de confluencia en el momento postmoderno de discursos originados en el alba de la modernidad.

En este sentido, la crónica adquiere en la actualidad un carácter privilegiado en cuanto espacio dinámico de disolución de límites discursivos y, a su vez, el de elemento dinamizador de discursos que, por su relativo alto nivel de normatividad, parecían destinados a anquilosarse. Otro aspecto importante ya señalado, es la trascendencia de la crónica en cuanto espacio discursivo donde la voz del otro cuestiona y se incorpora a los discursos que ocupan la centralidad del sistema literario.

Así, si se sigue la trayectoria que lleva de la crónica del Descubrimiento y Conquista al discurso antropológico, se observará un paso de la sorpresa a la construcción de un discurso bien delimitado alrededor del otro que substituye su palabra por el silencio. En algún momento a principios del siglo XX comienza una lenta irrupción del otro en espacios que no le eran propios desde el punto de vista de los estructuradores de este orden discursivo⁴⁴⁴.

⁴⁴³ “Un nuevo género es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación”(T. TODOROV, art. cit. p. 34).

⁴⁴⁴ Véase RODRÍGUEZ-LUIS, *op. cit.*, pp. 29.

4) En general la crónica cumple una profunda función crítica con respecto a los discursos ideológicos dominantes, mismos que son contradichos por las voces que estos autores incorporan al discurso y subyacen a todo manejo irónico o paródico. Esta vocación crítica— expresada en la experimentación e incorporación de idiolectos en Ricardo Garibay; en la incorporación de las voces ajenas hasta cuestionar el concepto de autoría individual en Poniatowska; llevada al extremo del recurso irónico en Ibarguengoitia— responde también a un proceso de cambio y transformación discursiva. En todo momento la crónica es reelaboración de un discurso previo al que continuamente se remite: si bien este permanece reconocible, la exigencia que se impone la crónica es su reelaboración, su recontextualización, para remarcar cierto sentido que ha sido oculto en él o, si se trata de un discurso oficial, para revelar su opacidad, su inmovilismo, en muchas ocasiones manifestado como solemnidad.

Sin embargo, cada uno de estos autores produce en momentos ligeramente diferentes para el sistema literario nacional. Ricardo Garibay comienza a escribir en un momento en que el horizonte de la literatura mexicana se encuentra dominado por la novela de la revolución y es apenas anterior o contemporáneo a las aportaciones de Rulfo, Arreola y Tario. Su narrativa—que de inicio incorpora ya elementos de otros discursos— enfrentará una disyuntiva ante fenómenos extraliterarios que se expresa y se resuelve a nivel genológico: ¿novela corta o testimonio?. La solución encontrada por Garibay es el ejercicio de la novela corta dentro de sus más estrictos parámetros genológicos y el de la crónica, entendida como una fusión de las estructuras y la economía verbal propia de la novelística con los mecanismos discursivos propios del testimonio, el periodismo y una amplia profusión de géneros más. Elena Poniatowska, por su parte, irrumpe en el escenario literario cuando los cambios iniciados por los mencionados Rulfo y Arreola son ya el modelo dominante. De nueva cuenta, elementos

socio-históricos impactarán en su literatura, incluso de manera más severa que en Garibay, y vincularan su trabajo a manifestaciones discursivas de carácter colectivo, más próximas al discurso testimonial y al periodístico que a la literatura. En un momento posterior de su carrera, la crónica y el testimonio serán el substrato de su novelística, pero ante una nueva fase de movilización social, ella volverá a la crónica, erigida en su género emblemático⁴⁴⁵

Tanto Garibay como Poniatowska atestiguan un proceso de alejamiento del canon o, visto desde otro lado, un proceso de ruptura con una concepción rígida del género literario en pro de un trabajo de reformulación que convierte a sus obras en discursos complejos, fruto de la confluencia de múltiples discursos en el sistema genológico de la crónica o de la novela. En el tercer autor estudiado, se da un proceso parecido, pero de mayor complejidad. Jorge Ibarguengoitia agota las posibilidades expresivas del discurso dramático pero, al momento de hacerlo, no busca incorporar la realidad social o los discursos del otro excluido en su trabajo. El periodismo y la crónica en un primer momento no son una vía de expresión para Ibarguengoitia, sino su materia prima. A partir del discurso memorialista —uno más de los discursos que forman parte del sistema genológico de la crónica— el autor guanajuatense desarrollará una serie de novelas cortas caracterizadas por someter a una profunda ironía discursos oficiales. Más adelante, sus artículos periodísticos se beneficiaran precisamente de la apertura condicionada en el medio por los trabajos más directamente sociales de Garibay y Poniatowska. Si estos dos autores retoman un cierto cauce épico en sus crónicas, Ibarguengoitia buscará, precisamente por las mismas razones que sus colegas, desacralizar, generar una crítica a partir del recurso irónico, sin propugnar a favor de

⁴⁴⁵ En paralelo a la realización de este trabajo, Elena Poniatowska vivió los eventos y recabó los materiales que compondrían el libro *Amanecer en el Zócalo*, sobre las protestas postelectorales de 2006. Igualmente, su obra de 2005, *El tren pasa primero*, basado en testimonios de la lucha ferrocarrilera de los cincuenta, ganaría el Premio Rómulo Gallegos 2007.

visión alguna. En un movimiento complementario, Ibargüengoitia pasará de reformular crónicas y testimonios en sus novelas a escribirlas semanalmente en *Excélsior* y *Vuelta*. En estos tres autores se alcanza una visión de conjunto respecto a un momento de renovación de la crónica, la cual permite observar la manera en que este sistema resintió, expresó y superó la crisis cultural que políticamente se encuentra fechada en 1968.

5) Ricardo Garibay (1923-1999) muestra la trayectoria genológica más próxima a una concepción ortodoxa del género literario y periodístico. En sus inicios, busca despuntar como escritor a partir del dominio del cuento y del ejercicio periodístico en concordancia con la visión genológica del momento. Sin embargo, ya en este primer momento el discurso autobiográfico se convierte en el hilo conductor de muchas de sus narraciones, un modo que lo vinculará con el sistema genológico de la crónica. *Beber un cáliz* (1965) su primera novela de renombre será presentada bajo la etiqueta genérica de testimonio, si bien no puede vincularse con el discurso así denominado en la década siguiente. *Bellísima bahía* (1968) por su parte, representa un momento de crisis. Planteada de inicio como una confluencia entre el estilo autorreferencial del autor y la novela corta, entra en crisis cuando el autor comienza a reflexionar sobre la realidad social del puerto y su papel como creador. También incorpora en el relato tanto los discursos de quienes viven en el puerto, como una visión periodística, aquí sí plenamente testimonial, del mismo. Esto origina en el autor un profundo proceso de revisión y experimentación que lo llevará a desarrollar dos tendencias hasta ese momento implícitas en su obra: la cronística o testimonial donde lo periodístico inaugura la incorporación de múltiples discursos dentro de una estructura plenamente novelística que es “guiada” por el narrador protagonista, recurso autorreferencial del mismo Garibay. Este tipo de obra se caracteriza por incorporar el discurso ajeno a través

del narrador protagonista o bien mediante su inclusión dentro de un contexto narrativo que modifica su sentido al convertirlo en parte del todo. El autor tiene una intencionalidad de crítica social que alcanza mediante la contraposición del discurso del poder con la de quienes se encuentran oprimidos o en situación marginal, así como a través de la incorporación del discurso periodístico como una instancia de soporte y contraste de la información. Dentro de esta línea del continuo genológico se encuentran *Diálogos mexicanos* (1975), un intento por desarrollar la reformulación de idiolectos a un nivel no alcanzado previamente, *Las glorias del gran Púas* (1978) donde confluye la novela corta con la entrevista y la crónica y, finalmente, *Acapulco* (1978) donde la crónica y la novela confluyen y a su vez contienen a una multiplicidad de discursos insospechada. Por otro lado, desarrolla una novela corta sin pretensiones extraliterarias y de una gran exigencia formal, cuyo prototipo sería *La casa que arde de noche* (1971). La obra posterior de Garibay se moverá dentro de estas coordenadas sin alcanzar el grado de representatividad genológico de *Acapulco* y *La casa que arde de noche* como expresiones de una bifurcación discursiva, contenida en la obra previa a *Bellísima Bahía*.

6) Elena Poniatowska (1932) representa un caso especial en virtud de ser la única autora de nuestro corpus y encontrarse aún viva. Su desarrollo como narradora parte del manejo de discursos periodísticos altamente normativizados (la nota de sociales, la entrevista) para irse poco a poco entreverando con discursos pertenecientes a otras esferas. Al igual que Garibay busca legitimarse literariamente a través del cuento con *Lilus Kikus* (1954), pero esta vertiente estrictamente literaria no será más que un componente de su discurso. La entrevista periodística y su aproximación a los discursos de lo cotidiano y el habla popular conforman un continuo genológico que confluirá con el discurso desarrollado por Oscar Lewis y la tradición de la antropología y sus

precedentes en el sistema de la crónica. Ambas líneas se verán integradas en *Hasta no verte Jesús mío* (1969), obra que por su indeterminación genológica despierta un enorme interés crítico⁴⁴⁶.

Esta imbricación de lenguajes y estructuras discursivas propias de segmentos sociales muy alejados del contexto habitual de Elena Poniatowska, es la que poco a poco le va dando la carga crítica al texto. Más que una lectura del evento narrado o una caracterización del personaje dirigida a un efecto (que existen) la carga crítica de la crónica de Poniatowska viene dada por su efecto revelador. Ella, en concordancia con el profundo modo autobiográfico de toda su obra⁴⁴⁷, no suplanta la voz del otro ni se le impone, sino, más bien, cede el protagonismo al otro, integrándolo a la narración.

Este proceso de integración del otro, mecanismo que por un lado permite al subordinado tener una voz y, por otro, asegura al narrador una pertenencia⁴⁴⁸, es llevado al máximo en *La noche de Tlatelolco* (1971) obra donde el conjunto de voces y narradores se convierte en un narrador colectivo que sólo es enunciado y enmarcado por la autora. Este mecanismo, confluencia máxima del testimonio con el reportaje e incluso la poesía y la fotografía, será utilizado nuevamente, aunque en una proporción distinta, con mayor presencia del discurso periodístico y autotestimonial en *Nada, nadie, las voces del temblor* (1988).

⁴⁴⁶ Vease JORGENSEN, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁴⁷ Sin embargo, este carácter autobiográfico está marcado por un elemento del discurso de género: “[la]noción de sujeto que las autobiografías femeninas despliegan, más allá de re-presentarlo en un constante hacerse, en tránsito y fluidez permanentes, delatan la naturaleza múltiple, polimorfa, contradictoria y permeable del sujeto, en tanto divisa ontológica” (PINO-OJEDA, *art. cit.* p. 4).

⁴⁴⁸ Por ejemplo, en la caracterización que hace Beverley: “testimonio es por contraste una nueva forma de literatura narrativa en la que podemos al mismo tiempo atestiguar y ser parte de la cultura emergente de un sujeto proletario/popular democrático internacional en este periodo de ascenso”, “[...]testimonio is by contrast a new form of narrative literature in which we can at the same time witness and be a part of the emerging culture of an international proletarian/popular-democratic subject in its period of ascendancy” (BEVERLEY, *op. cit.*, p. 43).

Entre esas dos obras resalta *Fuerte es el silencio* (1980) serie de crónicas donde nuevamente la entrevista y el reportaje alcanzan el nivel dominante y lo literario se manifiesta en cuanto un modo que da una mayor densidad al discurso.

En el cuerpo del trabajo aseveré que *Nada nadie*, era la última crónica de gran aliento de Poniatowska y esto se debía en gran medida al decaimiento de los movimientos sociales a los cuales Poniatowska les había dado una expresión literaria. Bencomo confronta este hecho de la siguiente manera:

[...] el ánimo ciudadano en las crónicas citadas lleva el aliento de la epopeya y, en consecuencia, el lector se pregunta por la magnitud del evento que sea capaz de re-actualizar este ánimo cívico singular. [...] La reedición en 1997 del primer libro de crónicas de la autora *Todo empezó el domingo* con ilustraciones de Alberto Beltrán reitera una dirección estilística, temática —apoyada por la empresa editorial— que pareciera advertir el debilitamiento definitivo de un modo de cronocar que fue pionero en el campo de la literatura crítica⁴⁴⁹.

Sin embargo, la aparición de *Amanecer en el Zócalo* (2007) obliga a revisar esto, pues, aunque en gran medida confirma la vinculación entre dichos movimientos y su crónica, abre la posibilidad de detectar nuevas confluencias genéricas y el desarrollo de pautas anteriores en este último trabajo.

En cambio, el papel de la crónica como sistema reformulado en su narrativa no se ve modificado en lo absoluto. *Lilus Kikus* comparte con la crónica cierto modo autobiográfico (mismo que aquí referiría a una cierta nostalgia por la infancia) que continua en *Paseo de la Reforma* (una crónica). *Tlapalería* y *De noche vienes, Esmeralda*, desarrollan ciertos temas aislados, ciertos motivos dentro del manejo más convencional del género, pero *La flor de Lis*, una novela autobiográfica que repite la indeterminación de *Hasta no verte Jesús mío* abre otro momento en la producción de Poniatowska. Si en esta novela, la escritora reformula el discurso autobiográfico – su testimonio de vida- dentro del sistema de la novela, en sus obras subsecuentes

⁴⁴⁹ A. BENCOMO, *op. cit.*, p. 110.

reformulará tanto lo autobiográfico (*La piel del cielo*) como lo histórico (*Tinísima*) llegando a la confluencia de ambos en *El tren pasa primero* (2005).

7) Jorge Ibargüengoitia (1929-1983) cumple un papel especial en el sistema genológico de la crónica de esos años. Si Garibay y Poniatowska muestran cómo la crónica incorpora dentro de sí las voces y los discursos hasta ese momento situados en la periferia, manifestando una intencionalidad crítica que no deja de simpatizar con determinado proyecto social o una moral implícita⁴⁵⁰, Jorge Ibargüengoitia irá más allá cimentando su crítica a partir de un modelo discursivo (un tropo): la ironía, liberando a la crónica de la subordinación a un discurso reivindicador.

Desde su aproximación teatral al género memorialista, Ibargüengoitia desconfía de las verdades asumidas, de las aspiraciones del cronista por establecer una cierta legitimidad a partir de la narración de su testimonio. Logra transparentar la realidad detrás del discurso contrastando éste con el discurso de los otros e incluso con el del enunciador del mismo. Esta manera de reformular los contenidos previamente estructurados dentro del sistema genológico de la crónica o de alguno de los discursos ya oficializados que derivan de ella (historiográfico, político o jurídico) crea una tensión entre el género elegido, la novela corta, perteneciente al sistema genológico de la novela y el de la crónica, razón por la cual se traslapan y reformulan descomponiendo o evidenciando las contradicciones entre el hacer y el decir de los personajes. Es necesario tomar en cuenta que “La comprensión de la ironía, como de la parodia y de la sátira, presupone una cierta homología de valores institucionalizados, ya estéticos (genéricos), ya sea sociales (ideológicos)[..]” razón por la cual “el género no existe más que en la medida en que transgrede las mismas normas estéticas que garantizan su propia

⁴⁵⁰ Garibay en todo momento afrontó la realidad desde una visión católica en crisis, alejada de sus manifestaciones eclesiales, pero siempre presente.

existencia bitextual⁴⁵¹. Ante esto, cabe considerar que al reformular la crónica memorialista dentro del ámbito de la novela, Iburgüengoitia transgrede las convenciones genológicas de este último sistema, pero también los valores estéticos y sociales asumidos en las crónicas y testimonios. A partir de lo que en ellos hay de construcción narrativa —pretendidamente abocada a manifestar un punto de vista de la realidad— desborda sus límites y, a través de las convenciones genológicas de la novela, pero igualmente de la visión cómplice del lector, desactiva cualquier potencial épico que pudiera pervivir en la crónica.

Más adelante, cuando Iburgüengoitia opta por incursionar en la crónica periodística, entre las diversas operaciones de reformulación que realizará, se encuentra el de incorporar géneros y subgéneros diversos (desde la autobiografía y la crítica de cine hasta el relato de viaje) al molde periodístico que por razones de espacio debe utilizar.

Volviendo al carácter ajeno a la intención de moralizar propia de la sátira que tanto reivindicó para su obra Iburgüengoitia, cabe mencionar que este no implica la renuncia a una ética. En él se identifica un retorno a una visión individualista, plenamente ciudadana de lo social, razón por la cual el material de sus crónicas pertenece a la esencia de lo cotidiano y se centra en la crítica de las verdades oficiales en cuanto manifestaciones ideológicas de una colectividad que, para el autor guanajuatense, resulta inasible. Esto contrapone su obra a las del hidalguense y capitalina por adopción, ya que, mientras estos aspiran a una acción de lo colectivo, creen en una trascendencia de lo social, para Iburgüengoitia esto resulta ilusorio y no contempla mayor instancia social que la ya mencionada de ciudadano mexicano y guanajuatense en particular.

⁴⁵¹ L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 188.

Todas estas manifestaciones conforman un momento privilegiado de transformación dentro de la crónica en México y, merced a la dinámica interna de la obra de los autores estudiados, de todo el sistema de la literatura mexicana. Detrás de la confluencia genológica y su consabida dispersión de límites, se descubre la vitalidad de una cultura en constante mutación.

Bibliografía

- ANDRÉS-SUÁREZ, IRENE, *Mestizaje y disolución en la literatura hispánica contemporánea*, Verbum, Madrid, 1998.
- ARAÚJO, NARA, “Viaje de la imaginación. Viajeros mexicanos siglo XX”, *Espacios, viajes y viajeros*, Luz Elena Zamudio (coord), Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Aldus, México, 2004.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.
- BAUDOT, GEORGES, “Las crónicas etnográficas de los evangelizadores franciscanos”, *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días. Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*. V. 1., Beatriz Garza Cuarón, Georges Baudot coord., Universidad Nacional Autónoma de México/ Siglo XXI, 1996.
- BENCOMO, ANADELI, *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*, Iberoamericana-Veuert, Madrid-Frankfurt Am Main, 2002.
- BENEDETTI, MARIO, “Cuento, *nouvelle* y novela: Tres géneros narrativos”, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, Lauro Zavala (comp), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1993.

- BEVERLEY, JOHN, *Testimonio: on politics of truth*, Minneapolis, University of Minnesota, 2004.
- BLANCO AGUINAGA, CARLOS, “Del modernismo al mercado interno”, AA.VV. *Cultura y Dependencia*, Guadalajara, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, 1976.
- BLANCO, JOSE JOAQUÍN, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y Arena, 1996.
- BRAVO ARRIAGA, MARÍA DOLORES, “Los relámpagos de agosto o de una nueva forma de nombrar” en JORGE IBARGÜENGOITIA, *El atentado/Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, México, ALLCA XX, 2002.
- BRIBIESCA, LUCIO, “La resistencia anticínica en Jorge Ibar güengoitia: a (casi) 30 años de *Estas ruinas que ves*” en *op. cit.*, Norma A. Cuevas (comp.),
- CABO ASEGUINOLAZA, FERNANDO, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992.
- CABRERA QUINTERO, CONRADO G., *La creación del imaginario del indio en la literatura mexicana del siglo XIX*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2005.

- CAMPBELL, YSLA, “Prosa varia”, *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días. Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, V. 1., Beatriz Garza Cuarón, Georges Baudot coord., Universidad Nacional Autónoma de México/ Siglo XXI, 1996.
- CARBALLIDO, EMILIO, “Drama y novela de Jorge Ibarguengoitia” en JORGE IBARGÜENGOITIA, *El atentado/Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, México, ALLCA XX, 2002.
- CHILLÒN, ALBERT, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- COMPANY COMPANY, CONCEPCIÓN, “Prototipos y el origen marginal de los cambios lingüísticos. El caso de las categorías del español” en *Cambios diacrónicos en el español*, ed. Concepción Company Company, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.
- CORTÁZAR, JULIO, “Algunos aspectos del cuento”, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, Lauro Zavala (comp), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1993.

- DANTO, ARTHUR C., *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Introd. Fina Birulés, trad. Eduardo Bustos, Paidós-Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1989.
- DABOVE, JUAN PABLO, “*Tomochic* de Heriberto Frías: violencia campesina, melancolía y genealogía fratricida de las naciones” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (Lima-Hanover), 2do semestre, No. 60, 2004.
- DE TAVIRA, LUIS, “Un atentado a la solemnidad de la historia” en JORGE IBARGÜENGOITIA, *El atentado/Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, México, ALLCA XX, 2002.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR, “«Distancia y contaminación». Estudio crítico” en JORGE IBARGÜENGOITIA, *El atentado/Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, México, ALLCA XX, 2002.
- DOMENELLA, ANA ROSA, *La narrativa de Jorge Ibargüengoitia: Análisis de “Los relámpagos de agosto” y “La Ley de Herodes”*, Colegio de México, 1986.
- *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía*, México, División de Ciencias y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1989.

- “Jorge Ibargüengoitia, de la ironía a lo grotesco. Otro modo de narrar amores y crímenes” en *op. cit.*, Norma A. Cuevas (comp.).
- EGAN, LINDA, *Carlos Monsiváis: cultura y crónica en el México contemporáneo*, trad. Isabel Vericat, Fondo de Cultura Económica, México.
- ETTE, OTTMAR, *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, Servicio Alemán de Intercambio Académico, México, 2001.
- FLORESCANO, ENRIQUE, “Teresa de Mier y Bustamante. Fundación del nacionalismo histórico”, *Nexos*, (México), Febrero de 1989, No. 134.
- FOWLER, ALASTAIR, *Kinds of Literature*, Harvard University Press, Cambridge, 1982.
- GALVÁN, VERÓNICA, “Discursos fronterizos”, *Diálogos Latinoamericanos*, (Aarhus) 2002, número 06.
- GARIBAY, RICARDO, *Acapulco, Crónica 1*, México, Océano, 2001.
- *Beber un cáliz*, México, Océano, 2001.
- *Bellísima Bahía, Novela 1*, México, Océano, 2001.
- *Diálogos mexicanos, Crónica 1*, México, Océano, 2001.
- *El gobierno del cuerpo*, México, Joaquín Mortiz, 1977.
- *La Casa que arde de noche, Novela 1*, México, Océano, 2001.
- *Las glorias del gran Púas, Crónica 1*, México, Océano,

- 2001.
- *El gobierno del cuerpo*, México, Joaquín Mortiz, 1977.
- “Nuestra Señora de la Soledad, en Coyoacán”, en *Crónica I*, México, Océano, 2001.
- *El gobierno del cuerpo*, México, Joaquín Mortiz, 1977.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO y HUERTA CALVO, JAVIER, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1992.
- GARCÍA FLORES, MARGARITA, “Yo no soy humorista” en JORGE IBARGÜENGOITIA, *El atentado/Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, México, ALLCA XX, 2002.
- GARRIDO GALLARDO, MIGUEL ÁNGEL, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles” en *Teoría de los géneros literarios*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Arco Libros, Madrid, 1988.
- GENETTE, GERARD, *Figuras V*, trad. Ariel Dilon, Siglo XXI, México, 2005.
- GIDI, CLAUDIA ELISA, “Distanciamiento épico e irónico en *El atentado* de Jorge Ibargüengoitia” en *Homenaje y Diálogo. Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibargüengoitia. Memoria*, Norma A. Cuevas (comp.), Guanajuato, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Guanajuato, 2005.
- GIL GONZÁLEZ, JUAN CARLOS “La crónica periodística. Evolución, desarrollo y nueva perspectiva: viaje desde la historia al periodismo interpretativo”, *Global Media Journal*, 2004, Núm. 1, vol. 1, p.1.

- GLOWINSKI, MICHAL, “Los géneros literarios” en A.A. V.V. *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat, Siglo XXI, México, 1993.
- GONZÁLEZ ESCAMILLA, IVÁN, “El siglo de oro vindicado: Carlos de Sigüenza y Góngora, el conde de Galve y el tumulto de 1692” en *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*, V. II. Alicia Meyer coord., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000.
- GUTIÉRREZ JOSÉ ISMAEL, *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos. De la crónica periodística al relato de ficción.*, Peter Lang, New York, 1999.
- HAUSER, ARNOLD, *Historia social de la literatura y el arte*, Labor, Bogotá, 1994.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, *Historia de la cultura en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, 1940.
- HIGASHI, ALEJANDRO O., “Edad Media y genología: el caso de las etiquetas de género” en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, comp. Lillian von der Walde Moheno, Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003.
- HUERTA, DAVID, Introducción, José Revueltas, *Visión del Paricutín*, ERA, México, 1983.

- HUTCHEON, LINDA, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, AA. VV., México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992.
- IBARGÜENGOITIA, JORGE, *El atentado/Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, México, ALLCA XX, 2002.
- *Viajes a la América ignota*, México, Joaquín Mortiz, 2001.
- *La ley de Herodes*, México, Joaquín Mortiz-Secretaría de Educación Pública, 1986.
- *Sálvese quien pueda*, México, 1975.
- JÖRGENSEN, BETH, *The writing of Elena Poniatowska. Engaging Dialogues*, University of Texas Press, Austin, 1994.
- *Texto e ideología en la obra de Elena Poniatowska*, 1986.
- KARAM CÁRDENAS, TANIUS, “Un ejercicio de lectura comparada en la obra periodística de Jorge Ibargüengoitia y Carlos Monsiváis”, en *Homenaje y Diálogo. Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibargüengoitia. Memoria*, Norma A. Cuevas (comp.), Guanajuato, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Guanajuato, 2005.
- “Acercamiento semiótico al estudio de la crónica testimonial en la obra de Elena Poniatowska” *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 2006, número 33.

- “Periodismo polifonía e intertextualidad en la obra periodística de Elena Poniatowska”, *Razón y palabra*, 2003, núm. 33.
- KLEIBER, GEORGES, *La semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico*, trad. A. Rodríguez Rodríguez, Visor, Madrid, 1995.
- KRYNSKI, WLADYMIR, *La novela en sus modernidades: a favor y en contra de Bajtín*, Frankfurt am Main, Madrid, Vervuert, Iberoamericana, 1998.
- LAKOFF, GEORGES, *Fire, women and dangerous things. What Categories reveal About the Mind*, University of Chicago Press, Chicago, 1987.
- LEAL, LUIS, “El *Cautiverio feliz* y la crónica novelesca”, *Prosa hispanoamericana virreinal*, Chang-Rodríguez, Raquel ed., Hispam, Barcelona, 1978.
- LEMPÉRIÈRE, ANNICK, “República y publicidad a finales del Antiguo Regimén (Nueva España)”, *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*. Fondo de Cultura Económica/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 1998.
- LEÑERO, VICENTE, “Aproximaciones al oficio literario de Ricardo Garibay” en Garibay, Ricardo, *Novela I*, México, Océano, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

- LEONARD, IRVING A., prólogo, *Seis obras*, Carlos de Sigüenza y Góngora, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1984.
- LONG, MARY K., Nota introductoria, Salvador Novo, *Crónicas y artículos periodísticos. Viajes y ensayos II*, Sergio González Rodríguez (comp.), Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- LÓPEZ TÉLLEZ, ADRIANA, “Jorge Ibarguengoitia y los memorialistas (fragmentos memoriosos de los generales Amaya, Santamaría y Obregón)” en JORGE IBARGÜENGOITIA, *El atentado/Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, México, ALLCA XX, 2002.
- LORENTE MEDINA, ANTONIO, *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional de Educación a Distancia, México, 1996.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUÍS, *Literatura mexicana Siglo XX. 1910-1949*, México, CONACULTA, 2001 [1949].
- MARTÍNEZ ANDRADE, MARINA, “Al encuentro con el otro: un viaje de Guillermo Prieto”, en *Espacios, viajes y viajeros*, Luz Elena Zamudio (coord), Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Aldus, México, 2004.

- MARTÍNEZ ASSAD, CARLOS, “El revisionismo histórico por medio de la novela”,
 en JORGE IBARGÜENGOITIA *El atentado/Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, México, ALLCA XX, 2002.
- MARTÍNEZ BARACS, RODRIGO, “En busca de Hidalgo” en *Nexos*, No. 55, Julio, 1982.
- MEJÍA, EDUARDO, “Prologo”, Ricardo Garibay, *Crónica 1*, México, Océano, 2001.
- MEJÍA MADRID, FABRICIO, “El poder y la carcajada: Ibargüengoitia y la crónica”
 en JORGE IBARGÜENGOITIA *El atentado/Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, México, ALLCA XX, 2002.
- MIGNOLO, WALTER, “Experiencia y verdad en la crónica de Indias”, *Historia y crítica de la literatura española Siglos de oro: renacimiento*. Francisco López Estrada, (comp.), Carlos Pujol (trad), V.2, Crítica, Barcelona, 1991.
- MOLINO, JEAN, “Les genres litteraires”, *Poétique*, 93, 1993.
- MONSIVÁIS, CARLOS, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, ERA, México, 1980.
- *Del rancho al internet*, México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 1999.
- MORENO BONETT, MARGARITA, *Nacionalismo novohispano*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000.

- NAGY-ZEKMY, SILVIA, “¿Testimonio o ficción? Actitudes académicas” en
Ciberletras. Revista de crítica literaria y cultura, No. 5,
 Agosto de 2001, 25 de enero de 2007 <[http: //
 www.lehman.cuny.edu/ciberletras/](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/)>
- NAVAJAS, GONZALO, “El icono verbal roto: la narración de la estética finisecular”
 en *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura
 hispánica*, ed. Irene Andrés-Suárez, Verbum, Madrid,
 1988.
- OLGUIN, DAVID, “Ibargüengoitia y el teatro: *El atentado*” en JORGE
 IBARGÜENGOITIA, *El atentado/Los relámpagos de
 agosto*, Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, México,
 ALLCA XX, 2002.
- PINO-OJEDA, WALESCKA, “De agua y ausencia: el sujeto autobiográfico
 femenino en *La Flor de Lis*, de Elena Poniatowska”,
Estudios filológicos, (Valdivia), Septiembre 2004, no. 39
- PONIATOWSKA, ELENA, *El tren pasa primero*, Alfaguara, México, 2005.
- *La piel del cielo*, Alfaguara, México, 2001.
- *Tinísima*, ERA, México, 1992.
- *Nada, nadie, las voces del temblor*, ERA, México,
 [1988] 2001.
- *La flor de Lis*, ERA, México, 1988.
- *Fuerte es el silencio*, ERA, México, [1980] 2001.
- *La noche de Tlatelolco*, ERA, México, 1971.
- *Hasta no verte Jesús mio*, ERA/ SEP, México, [1969]
 1986.

- *Lilus Kikus* [1954], ERA, México, 1985.
- PUPO-WALKER, ENRIQUE, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Gredos, Madrid, 1982.
- RABASA, JOSÉ, “Crónicas religiosas del siglo XVI” en *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días. Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, v.1., coords., Beatriz Garza Cuarón, Georges Baudot, Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, 1996.
- RAIBLE, WOLFGANG, “¿Qué son los géneros literarios? [...]” en *Teoría de los géneros literarios*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, trad. Kurt Spang, Arco Libros, Madrid, 1988.
- REHDER, ERNEST, *Ibargüengoitia en Excélsior, 1968-1976*, Nueva York, Peter Lang, 1993.
- RODRÍGUEZ-LUIS, JULIO, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- RODRÍGUEZ MUNGUÍA, JACINTO, *La otra guerra secreta. Los archivos prohibidos de la prensa y el poder*, ed. Random House Mondadori, México, 2007.

- ROLLIN, BERNARD E., “Naturaleza, convención y teoría del género” en *Teoría de los géneros literarios*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, trad. Eugenio Contreras, Arco Libros, Madrid, 1988.
- ROSCH, ELEANOR, “Principies of categorization” en *Cognition and Categorization*, eds. E. Rosch y Bárbara Lloyd, Lawrence, Hillsdale (N.J.), 1978.
- RUIZ ABREU, ÁLVARO, “La escritura al margen de Ibargüengoitia” en *Homenaje y Diálogo. Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibargüengoitia. Memoria*, Norma A. Cuevas (comp.), Guanajuato, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Guanajuato, 2005.
- *La cristera, una literatura negada*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 2003.
- SABORIT, ANTONIO, “Primeros viajes” en Salvador Novo, *Viajes y ensayos I*, comp. Sergio González Rodríguez, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- SÁNCHEZ AGUILERA, OSMAR, “De metatextos y acentuaciones del lenguaje en *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia” en *Iztapalapa*, No. 52, enero-junio de 2002.
- SCHUESSLER, MICHAEL K, *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, Diana, México, 2003.
- SIMPSON, MÁXIMO, “Crónica, cronología y narración testimonial” en *Géneros periodísticos*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

- TEIXIDOR, FELIPE, (comp.) *Viajeros mexicanos (siglos XIX y XX)*, Porrúa, México, 1982.
- TODOROV, TZEVEATAN, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán, México, 1994.
- “El origen de los géneros literarios” en *Teoría de los géneros literarios*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, trad. Eugenio Contreras, Arco Libros, Madrid, 1988.
- TORRE REVELLO, JOSÉ, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, Universidad Nacional Autónoma de México, [1940].
- VELÁSQUEZ ESTRADA, ROSALÍA, “Turner: un historiador de la revolución” en *Historiografía española y norteamericana sobre México. (Coloquios de análisis historiográfico)* Álvaro Matute (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- VILLASEÑOR, MARGARITA, “Conversaciones frente al mar de la presa” en JORGE IBARGÜENGOITIA, *El atentado/Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, México, ALLCA XX, 2002