



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**EL ORNITORRINCO DE LA PROSA: ANÁLISIS
NARRATOLÓGICO DE CUATRO RELATOS PERIODÍSTICOS
DE JUAN VILLORO**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
(OPCIÓN TERMINAL PERIODISMO)**

PRESENTA

CAROLINA MOJICA REYES

ASESOR: DOCTOR JUAN GABRIEL NADAL PALAZÓN

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2012





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Agradezco profundamente a mis padres por el incondicional apoyo y la confianza que siempre me han brindado; a ustedes dedico este trabajo.

Agradezco también a mi hermano por sus consejos y por ayudarme a recuperar el ánimo en tiempos de tribulación.

Mis agradecimientos al doctor Juan Nadal Palazón y a todos los integrantes del jurado por su guía y puntuales observaciones.

Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México por permitir mi formación profesional en sus aulas.

Mi gratitud a todos aquellos que a lo largo de mi vida han sido fuente de inspiración para nunca dejar de aprender.

Índice

Introducción.....	1
1. Consideraciones previas al análisis de los relatos	9
1.1 La ambigua situación de la crónica.....	9
1.2 El ornitorrinco de la prosa	13
1.3 La narratología como método de análisis	19
2. Voz.....	24
2.1 Narrador y narratario.....	25
2.2 Actitudes narrativas del narrador	31
2.2.1 Narrador homodiegético.....	32
2.2.2 Narrador heterodiegético.....	35
2.3 Niveles y tiempo de la narración.....	41
3. Modo	47
3.1 Distancia	48
3.1.1 Relato de acontecimientos	49
3.1.2 Relato de palabras	54
3.1.2.1 Estilo directo.....	55
3.1.2.2 Estilo indirecto	64
3.1.2.3 Estilo indirecto libre	67
3.2 Perspectiva	69
3.2.1 Focalización cero.....	72
3.2.2 Focalización interna.....	72
3.2.3 Focalización externa.....	75
4. Tiempo	81
4.1 Orden.....	83
4.1.2 Analepsis	86
4.1.3 Prolepsis.....	90
4.2 Frecuencia	93
4.2.1 Relato singulativo	94
4.2.2 Relato repetitivo.....	96

4.2.3 Relato iterativo.....	98
4.3 Velocidad	101
4.3.1 Elipsis	103
4.3.2 Sumario	108
4.3.3 Escena.....	112
4.3.4 Pausa	114
Conclusiones.....	118
Bibliografía	125

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa.

Juan Villoro

Introducción

Cuentan que hace más de dos siglos, cuando los científicos del Museo de Historia Natural de Londres lo vieron por primera vez, pensaron que era obra de un bromista. Un ser con pelaje como el del topo, la cola de una nutria y el pico de un pato no parecía ser una creación de la naturaleza, de modo que inmediatamente buscaron en el ejemplar disecado los indicios de un burdo trabajo de costuras y mal pegamento, pero no los encontraron.

Hoy en día, el ornitorrinco y su naturaleza no resultan menos inquietantes que en aquel tiempo. Aun con las numerosas investigaciones científicas que han ayudado a aclarar su ubicación en el terreno evolutivo, todo intento por emparentarlo de manera total con otras especies es motivo de duda y desconcierto. ¿Es mamífero, reptil o ave? ¿Qué es el ornitorrinco?

Una situación similar se presenta con la crónica. Nacida en épocas inmemoriales, el tiempo y los diversos fines a los que sirvió la fueron dotando de ambigüedades. En el periodismo se le ha ubicado entre los géneros interpretativos, aunque se reconocen también en ella lazos con la literatura y un valor como documento histórico; tras una observación más detallada, se advierten en algunas de sus manifestaciones rasgos del ensayo y del reportaje.

Por este motivo es que de entre los géneros textuales, la crónica merece ser considerada —ornitorrinco de la prosa—. Así lo determina Juan Villoro, escritor y periodista mexicano que en las últimas décadas ha desarrollado una manera personal de entender el género y llevarlo a la práctica, interpretación que difiere en algunos de sus puntos con las definiciones más tradicionales hechas al respecto. Gracias a esto, el nombre de Juan Villoro se ha tornado una referencia recurrente cuando se habla de las nuevas manifestaciones narrativas del periodismo en América Latina, un movimiento que ha ido cobrando fuerza y ha propiciado un renovado interés en la crónica, tanto en su estudio académico como en su escritura.

La naturaleza difusa de la crónica ha sido la causante de un sinnúmero de definiciones en los manuales y tratados de periodismo que, colocadas en perspectiva, dejan al descubierto contradicciones e inconsistencias. Debido a ellas, el intento por describir los relatos que constantemente se exhiben en los medios, y que se consideran pertenecientes a este tipo de discurso, ha arrojado más bien resultados inciertos. Ante este panorama, el empleo de métodos distintos de análisis para acercarse al estudio de los fenómenos discursivos en la prensa se torna necesario.

La *narratología* o *teoría narrativa* es una de las alternativas existentes en el estudio de los relatos periodísticos. Este método permite descubrir la manera en la que los textos se encuentran contruidos, así como los mecanismos que interactúan en cada uno de ellos hasta aportarles sus características distintivas. De esta manera, los textos son estudiados por sí mismos en un intento por descubrir sus cualidades, sin tomar en cuenta factores externos a su escritura ni buscar su adhesión forzosa a alguno de los géneros marcados por el periodismo tradicional.

Es justo a partir de la narratología como método de análisis que el estudio desarrollado en las siguientes páginas busca desmenuzar la composición de un conjunto de relatos del periodista mexicano Juan Villoro, con el objetivo de contribuir en el estudio de las manifestaciones del periodismo contemporáneo. Con la ayuda de la teoría narrativa, se intentará adquirir un conocimiento más detallado en torno a su construcción: a sus tipos de narrador, su grado de conocimiento y la administración informativa que hacen, así como las estructuras temporales que les es común adoptar. En su conjunto, son estas características las responsables de dar a cada relato una determinada forma y configurar un estilo en su autor.

Los relatos sometidos al análisis forman parte de *Safari accidental*, libro publicado en 2005 donde se recopilan algunas de las crónicas de Juan Villoro previamente dadas a conocer en revistas y diarios. Con la finalidad de realizar un análisis más

profundo, de los 21 textos que conforman el libro fueron elegidos cuatro, los cuales se hallan agrupados en el apartado “Territorios”. Estos relatos fueron publicados en revistas mexicanas (*Proceso*, *Nexos* y *Letras Libres*) entre los años 2000 y 2005, un periodo bastante próximo al presente. En consecuencia, pueden ser considerados una muestra representativa de los relatos de Villoro pertenecientes a una fase madura de su trayectoria, particularmente si se toma en cuenta que sus primeros escritos publicados en este género datan de finales de la década de los setenta.¹ Además, el hecho de que pertenezcan a un estadio avanzado en su trayectoria como cronista habla ya de una consolidación en la técnica del autor.

Los cuatro relatos proporcionan al lector la imagen de lugares distantes. Se aprecia en ellos un intento por buscar lo noticioso en el día a día de las ciudades, y de interpretarlo con la mirada de un elemento externo a dicha cotidianidad. En los textos se conjuntan las cualidades que según Villoro caracterizan a una crónica: el contacto directo del cronista con la realidad que intenta contar, aunque también la referencia a situaciones que él no vivió pero que está en facultad de transmitir gracias a los testigos; la historia personal que aporta un sentido autobiográfico, así como la profundidad en el tratamiento informativo dados los múltiples datos con los que describe sus experiencias en el lugar de los hechos. La conexión de conocimientos en apariencia lejanos, así como la inclusión de comentarios se advierten también en los relatos designados.²

En “Berlín: un mapa para perderse”, Juan Villoro narra su vida en la Alemania Oriental, sitio en el que vivió durante tres años en calidad de agregado cultural de la embajada de México. Tras esta experiencia, compara el antes y después de la caída del Muro de Berlín y su impacto en la vida de los alemanes.

“No sé qué declarar: Welcome to Tijuana” relata las vivencias de Villoro en esta ciudad fronteriza a partir de un viaje organizado por el consulado de México en

¹ Cf. Aurora M. Ocampo (coord.), *Diccionario de escritores mexicanos*, p. 304.

² Cf. Juan Villoro, “Ornitórrincos. Notas sobre la crónica”, en *Safari accidental*, p. 14.

San Diego y el Colegio de la Frontera Norte. La importante presencia china en la ciudad, la prostitución y la migración son algunas de las situaciones con las que se enfrenta durante la visita.

—*Osas que escuché en La Habana*”, por otro lado, es un relato escrito luego de la estancia del cronista en la capital cubana durante al menos una semana. A partir de los testimonios de sus habitantes, el autor refiere las características de la vida en ese lugar y de sus pobladores: las constantes fallas del servicio eléctrico, la pasión de los cubanos por las estadísticas, la superstición y la creatividad que se han visto obligados a adquirir por la dificultad para hacerse de nuevos artículos.

El cuarto relato, —*Escape de Disney World*”, es una mirada crítica en torno al emporio creado por Walt Disney, materializado en sus famosos parques de diversiones. El relato se construye a partir de una visita familiar de Juan Villoro al sitio de entretenimiento, lugar donde vive una experiencia tan poco halagadora que lo hace clamar un escape.

Los tiempos actuales demandan una profundización en el estudio de los textos narrativos. Desde la década de los sesenta y hasta la actualidad, este tipo de textos se ha hecho presente cada vez con más frecuencia en las páginas de diarios y revistas alrededor del mundo. Contraviniendo las reglas rígidas que el periodismo tradicional ha impuesto a la redacción de las noticias en cuanto a estructura y lenguaje, proponen al lector un acercamiento distinto a la información.

Aun cuando las décadas han transcurrido, la recurrencia a las formas narrativas para comunicar los acontecimientos no ha cesado de manifestarse en los medios, e incluso, puede decirse que ha cobrado un nuevo auge en fechas recientes. Hoy, el lector promedio dispone de una gama más amplia de medios para conocer las noticias que impactan su vida diaria. A través de la Internet, de los portales informativos y de las redes sociales que alberga, ya no es necesario esperar al día siguiente para enterarse en el periódico de los pormenores de un suceso, ya que pueden ser consultados minutos después de haber ocurrido. El papel privilegiado que el periódico poseía para enterar a la sociedad se ha ido poco a poco

perdiendo, primero, con la llegada de la radio y la televisión, y ahora frente a la Internet.

Debido a esta desventaja, los medios impresos se han visto obligados a idear nuevas estrategias para conservar a sus tradicionales lectores y buscar nuevos. En ese sentido, el periodismo narrativo, el contar historias, se ha tornado un fenómeno frecuente en algunos medios. En 1997, durante su conferencia ante la Sociedad Interamericana de Periodismo, realizada ese año en la ciudad de Guadalajara, en México, el periodista y novelista argentino Tomás Eloy Martínez señaló la cada vez mayor incidencia de este tipo de relatos en la prensa internacional. Incluso, consideró que estos textos pueden ser la clave para enfrentar los retos que este naciente siglo impone ya a los medios informativos impresos:

Los diarios del siglo XXI prevalecerán con igual o mayor fuerza que ahora si encuentran ese difícil equilibrio entre ofrecer a sus lectores informaciones que respondan a las seis preguntas básicas e incluyan además todos los antecedentes y el contexto que esas informaciones necesitan para ser entendidas sin problemas, pero también —o sobre todo— un puñado de historias, seis, siete o diez historias en la edición de cada día, contadas por reporteros que también sean eficaces narradores.³

Los relatos de Juan Villoro forman parte de esta dinámica de impulso a las manifestaciones narrativas del periodismo en la fase inicial del siglo. En ellos priva una intención por describir los fenómenos sociales de México y el mundo, siempre con una explicación como propuesta y con la consigna de conferir profundidad a cada temática referida.

Juan Villoro es uno de los representantes más destacados en el panorama de las letras hispanoamericanas actuales. Así lo consideran periodistas como Milály Dés, quien opina que Villoro se ha sabido distinguir —por su excepcional ingenio, su eficacia y originalidad al combinar diferentes géneros y por su gran capacidad de

³ Tomás Eloy Martínez, "Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI", en *La otra realidad*, p. 236.

seducción”.⁴ Aun cuando su carrera se ha desarrollado en medio de la escritura literaria y la periodística, sus textos en este último rubro son cuantiosos e incluyen varios libros de crónicas, así como publicaciones periódicas de sus relatos en medios nacionales y extranjeros. —Sus crónicas o reportajes —mezcla feliz de una ágil estructura narrativa, virtudes periodísticas y brillantez dialéctica— no tienen parangón en castellano. Ni siquiera las estrellas del *new journalism* tienen la agilidad y el donaire de Villoro, con la excepción del mejor Capote cronista, el de *Música para camaleones*”,⁵ añade Mihály Dés.

Es debido a su peculiar forma de escritura en el periodismo que Juan Villoro ha sido acreedor a reconocimientos como el Premio Internacional de Periodismo Manuel Vázquez Montalbán, en 2006, así como el Premio Internacional de Periodismo Rey de España, en 2010. Estos galardones dan cuenta, en cierta medida, del eco que su trabajo está generando en el mundo de habla hispana. Por su larga trayectoria en el ejercicio de la crónica, Villoro ha dado cátedra, también, en la Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano.

La obra de Juan Villoro es, pues, digna de ser estudiada. Con su análisis, es factible contribuir en la configuración de un panorama de las tendencias actuales en la actividad de informar, el cual busque, además, determinar las formas y estructuras que caracterizan a este tipo de mensajes, así como sus posibles aportaciones al periodismo en una relación histórica.

Hay que señalar, en cuanto a la metodología que será aplicada, que la narratología constituye una opción apropiada para los objetivos de este trabajo. Con su guía, será posible describir la constitución de los relatos de Villoro que el mismo autor y su comprensión de la crónica anticipan a su vez como una fusión de géneros y, en consecuencia, de recursos discursivos susceptibles de ser desmenuzados desde esta óptica.

⁴ Mihály Dés, “Juan Villoro: Paisaje del post-apocalipsis” [en línea], *Lateral*, Núm. 122, Barcelona, Febrero de 2005, Dirección URL: http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/122_villoro.htm, [consulta: 3 de noviembre de 2010].

⁵ *Idem*.

La propuesta de Gérard Genette, que se ha mantenido hasta el momento como la más sólida para el estudio del relato, será la que oriente predominantemente el análisis. Sin embargo, por su aplicación específica al estudio del relato periodístico, serán tomadas como directrices también las investigaciones de índole narratológica realizadas en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, y de las cuales la doctora Lourdes Romero es precursora.

Por esta misma razón, se ha optado por organizar el análisis tomando como referencia las tres categorías básicas del modelo de Genette para el estudio del relato, es decir, voz, modo y tiempo, con un capítulo extra como precedente, cuyo objetivo principal es el de abundar en algunas nociones generales. De esta forma organizado, el análisis gozará de una mayor claridad en su estructura y posterior lectura.

Con la ayuda de este método, se hallará el sustento necesario para determinar por qué los relatos de Villoro llevan consigo el sello de una subjetividad abierta, el de un tiempo que transcurre de formas caóticas, vertiginosas muchas veces; o el de por qué resultan a simple vista tan distantes de los ideales que se manejan en los manuales de periodismo más tradicionales.

Una vez definidas las características del corpus, que este análisis ayudará a determinar, este estudio podrá ser tomado como materia prima para suscitar nuevos tipos de debates, a partir de los cuales se pugne por hacer del periodismo una actividad mejor constituida para hacer frente a las necesidades sociales.

Por último, tómesese este estudio también como una aportación para que las nuevas generaciones de periodistas, en un ejercicio profesional de su actividad, identifiquen con claridad los elementos que, adecuadamente aplicados, pueden ayudarles a construir relatos más efectivos.

Con la misma perplejidad que motivó en los naturalistas británicos la inmediata búsqueda de los hilos que unían al peculiar ser disecado, comenzamos entonces

la búsqueda de estos otros, los hilos que unen a una clase diferente de ornitorrinco: el ornitorrinco de la prosa.

Capítulo 1

CONSIDERACIONES PREVIAS AL ANÁLISIS DE LOS RELATOS

La ambigua situación de la crónica

Durante varias décadas, un asunto ha sido motivo de discusión entre quienes, desde un enfoque práctico o académico, se han visto en la necesidad de diferenciar por géneros los escritos que los medios de comunicación presentan a diario: ¿qué es la crónica y cómo debe ser entendida?

El interés por solucionar estas interrogantes se ha reflejado en numerosos manuales de periodismo. En la mayoría de ellos, al menos un pequeño espacio está dedicado a definir el género y explicar al aprendiz lo que debe tener en cuenta para su escritura. Sin embargo, al someter estos espacios a la comparación, resulta notable el hecho de que, aun cuando hay coincidencias, también hay contrastes en las características que cada autor le atribuye como adecuadas.

Entre las similitudes, muchos libros tienden a definir *crónica* como un relato que informa e interpreta los acontecimientos desde el punto de vista del reportero y en donde se advierte de alguna manera el trascurso del tiempo. Para aportar viveza al relato, éste puede ser expresado con un estilo libre, con un vocabulario amplio y flexible, lo cual ha propiciado su ubicación en los lindes entre el periodismo y la literatura.¹

Debido a estas características, la crónica provee al periodista de un panorama más abundante en recursos para realizar su escrito, sobre todo si se le compara con la redacción de otros textos como la nota informativa. Pero, si toda clasificación impone forzosamente límites, ¿cuáles son los de esta modalidad discursiva?

¹ Cf. José Luis Martínez Albertos, *Curso general de redacción periodística*, pp. 345-360; Gonzalo Martín Vivaldi, *Géneros periodísticos*, pp. 123-139; Álex Grijelmo, *El estilo del periodista*, pp. 89-116; Federico Campbell, *Periodismo escrito*, pp. 42-53.

Y es precisamente al delimitar las atribuciones del periodista que la disyuntiva sale a la luz. Aspectos relacionados con su estancia obligatoria en el lugar de los acontecimientos para poder escribirlos con apego a la realidad, la manifestación explícita de sus opiniones o incluso de su presencia en el discurso han dividido las versiones de quienes se han dado a la tarea de estudiarla. En consecuencia, distintas formas de entenderla han surgido. Algunas de ellas, influidas por los preceptos del periodismo anglosajón —de acuerdo con Sebastià Bernal y Albert Chillón, imparcialidad, apoliticismo, neutralidad e independencia²—, tienden a restringir al cronista en la expresión abierta de su —subjetividad—. Situación contraria es la que promueven las tendencias más recientes, en las cuales la manifestación explícita de dicha —subjetividad” se convierte en un requisito de congruencia con una realidad que no es única, sino experimentada individualmente.³

Para Gonzalo Martín Vivaldi, por ejemplo, la crónica —es un relato enjuiciado de los hechos que se narran”.⁴ En ella, el simple registro de los acontecimientos no es suficiente, sino que debe hacerse obvio el toque personal del cronista, tanto en sus comentarios como en el orden que les otorga a los sucesos. —Se trata de narrar los hechos a través de una subjetividad; de colorearlos con nuestra propia apreciación al tiempo que se van narrando; de fundir relato y comentario en la misma frase”.⁵ Es en razón de esta intervención del cronista que tanto él como el segmento de la realidad que busca describir son los protagonistas del texto.

Una interpretación distinta es la hecha por Álex Grijelmo y José Luis Martínez Albertos, para quienes la crónica debe rehuir tanto como pueda a poner en

² Cf. Sebastià Bernal y Lluís Albert Chillón, *Periodismo informativo de creación*, p. 12.

³ Para una revisión más amplia de esta perspectiva, véase Jezreel Salazar, “La crónica, una estética de la transgresión” [en línea], *Razón y Palabra*, Núm. 47, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de México, Octubre-Noviembre de 2005, Dirección URL: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/jsalazar.html>, [consulta: 3 de noviembre de 2010].

⁴ Gonzalo Martín Vivaldi, *op. cit.*, p. 123.

⁵ *Ibid.*, p. 127.

igualdad de importancia al cronista y los acontecimientos referidos. El cronista es, dicen, tan sólo un “registrador” de los hechos que se le presentan:

Aunque debe admitirse una libertad expresiva en la forma literaria de la crónica, no puede admitirse como una práctica aconsejable que se transparente en ella un exceso de estilo editorializante. Los juicios de valores, las interpretaciones y análisis típicos del estilo de sollicitación, mejor que pasen poco menos que inadvertidos en una buena crónica periodística, subordinados siempre la principal cometido de este género reservado para reporteros: la narración de sucesos y la exposición de datos.⁶

* * *

La crónica debe huir, por tanto, de los juicios de valor, más propios de los artículos de opinión. El cronista ha de situarse en un plano de igualdad respecto a lo que ocurre, para procurar explicarlo, y no en un plano superior que le permite juzgar. Por tanto, tenderá a narrar la situación de modo que el lector conforme su propio juicio, y no debe transmitir el juicio mascado y sin otra opción.⁷

Miguel Ángel Bastenier adopta una postura intermedia. Para él, la crónica es el primer paso en los géneros periodísticos hacia la “personalización del material informativo”.⁸ Sin embargo, y porque la crónica lleva de facto el toque personal de quien la crea, el empleo de la primera persona resulta, según este autor, en un sinsentido:

En la crónica ya hay una voz de autor, lo que no significa que tenga mucho sentido la utilización de un yo explícito, de una primera persona. Siento particular horror a la narración en primera persona, que, sin embargo, sería contemplable en otros géneros, notablemente en el reportaje, pero a la que se le ve una escasa razón en la crónica, que busca continuidades y asociaciones informativas sobre las que tenemos insuficiente control para justificar la primera persona. Eso no quita, sin embargo, que la voz de la interpretación se haga notar.⁹

Y de un pensamiento inverso al de Bastenier, Carlos Monsiváis considera la explicitación del yo como un rasgo completamente distintivo de la crónica, a tal grado de haberla tomado como un criterio de selección en las crónicas que

⁶ José Luis Martínez Albertos, *op. cit.*, pp. 348 y 349.

⁷ Alex Grijelmo, *op. cit.*, pp. 94 y 95.

⁸ Miguel Ángel Bastenier, *El blanco móvil: curso de periodismo*, p.73.

⁹ *Ibid.*, pp.75 y 76.

componen su antología *A ustedes les consta*. En *Periodismo escrito*, de Federico Campbell, se transcribe esta declaración de Monsiváis:

Debí asumir la no muy clara ni segura lejanía entre *objetividad* y *subjetividad*, lo que traduce a premisas técnicas: el reportaje, por ejemplo, requerido de un *tono objetivo*, desecha por conveniencia la individualidad de sus autores: así, *Los ejércitos de la noche* (ed. Grijalbo, México, 1969), de Norman Mailer, no podría ser técnicamente un reportaje. En la crónica, el juego literario halla ventajoso usar la primera persona o narrar acontecimientos como vividos desde la interioridad ajena. Idealmente, en la crónica priva la recreación de atmósferas y personajes sobre la transmisión de noticias y denuncias.¹⁰

En cuanto a la presencia del periodista en el lugar de los acontecimientos, Máximo Simpson la considera un requisito básico para definir el género: —La crónica gira en torno a un propósito fundamentalmente informativo y requiere que el reportero haya sido testigo de lo que relata”.¹¹ Tal es para él su valor distintivo, que buena parte de los relatos que hoy muchos consideran crónicas perderían esta calidad, pues carecen del carácter testimonial que es peculiar de la crónica”.¹²

Esta premisa contraviene a las hechas por autores como Angélica Arreola, quien concede al cronista la facultad de aparentar haber estado en el lugar de los hechos gracias al uso de la narración y la descripción, aun cuando no haya sido así.¹³ Miguel Ángel Bastenier, en una línea similar, es partidario de la idea de que es factible emplear información de todas las fuentes posibles para construir una crónica.¹⁴

La diversidad conceptual llega incluso a posiciones extremas como la de Alberto Dallal, para quien la crónica no es un género periodístico, sino únicamente una tradicional manera de nombrar lo que en realidad es un reportaje.¹⁵

¹⁰ Federico Campbell, *op. cit.*, p. 43.

¹¹ Máximo Simpson, —“Crónica, cronología y narración testimonial”, en *Cuadernos del Centro de Estudios de la Comunicación*, p. 19.

¹² *Ibid.*, p. 28.

¹³ Cf. Angélica Arreola Medina, *La crónica*, p. 10.

¹⁴ Cf. Miguel Ángel Bastenier, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵ Cf. Alberto Dallal, *Lenguajes periodísticos*, p. 129.

La discrepancia de enfoques se ha visto reflejada también en la diversidad de técnicas y formas que estos relatos emplean en la prensa actual. En algunos se tiende a disfrazar la presencia del periodista, mientras que en otros el carácter personal del texto resulta inocultable; las estructuras, los tiempos de la narración, incluso las opiniones del cronista tienden a variar de un relato a otro, hasta al punto de demostrar poco parentesco entre ellos. Y, sin embargo, de la esquina de todos pende la etiqueta —crónica”.

Ante un panorama semejante, la definición que al respecto realiza cada periodista al aplicarla en sus propios textos parece ser un buen punto de partida para el estudio de esta variedad de relato, cuya presencia en los medios impresos parece cobrar ahora un nuevo auge.¹⁶

El ornitorrinco de la prosa

Si un ser encarna mejor las características de la crónica, ése es el ornitorrinco, considera Juan Villoro. De una naturaleza peculiar por los componentes tan disímiles que lo integran, el ornitorrinco, además de asombrar con su existencia, es una muestra de que lo aparentemente opuesto puede conjuntarse en el mismo sitio.

Al igual que el exótico mamífero, la crónica ha sido objeto de controversia entre quienes se han dado a la tarea de clasificarla. Las múltiples aportaciones que a lo largo del tiempo ha recibido tanto de la literatura como del periodismo y de la historiografía, la han provisto de matices que la hacen insostenible en su totalidad por alguno de estos mundos. Villoro detalla al respecto:

¹⁶ En una conferencia dictada en 1997 en Guadalajara, Tomás Eloy Martínez señaló el contar historias como una práctica que podría ayudar —y de hecho ya beneficia— a los medios impresos del mundo a hacer frente a la crisis que impone el surgimiento de medios más rápidos para informar, como Internet. Entre las variedades narrativas que ayudarían a favorecer esto, la crónica se establece como una de las alternativas. (Tomás Eloy Martínez, “Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI”, en *La otra realidad*, p. 239.)

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva —el mecanismo de las emociones—, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los hechos inmodificables —la «lección de cosas», como anunciaban los manuales naturalistas del siglo XVIII—; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con la finalidad que lo justifica; de la entrevista, los diálogos, y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la «voz de proscenio», como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía el tono memorioso y la reelaboración en primera persona.¹⁷

Es bajo este entendimiento de la crónica que los relatos de Juan Villoro elegidos para este análisis fueron concebidos. A partir de esta idea, es que el escritor y periodista mexicano ha provisto a sus relatos de un estilo contrastante, en donde la variedad discursiva se hace manifiesta, al mismo tiempo de hallarse comprometida con la invariabilidad de los acontecimientos.

En «Ornitorrincos. Notas sobre la crónica», capítulo introductorio de la antología de crónicas *Safari accidental*, Juan Villoro expresa con minucia su particular modo de entender este polémico género.

Los recursos de la narrativa son un enorme apoyo para la crónica, en el sentido de permitirle recrear los hechos y hacerlos verosímiles, explica el autor. Contrario a lo que pudiera pensarse, esta manera de contar no implica la liberación del periodismo de su responsabilidad con la verdad, sino que permite recuperar los acontecimientos y simular que volvieran a suceder en sus detalles.

De hecho, conviene señalar que los ámbitos literario y periodístico han convivido en la obra de Villoro, al grado de verse favorecidos mutuamente, en especial en lo que concierne a la aplicación de dichos recursos narrativos. Del ejercicio literario, el cronista ha extraído algunas de sus técnicas más representativas, a la vez que su creación literaria se ha visto influida por el periodismo. En una entrevista

¹⁷ Juan Villoro, «Ornitorrincos. Notas sobre la crónica», en *Safari accidental*, p. 14.

realizada en el Centro Cultural Bella Época, Villoro comentó lo siguiente: «(El periodismo) es una gran escuela. Puede ser una manera de adiestrar a un escritor para obtener una visión más objetiva de la realidad y, sobre todo, a tener un compromiso de claridad, porque cuando tú escribes un artículo periodístico no puedes pretender que te lean en 10 años, te tienen que leer hoy, motivo por el cual la claridad es definitiva».¹⁸

La subjetividad, en ese vívido retrato que favorece la crónica, desempeña un papel importante, según agrega Villoro en sus notas. Cada relato está configurado a partir de la visión de quien lo escribe, de «~~los~~ nervios, los anhelos, las prenociones que acompañan al cronista adondequiera que lleve su cabeza».¹⁹ En este sentido, la comprensión del género en este autor es compatible con las perspectivas más recientes en la actividad de informar, que abogan por la creación de textos en los que se encubra menos la presencia del reportero.

El concepto contrario, la objetividad, sólo puede ser entendido como un pacto entre el cronista y el lector, según el cual, aquél únicamente puede transmitirle determinada información dependiendo de qué tipo de distancia medie entre él y la realidad: algunas veces podrá hacerlo con un mayor grado de entendimiento de los hechos, mientras que en otras, la incompreensión y la constante duda serán los elementos predominantes.²⁰ De esta manera, el único compromiso ético del cronista para con su lector es aclararle desde qué punto de vista se le cuenta un determinado acontecimiento: «No es lo mismo que alguien que ha asistido a cien peleas de campeonato del mundo narre un combate a que lo haga un neófito. Ambas crónicas son legítimas, pero es decisivo que se aclare desde dónde se miran los sucesos. Esto atañe no sólo a la voz narrativa sino a los demás testigos e informantes».²¹

¹⁸ Entrevista realizada personalmente al autor el 27 de noviembre de 2007.

¹⁹ Juan Villoro, *op. cit.*, p. 15.

²⁰ *Cf. Ibid.*, p. 17.

²¹ Juan Villoro, «El ornitorrinco de la prosa» [en línea], *Lateral*, Núm. 75, Barcelona, marzo de 2001, Dirección URL: <http://www.circulolateral.com/revista/tema/075jvilloro.html>, [consulta: 8 de septiembre de 2011].

Un mecanismo común en Villoro a partir del cual su subjetividad queda al descubierto es la constante interpretación y comentarios que integra a sus relatos. De acuerdo con Mihály Dés, en la obra de Villoro hay un —narrador raisonneur”,²² un narrador siempre analítico que no se hace ostensible solamente en su obra de no ficción, sino también en su obra literaria. Al respecto, en una entrevista con Fabienne Bradu, el mismo Villoro dice: —En todo lo que escribo la narración ocurre en dos velocidades: la acción y el comentario sobre la acción.”²³

Es bajo esta interpretación de subjetividad y objetividad que Villoro ha logrado retratar en sus relatos los cambios surgidos en la sociedad en las últimas décadas. Las transformaciones sociales de México y el mundo, acontecimientos y épocas por él vividas, expresiones de la cultura popular del México globalizado, como el rock y el fútbol, son motivos frecuentes en su obra periodística. El *Diccionario de Escritores Mexicanos* lo explica de esta manera:

Con sus historias asistimos al devenir continuo y fluido de las nuevas generaciones en la ciudad de México, desde los años setenta: el rock, los punk y los grupos musicales, con casos de drogas, de vidas vacías, de personajes insulsos, contradictorios, individualistas y en un ámbito donde los medios de comunicación juegan un papel fundamental en una pequeña clase media y marginal que se debaten en ciudades satélites, pensiones, discotecas y sanatorios. En sus obras, con un lenguaje claro, directo y conciso hay un marcado intento de cuidar la forma, todo está medido: parlamentos, diálogos, espacios, tiempos y otros aspectos de la narración.²⁴

Durante la referida entrevista realizada en el Centro Cultural Bella Época, el cronista abundó en los temas más recurrentes en su obra de no ficción:

En mi trabajo hay un poco de ironía y cierta voluntad de mostrar lo público a través de lo cotidiano. Yo quisiera hacer notar la historia secreta de las noticias,

²² Mihály Dés, —Juan Villoro: Paisaje del post-apocalipsis” [en línea], *Lateral*, Núm. 122, Barcelona, Febrero de 2005, Dirección URL: http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/122_villoro.htm, [consulta: 3 de noviembre de 2010].

²³ Fabienne Bradu, —Escribir desde el lado suave de la toalla. Entrevista a Juan Villoro” [en línea], *Revista de la Universidad de México*, Núm. 23, 6 pp., México, Universidad Nacional Autónoma de México, enero de 2006, Dirección URL: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2306/pdfs/16-21.pdf>, [consulta: 4 de noviembre de 2010].

²⁴ Aurora M. Ocampo (coordinadora), *Diccionario de escritores mexicanos*, p. 302.

que la gente sepa cómo vivíamos en esta época, a partir de cosas muy comunes pero que de alguna manera tienen que ver con la historia de nuestra vida. No siempre hablo del desafuero, no siempre hablo de las elecciones, no siempre hablo de los partidos políticos, no siempre hablo de cómo se ejerce el poder político en México, pero creo que lo que me distingue es hablar de lo cotidiano, una radiografía cotidiana de esa realidad política.²⁵

En el planteamiento de Villoro, la crónica está llamada a dar voz a quien no la tiene: —La voz del cronista es una voz delegada, producto de una desubjetivación: alguien perdió el habla o alguien la presta para que él diga en forma vicaria. Si reconoce esa limitación, su trabajo no sólo es posible sino necesario”.²⁶ Los acontecimientos que el cronista relata no siempre forman parte de su experiencia vivida. Aun cuando esté en el lugar de los acontecimientos, sólo los implicados directos, quienes día a día se enfrentan a determinada problemática, pueden transmitir su verdad. El periodista tiene entonces la responsabilidad de tomar esas experiencias en préstamo y hacerlas del conocimiento público.

Y sin que parezca una falta a las bases del periodismo, la crónica —dice Villoro— también puede hablar de cosas que no pasaron, pues en su intento por profundizar en la historia de cada personaje, de cada testigo, puede expresar su vida interior, hablar de las cosas que sucedieron y no sucedieron en su pasado al punto de llevarlo a ser quien se presenta a los ojos del lector.

La realidad no siempre tiene que parecer auténtica, explica el autor de *Palmeras de la brisa rápida: Un viaje a Yucatán, Los once de la tribu, Safari accidental, 8.8: El miedo en el espejo y Dios es redondo*, todas ellas muestras de su trabajo periodístico. Muchas veces los acontecimientos reales sorprenden más que las ficciones. Por ello, el reto del cronista está en narrar lo real como si fuera un relato cerrado, concluido, sin que al hacerlo parezca artificial.²⁷

A grandes rasgos, éstas son las características de lo que Juan Villoro ha definido el —ornamento de la prosa”. Su planteamiento en torno a las características

²⁵ Entrevista realizada personalmente al autor el 27 de noviembre de 2007.

²⁶ Juan Villoro, *op. cit.* p. 16.

²⁷ *Cf. Ibid.*, p. 18.

presentes en sus propios relatos funge como una primera aproximación al estudio de los textos que nos ocuparán a lo largo de los siguientes capítulos. A partir de ella, es posible dibujar algunas de las directrices que rigen no sólo su trabajo como cronista, sino la manera en la que tiende a plasmarlo en cada uno de sus artículos.

Una vez llegados a este punto, es menester aclarar que el objetivo de este trabajo no estriba en debatir la precisión o ambigüedad con la que se ha tratado de explicar a la crónica. Tampoco el de enfrentar la postura de Juan Villoro en torno a este tema con la de otros autores que, al igual que él, han buscado entenderla. Las breves consideraciones que hasta el momento se han hecho constituyen un mero acercamiento a la problemática que impone la descripción de algunos relatos periodísticos. Esta dificultad se vuelve inherente a una época en la que la sola clasificación por géneros resulta insuficiente para profundizar en el estudio de los escritos que a diario se exhiben en la prensa; la división pura que este enfoque propone parece, en este contexto, más ideal que factible.

De manera continua, la convención propuesta por los géneros periodísticos para ordenar el constante flujo informativo ha encontrado limitantes en su aplicación. Mar de Fontcuberta indica que, —en efecto, puede observarse que los cambios progresivos en el modo de redactar las informaciones han supuesto en muchos casos la ruptura de las fronteras entre los distintos géneros. Aparte de las noticias de creación, nos encontramos, por ejemplo, con que hay editoriales que contienen más datos que muchas noticias, y noticias directas a medio camino entre el reportaje y la crónica, etc.”.²⁸ Es por ello conveniente profundizar el estudio de los relatos en la prensa desde un enfoque diferente.

Los relatos que constituirán el objeto de este trabajo serán estudiados por su valor como manifestaciones periodísticas actuales, y cuya naturaleza ecléctica —ya bien manifestada por la alegoría al ornitorrinco— sugiere la aplicación de múltiples recursos discursivos interesantes para su análisis detallado.

²⁸ Mar de Fontcuberta, *La noticia. Pistas para percibir el mundo*, pp. 105 y 106.

A partir de este momento, la pertenencia o no de los textos al género de crónica pasa a un segundo término ante su calidad primordial de *relatos*, cuyo método de disección y análisis será la *narratología* o *teoría narrativa*.

La narratología como método de análisis

El relato es un ente común. En todos los tiempos, bajo diversas formas y en todas las culturas, los relatos se han hecho presentes. Esta cualidad²⁹ fue uno de los motivos que llevó a los estudiosos del pasado siglo a construir un método que permitiera comprenderlo y se hiciera aplicable a todos los relatos, independientemente de la historia que contaran.

Tomando como base las aportaciones de los formalistas rusos, así como de la sociocrítica, la gramática del texto y la semiótica, fue que surgió la *narratología*. El término fue acuñado por Tzvetan Todorov para denominar a la disciplina que se ocupa del estudio del relato en sus distintos componentes.³⁰

Entre 1915 y 1930, floreció en Rusia una doctrina que tenía como uno de sus cometidos principales hacer de la literatura un objeto de estudio autónomo. Una de las inconformidades de los partidarios de esta corriente, a la que se denominó *formalismo*, era que en aquella época, para interpretar la literatura se hacía uso de disciplinas como la psicología, la estética y la historia, además de considerar factores extratextuales —como la biografía del autor y el entorno político y social de creación de la obra— para comprenderla. Esto, sostenían, impidió por mucho tiempo que hubiera un acercamiento acertado.

Fueron ésos los motivos que los llevaron a buscar un método que hiciera de la literatura una ciencia independiente y se interesara más en su composición interna que en los factores externos a ella. Al respecto explica Eichenbaum:

²⁹ Cf. Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, p. 7.

³⁰ Cf. Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, p. 713.

—Postulábamos y postulamos aún como afirmación fundamental, que el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia; independientemente del hecho que, por sus rasgos secundarios, esta materia pueda dar motivo y derecho a utilizarla en las otras ciencias como objeto auxiliar”.³¹

Este espíritu de independencia entre los elementos internos y externos del texto narrativo se conserva en las posteriores aportaciones en materia de narratología.

En 1928, Vladimir Propp publicó un estudio que actuó como semilla de lo que años más tarde habría de consolidarse en la narratología. En *Morfología del cuento*, Propp analizó los componentes de los cuentos maravillosos propios del folclore ruso y descubrió que se desarrollaban bajo un mismo esquema de acciones realizadas por los personajes. Es así como concluye que los cuentos maravillosos están constituidos por funciones, 31 en total, que se hacen presentes incondicionalmente, siempre en el mismo orden.

A partir de los trabajos de Propp, otros estudios de tipo estructuralista profundizaron el aspecto de la construcción del relato. Lévi-Strauss se basó en sus estudios para comprender la estructura del mito y proponer así un modelo —*genético*”, mientras que Greimas, tomando como referencia las aportaciones tanto de Propp como de Lévi-Strauss, propuso un modelo —*actancial*”; más tarde, Brémond propuso un modelo —*léxico*”.³² Tzvetan Todorov, por otra parte, enfatizó en la diferenciación de algunos conceptos clave en la consolidación de la narratología. De acuerdo con él, la historia y el discurso deben ser términos independientes: mientras que la primera hace referencia al conjunto de acciones, el discurso es la forma que adquieren dichas acciones cuando son enunciadas. Una vez considerado el relato como compuesto por esas dos dimensiones, propone el tiempo, los aspectos y los modos del relato como los tres problemas que deben resolverse.

³¹ Boris Eichenbaum, “La teoría del método formal”, en Tzvetan Todorov, *et al.*, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 25.

³² Cf. Demetrio Estébanez, *op. cit.*, p. 714.

La narratología, también llamada teoría narrativa, se nutre de las aportaciones de todos estos teóricos y sus interpretaciones en torno al hecho narrativo; sin embargo, alcanza la sistematización con las propuestas de Gérard Genette, quien, a decir de Demetrio Estébanez, «obra presentar una sólida teoría del relato, recogiendo eclécticamente las aportaciones anteriores mediante una síntesis y formulación coherente de los conceptos y temas fundamentales de la narratología actual».³³

En *Figuras III*, Genette analiza *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Para ello, somete la obra a la aplicación de las categorías *voz*, *modo* y *tiempo*, división basada en la propuesta por Todorov —tiempo, aspecto y modo— a las que agrega algunas precisiones. Para el estudio de la *voz* en el relato, el teórico francés se interna en las peculiaridades de la instancia narrativa, especialmente en la identidad del narrador, cuya presencia en el relato desempeña una función primordial. Al estudiar el *modo*, se da a la tarea de determinar la transferencia de información de la historia al relato. En el caso del *tiempo*, los múltiples efectos ocasionados por su doble naturaleza —el tiempo de la historia y el del relato—, constituyen el interés central.

De hecho, la ya referida diferenciación entre la historia y el relato constituye otra de las aportaciones importantes de los estudios de Genette, pues a los dos conceptos, ya bien identificados y separados en el planteamiento de Todorov, agrega un tercer término: la narración:

Propongo, sin insistir en las razones, por lo demás evidentes, de la elección de los términos, llamar *historia* el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce.³⁴

Éstas son las características generales en las que se centra el planteamiento de Gérard Genette en el estudio de los textos narrativos. Es necesario destacar que

³³ *Ibid.*, p. 717.

³⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, p. 83.

aunque los textos de tipo literario han constituido un terreno prolífico para la aplicación de la narratología, éstos no son el único ámbito en el que puede y ha sido aplicada, sino que se hace extensiva a todas las manifestaciones narrativas no importa el lenguaje que utilicen:

La narratología, al contemplar prioritariamente las propiedades modales de la narrativa, no privilegia en exclusiva los textos narrativos literarios, ni se restringe a los textos narrativos verbales; se preocupa también de prácticas narrativas como el *cine*, el *comic* o la narrativa de prensa; debe reconocerse, sin embargo, que la *narratología literaria* constituye un campo de trabajo particularmente fecundo, razón justificativa del relieve que aquí le conferimos.³⁵

Entre los ámbitos mencionados por Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes se encuentra la narrativa periodística, campo en el que se ubica el corpus analizado en este trabajo. Dada la presencia en estos relatos del discurso narrativo, el cual garantiza el transcurrir de las acciones y, por tanto, la existencia del relato, el método narratológico de Gérard Genette constituye un soporte valioso para profundizar en la forma en que están compuestos.

Conviene aclarar que, aunque la esencia de la narratología está en el estudio del texto narrativo independientemente de las características extratextuales, se han mencionado en este capítulo algunos aspectos sobre el autor sólo con la finalidad de introducirnos en la composición de sus relatos.

Es necesario considerar también que la literatura, al carecer de un compromiso con la verdad, encuentra mayores facilidades para apegarse a un modelo centrado por completo en los componentes internos de los relatos. El periodismo, por otro lado, al producir textos con referentes en el mundo factual, no puede ser arrancado del todo de un análisis que considere también aspectos propios del contexto en que se producen. Como menciona Lourdes Romero, el estudio

³⁵ Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, pp. 172 y 173.

narratológico de los relatos periodísticos requiere también un estudio de la pragmática.³⁶

En adelante, aunque la base del análisis sea la narratología, se harán precisiones de tipo extratextual sólo cuando éstas ayuden a comprender mejor los relatos sujetos a análisis.

³⁶ Cf. Lourdes Romero, "El relato periodístico como acto de habla", en *La realidad construida en el periodismo*, p. 28.

Capítulo 2

VOZ

Para acercarse a la composición del relato y descubrir las formas en que sus distintos elementos actúan, es necesaria la división provisional en categorías de estudio. Dicha separación responde, ante todo, a una intención por asimilar con mayor detalle la estructura de los textos narrativos que conforman el objeto de estudio en este trabajo, más que a una segmentación total e irreconciliable entre las mencionadas categorías.

Debido a la analogía que autores de las corrientes estructuralistas como Roland Barthes han establecido entre la oración —objeto máximo de estudio de la lingüística— y el relato —sobre el cual consideran pertinente aplicar un nuevo tipo de lingüística¹—, algunas de sus nociones han sido trasladadas a las investigaciones sobre este último. Así sucede con la división propuesta por Gérard Genette para el estudio del texto narrativo, la cual toma como base la gramática del verbo y deriva en la identificación de tres categorías de análisis: *voz*, *modo* y *tiempo*, las cuales serán desglosadas y aplicadas a las crónicas de Juan Villoro en los siguientes capítulos.

Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes consideran que son dos las acepciones dadas al término *voz* dentro del estudio del relato. La primera se refiere estrictamente al narrador como el productor del enunciado narrativo y como mediador inevitable en la historia que narra.² En un sentido más restringido, la segunda acepción parte del modelo genetteano, en el que *voz* es una categoría narratológica que busca indagar en las relaciones existentes entre la narración y la historia, y entre la narración y el relato³. Dichas relaciones se establecen gracias a la acción de la instancia narrativa.

¹ Cf. Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, p. 10.

² Cf. Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, p. 244.

³ La distinción entre estos tres términos historia, relato y narración, constituye una de las principales aportaciones de Genette a la narratología. Historia da nombre a la serie de

La instancia o situación narrativa encuentra en el narrador y el narratario sus elementos más importantes. En la definición de voz tomada de Vendryès de la cual parte Genette, se dice que es el «aspecto de la acción verbal en sus relaciones con el sujeto».⁴ El sujeto al que la definición hace referencia se centra fuertemente en la función del narrador o narradores delegados que cuentan la historia, mas no de forma absoluta. Aunque su participación en el relato es menos activa, por lo que requiere de una especial atención para detectar su presencia, el narratario forma también parte de la instancia narrativa. En palabras de Alfonso Sánchez-Rey:

La voz se ocupa de estudiar los fenómenos relacionados con la narración, y las circunstancias o circunstancias que rodean este hecho de comunicación, es decir, el sujeto que se «responsabiliza» de ello, al que llamamos *narrador*, el destinatario de la enunciación, al que se llama, convencionalmente *narratario*, así como las relaciones establecidas entre todos estos factores, y las que cada uno de ellos establece a su vez con el enunciado, lugar donde tales relaciones se ven reflejadas.⁵

Narrador y narratario

Para Benveniste, la enunciación es el acto a través del cual un enunciador se apropia de la lengua y produce un enunciado. Según este modelo de comunicación, es necesaria también la presencia de un enunciatario, quien recibe la información en el mensaje⁶. A semejanza del modelo de enunciación de Benveniste, el relato requiere de un agente que lo produzca e implica la existencia de un destinatario, figuras que en el ámbito de la narratología son representadas por el *narrador* y *narratario*, respectivamente.

acontecimientos de los que se hace referencia; relato es la forma que adquiere la historia al ser contada, mientras que la narración es el acto por el cual se enuncia la historia.

⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, p. 87.

⁵ Alfonso Sánchez-Rey, *El lenguaje literario de la "nueva novela" hispánica*, pp. 248 y 249.

⁶ Cf. José María Jiménez Cano, «La humanización de la lingüística estructural: los problemas de lingüística general de Émile Benveniste» [en línea], *Tonos Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, No. 7, Universidad de Murcia, junio de 2004, Dirección URL: <http://www.um.es/tonosdigital/znum7/peri/peri.htm>, [consulta: 8 de enero de 2011].

A pesar de las distintas formas de entender el papel del narrador en el relato, la mayoría de las corrientes de estudio tienden a concederle una función determinante. En *El texto narrativo*, Antonio Garrido expone algunas de dichas disciplinas y el papel que el narrador realiza en la conformación del relato.

De acuerdo con los formalistas rusos y las corrientes estructuralistas, el narrador constituye el elemento más importante de la estructura narrativa.⁷ Éste funge como un organizador de la información referente al mundo diegético. Todo cuanto se dice, la forma en que se dice, e incluso lo que se deja de decir, responde a sus criterios. Es por ello que, a partir de su planteamiento, parece inconcebible la idea de un relato sin la figura de un narrador.

Situación similar ocurre con la escuela francesa, según la cual el narrador funciona como una especie de filtro informativo que actúa en consecuencia con el grado de conocimiento que posee de la historia. —En suma, para las corrientes estructuralistas, el narrador se comporta preponderantemente como un 'sabor' pero se insiste al mismo tiempo en su papel de realidad configuradora de la estructura narrativa".⁸

En el caso de los enfoques basados en la lingüística, el narrador adquiere el carácter de un locutor, es decir, quien tiene por finalidad la enunciación del relato. A partir de la conferencia —Lingüística y Poética" de Roman Jakobson, varios trabajos han buscado trasladar los principios de la lingüística al texto, pues éste constituye una expresión de la lengua y por tanto es susceptible de ser estudiado según sus parámetros.

Las aportaciones de Émile Benveniste, como se ha visto, resultan de gran importancia y surgen precisamente del enfoque lingüístico. Su modelo permite ver al narrador como el sujeto que se apropia de la lengua y la pone en uso por medio

⁷ Cf. Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, p. 106.

⁸ *Idem*.

de la enunciación. Gracias a este acto satisface sus necesidades comunicativas, controlando en todos sus detalles el mensaje que emite.

A pesar de la importancia que el narrador tiene en las posturas hasta el momento señaladas, hay otras que tienden a negar su carácter indispensable, al grado de considerar posible la existencia de relatos que prescindan por completo de él. En Estados Unidos, teóricos como Lubbock y Friedman han defendido esta postura, buscando hacer del narrador un ente casi imperceptible, que en todo caso actúe simplemente como observador del mundo diégetico. Seymour Chatman es también de la idea de que el narrador y el narratario son elementos de los que se puede prescindir, no así el autor y el lector implícitos.⁹

La intención de eliminar o al menos neutralizar la presencia del narrador es una tendencia con eco en el siglo XX, que se contrapone al narrador que dominó en la literatura del siglo XIX, el cual se manifestaba abiertamente en el desarrollo de la diégesis, incluyendo comentarios y juzgando de manera deliberada las acciones de los personajes. De esta forma hacía notar su poder y omnipresencia. En contraparte, al reducir las atribuciones del narrador se otorgaba mayores libertades a los personajes para contar la historia.

La negación del narrador omnisciente durante este mismo siglo se trasladó también al periodismo. A partir de los años sesenta, cuando el Nuevo Periodismo se dispersó en Estados Unidos, los reporteros huyeron a este tipo de narrador, en un afán por mostrarse abiertamente subjetivos y contar solamente aquello de lo que habían sido testigos.

Generalmente, para que triunfe una novela, el escritor debe primero comprender una "realidad" social y después crear un mundo ficticio plausible que guarde alguna semejanza con el mundo. Sin embargo, durante los sesenta, cuando se habían borrado las diferencias entre "realidad" y "fantasía", los novelistas con frecuencia fueron incapaces o no estuvieron dispuestos a pretender ese conocimiento. Incluso la adopción de la técnica de narración omnisciente comúnmente encontrada en las novelas realistas implica una

⁹ Cf. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 13.

comprehensión de conocimiento que muchos escritores rehusaron aceptar. En contraste, el escritor de la novela de no ficción dice, en efecto: «Esto yo lo vi y esto yo lo hice y sentí. Mi libro implica únicamente las impresiones y observaciones que puedo efectuar acerca de mi propia experiencia».¹⁰

Como explica Teresa Imízcoz, en las últimas décadas se ha acentuado la exigencia de credibilidad en el narrador; el receptor de mensajes en los medios de comunicación se pregunta quién es la persona que narra para validar o no el mensaje. Un narrador que hable desde la perspectiva de un personaje, que ceda la voz a otros cuando sea necesario para ampliar la visión de la realidad, suele ganar mayor credibilidad que el que se muestra como conocedor de todo.¹¹

Aunque este tipo de narrador influyó en la creación de reportajes novelados o novelas de no ficción, también puede encontrárselo en géneros como la crónica (en algunas de sus expresiones menos apegadas al periodismo tradicional) en donde la voz de un personaje busca describir e interpretar lo que ve.

En respuesta a la presunción de relatos sin narrador, postulados por la doctrina anglo-estadounidense, los representantes de la escuela francesa se han mantenido firmes en cuanto a su planteamiento y han explicado que en todo caso, éste puede aparentar su ausencia mientras sean suspendidas las marcas propias de la enunciación.¹² Dentro de estas marcas se encuentran las señaladas por Benveniste como las marcas de persona, de tiempo y de espacio, es decir, deícticas.¹³

Como se ha referido, el relato no se restringe a aquel que emplea un medio verbal para ser expresado. Otros soportes como el cine, la historieta y la pintura, sólo por mencionar algunos, se han caracterizado por su cualidad narrativa. Para este tipo

¹⁰ John Hollowell, *Realidad y ficción. El Nuevo Periodismo y la novela de no ficción*, p. 27.

¹¹ Cf. Teresa Imízcoz, «El narrador en literatura. Su papel en el carácter ficticio y en la credibilidad del texto», en Teresa Imízcoz, et al., *Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*, p. 25.

¹² Cf. Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 110.

¹³ Cf. Émile Benveniste, «De la subjetividad en el lenguaje», en *Problemas de lingüística general*, pp. 179-187; Émile Benveniste, «El aparato formal de la enunciación», en *Problemas de lingüística general II*, pp. 82-91.

de relatos, no obstante, Luz Aurora Pimental introduce una observación, según la cual la narratividad de estos textos, a diferencia de los verbales, radica en su estructura narrativa, mas no en su modo de enunciación. En otras palabras, el narrador en este tipo de relato es una elección, mientras que en los verbales forma parte del relato mismo.

En esas formas de narratividad figurativa «profunda» —drama, cine o ballet—, el narrador queda, en efecto, a elección. No así en la narratividad verbal —oral o escrita— en la que el narrador es la fuente misma de la información que tenemos sobre el mundo de acción humana propuesto. En cualquier forma de relato verbal —cuento, novela, anécdota, etc.— hay siempre alguien que da cuenta de algo a alguien. La mediación aquí no es optativa sino constitutiva.¹⁴

El presente trabajo comparte con la escuela francesa la postura sobre la imposibilidad de un relato sin narrador, debido a que todo enunciado requiere de un ente que lo enuncie. En la terminología a la que se sujeta este análisis, este enunciador es el narrador. Su función principal es la de organizar la información narrativa, aunque no la única. Gérard Genette ofrece en *Figuras III* un listado de funciones que encuentran similitudes con las funciones del lenguaje de Jakobson:

- En relación con la historia, el narrador cumple una *función narrativa*. Todo narrador, para mantener dicho estatuto, está forzado a cumplir con la narración de la historia.
- En su relación con el texto, el narrador cumple una *función de control* cuando hace referencia, con el uso de un discurso metanarrativo, a la organización interna del discurso.
- La *función de comunicación*, en referencia a la situación narrativa, se lleva a cabo cuando el narrador alude al narratario con dos finalidades: corroborar el contacto y actuar sobre él, lo que equivale a las funciones fática y conativa, respectivamente, del modelo de Jakobson.
- Cuando el narrador da explicación de su participación en el relato contado, lleva a cabo una función emotiva, según el sistema de Jakobson, pues

¹⁴ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 16.

tiende a externar su relación con los acontecimientos. A esta función, Genette le da el nombre de *testimonial* o de *atestación*.

- Por último, el narrador cumple con una *función ideológica* cuando interviene con comentarios directos o indirectos referentes a la historia.¹⁵

Ahora bien, en el otro extremo de la comunicación narrativa está el narratario. El *narratario* es —el destinatario de la narración, de los actos de habla realizados por el narrador”.¹⁶ A diferencia del narrador, el narratario tiene una presencia menos perceptible y podría decirse que pasiva. Sin embargo, la relación entre ambos —protagonistas de la instancia narrativa”, como los ha denominado Genette, es complementaria, siempre que se necesita de ambas partes para llevar a cabo la comunicación.

Es conveniente mencionar algunas puntualizaciones que suelen hacerse en cuanto a la identificación del narrador y el narratario de un relato. Autores como Antonio Garrido y Lourdes Romero explican que el narrador es el vicario del autor en el relato y cada uno actúa en distintos planos de la escritura. Sin embargo, a lo largo de la lectura, la mediación del narrador entre el lector y el autor hace que el lector se forme una imagen de este último gracias a lo que el narrador dice. Esta situación impide muchas veces definir con claridad quién es quién, pues se tiende a amalgamar la imagen del narrador con la del autor. Aunque es cierto que algunas ocasiones ambas llegan a coincidir, esto no es una constante.

En el estudio del narratario esta confusión se traslada. Para evitarlas, hay que tener en cuenta que tanto narrador como narratario actúan exclusivamente en un nivel intratextual, o dicho de otro modo, son —seres de papel”.¹⁷ Del narratario puede decirse, según la referencia a Prince de que hace Garrido, que no siempre se encuentra representado en el relato. Sin embargo, con el uso del *tú*, o a partir

¹⁵ Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 309 y 310.

¹⁶ José Ángel García Landa, *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, p. 385.

¹⁷ Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 112.

de preguntas cuya respuesta depende del narratario es posible identificar los momentos en los que se le alude.

Los términos *lector implícito* y *lector real* (que encuentran sus contrapartes en el *autor implícito* y el *autor real*, respectivamente) tienden a asociarse con el de narratario. Con respecto a estos últimos, también hay que diferenciar que el *lector implícito* es aquel en el que el autor real piensa al momento de escribir, aquel cuyo perfil le sirve para guiar la cantidad de información que proporciona y que niega. Por otra parte, el *lector real* es el ser de carne y hueso que, inserto en el mundo extratextual, se apropia del contenido narrativo y le otorga significado.

Actitudes narrativas del narrador

No toda narración implica el mismo grado de presencia del narrador en la historia que cuenta. Algunas veces, éste puede narrar desde su perspectiva como personaje, participante y actor del mundo diegético, o bien puede limitarse a enunciar desde una visión externa, como una especie de cámara que se encarga exclusivamente del registro de acciones.

En razón de estos grados de presencia narrativa es que Genette incluye la subcategoría *persona* dentro del análisis de voz. De acuerdo con su planteamiento, hay dos grandes modalidades en las que el narrador puede clasificarse. En la primera se halla el *narrador homodiegético*, el cual desempeña dos funciones, una vocal y otra diegética, pues a la vez que narra, se comporta como personaje. La otra modalidad corresponde al *narrador heterodiegético*, cuya función puede catalogarse sólo de vocal ya que no tiene parte en los acontecimientos narrados.¹⁸

Aunque es común recurrir al pronombre al que responden las acciones del relato para definir quién narra, Genette rehúye al análisis de dichos aspectos

¹⁸ Cf. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pp. 136-141.

gramaticales para definir la instancia narrativa, pues, además de considerar imprecisas las alusiones a narrador en primera o tercera persona, explica que las formas gramaticales son sólo una consecuencia mecánica de la actitud narrativa.

La elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica): hacer contar la historia por uno de sus "personajes" o por un narrador extraño a dicha historia. La presencia de verbos en tercera persona en un texto narrativo puede, pues, remitir a dos situaciones muy diferentes, que la gramática confunde pero el análisis narrativo debe distinguir: la designación del narrador en cuanto tal por sí mismo, como cuando Virgilio escribe "Arma virumque cano...", y la identidad de persona entre el narrador y uno de los personajes de la historia, como cuando Crusoe escribe: "en 1632, nací en York..."¹⁹

A partir de las aportaciones de Benveniste, Mieke Bal señala que en sentido gramatical todo narrador podría considerarse en primera persona, puesto que se trata de un "yo" que cuenta; hablar de un narrador en tercera persona le resulta absurdo, ya que el narrador no es un él o ella. En dado caso, puede hacer referencia a una tercera persona.²⁰ De similar manera, Alberto Paredes dice que los referidos por ese pronombre son los personajes y no el narrador.²¹

Narrador homodiegético y heterodiegético son las dos actitudes principales a las que el narrador responde para contar la historia. Sin embargo, aun en cada uno de ellos hay variantes de las cuales depende no sólo el tipo de información que el narrador pueda conceder, sino también el grado de confiabilidad que despertará en el lector la información recibida.

Narrador homodiegético

Como se ha mencionado, el narrador homodiegético se caracteriza por contar acontecimientos de los que él mismo participó como personaje. Sin embargo, en todo relato, aunque todos los personajes desempeñan una función y contribuyen

¹⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 298 y 299.

²⁰ Cf. Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, p. 127.

²¹ Cf. Alberto Paredes, *Las voces del relato*, p. 33.

en alguna medida al desarrollo de la historia, no todos tienen el papel de mayor relevancia en el transcurso de las acciones.

Es por ello que al hablar de narrador homodiegético, se hace necesario diferenciar entre dos tipos de participación del personaje que narra en la historia: un *narrador protagonista*, también llamado *autodiegético*, y un *narrador testigo*.

Un narrador *autodiegético* es voz y parte de la historia que cuenta. En tanto voz se encarga de la enunciación de acciones de la historia y su presencia se hace detectable gracias al empleo de la primera persona gramatical, que como señalaba Genette, es una consecuencia de la actitud narrativa. En su calidad de personaje, explica Alberto Paredes, —es el centro de la historia, cuando todas las acciones (o la mayoría) lo afectan de un modo u otro, y si se considera que el desarrollo del suceso total depende de él”.²²

Aun cuando el periodismo anglosajón más tradicional, que guiara también las directrices del ser y hacer del periodismo en América Latina, ha manifestado su rechazo a la primera persona gramatical por considerar que baña de subjetividad lo que dice, el ámbito periodístico cuenta con varios ejemplos de este tipo de narrador.

Como deja ver Juan Nadal en su estudio sobre la narrativa periodística temprana de Gabriel García Márquez, el escritor colombiano hizo uso del narrador autodiegético para escribir algunos de sus más célebres reportajes.²³ En —~~la~~ verdad sobre mi aventura”, reportaje que posteriormente sería llamado *Relato de un naufrago*, se cuentan los avatares sufridos por Luis Alejandro Velasco durante diez días en el mar, luego de que la sobrecarga en el barco en que viajaba como marino lo hiciera caer al agua. Véase un fragmento de este texto:

Antes de las nueve empezó a soplar el viento helado. Traté de resistir en el fondo de la balsa, pero no fue posible. El frío me penetraba hasta el fondo de los huesos. Tuve que ponerme la camisa y los zapatos, y resignarme a la idea de que

²² *Ibid.*, p. 24.

²³ Cf. Juan Nadal Palazón, *El sastre aprendiz y sus costuras*, p. 49.

la lluvia me tomaría por sorpresa y no tendría en qué recoger el agua. El oleaje era más fuerte que en la tarde del 28 de febrero, día del accidente. La balsa parecía una cáscara en el mar picado y sucio. No podía dormir.²⁴

Este relato resulta además curioso porque en él se corrobora la separación entre autor y narrador. Aun cuando está escrito con la primera persona gramatical, aquí García Márquez no coincide con el narrador. El narrador es Alejandro Velasco, cuya figura de narrador sí coincide con la del personaje principal. Fue precisamente esta confusión de entidades la que ocasionó que Alejandro Velasco reclamara más tarde la autoría del relato.

La otra opción al hablar de narrador homodiegético es que éste cuente los acontecimientos desde la postura de un testigo, de un personaje secundario que observa el desarrollo de las acciones. Tal como el narrador autodiegético, el testigo emplea la primera persona gramatical, pues el mundo que narra es el mismo en que él se ubica. Sin embargo, como testigo, su visión de los acontecimientos ocurre desde fuera y no desde la piel del personaje central.

La literatura posee numerosas manifestaciones del narrador testigo; las novelas de *Sherlock Holmes* y *Drácula*, tan sólo por mencionar un par. En ellas son los personajes secundarios, relacionados de alguna manera con el principal, los encargados de relatar lo que sucede a los protagonistas.

Ryszard Kapuscinski en el ámbito periodístico también hace uso de este tipo de narrador. En *El Sha o la desmesura del poder*, un narrador homodiegético testigo reconstruye a partir de fotografías, libros, notas, entrevistas, la vida en Irán en tiempos del gobierno de Mohammed Reza Pahlevi, quien es el personaje central.

Tras someter varios relatos periodísticos al estudio del narrador, Lourdes Romero agrega dos tipos más a las modalidades de narrador homodiegético. Uno de ellos es el *narrador encubierto* o *disfrazado*, que acude a una transformación en la apariencia y modos de actuar que le son comunes con tal de conseguir una experiencia de inmersión en el medio ambiente que le interesa describir e

²⁴ Gabriel García Márquez, *Relato de un naufrago*, p. 110.

interpretar. Lourdes Romero explica al respecto: —~~as~~ temáticas principales que abordan los narradores disfrazados se refieren a situaciones de denuncia de ilícitos que se cometen, muchas veces amparados por el poder. Por esta razón, el involucrarse y actuar como víctimas, se exponen a situaciones extremas y sufren en carne propia el miedo y el temor de las víctimas reales”.²⁵

La infiltración es característica del trabajo periodístico del alemán Günter Wallraff, quien se ha sometido a toda clase de extremas pruebas con el objetivo de observar el día a día de algunos de los grupos sociales más vulnerables de su país. Por ello, sus relatos son recurrentes al ejemplificar al narrador encubierto.

El segundo de los narradores detectados por Lourdes Romero en los relatos periodísticos es el *narrador entrevistador*, que se caracteriza por una alternancia de protagonismos entre él y el entrevistado. Esto se debe a que, en cuanto narrador, el entrevistador incluye sentimientos y percepciones en torno al entrevistado, los cuales resultan de ayuda al lector para hacerse una mejor idea del encuentro y del personaje entrevistado, aunque también dejan al descubierto las subjetividades y memorias del narrador. Algunos relatos de Oriana Fallaci y Elena Poniatowska son señalados como representativos para ejemplificar la presencia de este tipo de narrador en el periodismo.

Narrador heterodiegético

Si una de las actitudes que puede presentar el narrador es la de participar de la historia tanto como enunciador como de personaje, también es posible que elija tomar distancia de los acontecimientos y se limite únicamente a contarlos. Cuando sea esta su actitud, se hablará de un *narrador heterodiegético*.

Es necesario aclarar que aunque el distanciamiento del narrador de la historia que cuenta se traduce casi siempre en el empleo de la tercera persona en la

²⁵ Lourdes Romero, “El narrador, vicario del periodista”, en *La realidad construida en el periodismo*, p. 80.

enunciación del relato, existen casos en los que, sin dejar de lado su separación del mundo narrado, el narrador deja al descubierto su intervención con el uso de la primera persona. El narrador de *El Quijote de la Mancha* pertenece a esta variante. En el periodismo, sin embargo, su presencia es casi nula.

Por excelencia, el narrador heterodiegético ha sido el más socorrido por el periodismo del siglo XX. Debido a los principios de objetividad y veracidad que rigieron el modo de transmitir las noticias, y que sobreviven a la llegada de este siglo, el periodista se ha visto obligado a redactar los hechos de manera que su presencia —y por tanto su forma de comprender el mundo— se haga imperceptible, hasta crear la ilusión de que los acontecimientos se cuentan por sí solos.

Para propiciar esta ilusión, los relatos evitan el empleo de la primera persona y de otros deícticos²⁶ que delaten la intromisión del narrador en el relato. Por ello, hacen uso de la tercera persona gramatical como una forma de deslindar su participación en la historia.

Al despersonalizarlo de esta manera, el lector da por hecho que el narrador conoce la historia en todos sus detalles, por lo que ni siquiera se pregunta de dónde obtuvo la información. Lo contrario sucede con los relatos en primera persona que instalan en el lector la duda de quién es y de dónde provienen los datos que le son comunicados.

Visto de esta manera, el narrador en tercera persona posee un mayor grado de credibilidad que el narrador en primera persona. Así lo señala Luz Aurora Pimentel al decir que —un narrador que se señala a sí mismo con sus juicios y

²⁶ Los deícticos, como explica Juan Nadal, proporcionan información sobre la situación comunicativa del hablante, quién es, a quién se dirige, desde qué posición espacial y temporal habla. Se les encuentra en forma de pronombres (personales, demostrativos y posesivos) y de adverbios de lugar y tiempo. (Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 42.)

prejuicios define abiertamente una posición ideológica, se sitúa en una zona de subjetividad que llama a debate”.²⁷

No obstante esta observación, el inseparable vínculo del periodismo con el mundo de los hechos comprobables da a la credibilidad otros matices. Hoy en día, es difícil creer que un individuo posea el conocimiento total sobre determinado segmento de la realidad, de tal suerte que pueda verse bien representado en el texto por un narrador heterodiegético en tercera persona. Además de su grado de conocimiento, el uso de este narrador resulta incongruente al considerar que el periodista forma parte de la sociedad que trata de comprender y que gran cantidad de veces, para obtener la información, se comporta como un personaje, sino el principal, al menos testigo de los acontecimientos.

Es por ello que en la actividad informativa un narrador que deja al descubierto su subjetividad tiende a ser más sincero con el lector, al dejarle en claro que lo que le relata corresponde a su personal visión de los hechos. Al referir fragmentos en las entrevistas de Oriana Fallaci, en donde la narradora expresa sus sentimientos ante el interlocutor, Lourdes Romero explica: —Esta actitud del entrevistador no debe extrañar ni molestar al lector; al contrario, es una garantía de credibilidad. Es mejor saber lo que piensa quien entrevista a que oculte sus intenciones en una supuesta objetividad”.²⁸

Una vez mencionadas las variedades de narrador que suelen habitar en los distintos relatos de acontecimientos reales o ficticios, es momento de observar qué características manifiesta el narrador en los relatos de Juan Villoro elegidos para el análisis.

En cada uno de los relatos, Juan Villoro se traslada en dos formas, como personaje y como narrador, es decir, predomina un narrador homodiegético. A partir de los dieéticos se detecta a un narrador que configura el mundo diegético en la primera persona gramatical. Este rasgo permite al lector percibir los

²⁷ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.* p. 143.

²⁸ Lourdes Romero, *op. cit.*, p. 88.

acontecimientos no como una verdad absoluta e inapelable, sino como el producto de una experiencia e interpretación personales.

Sin embargo, el tipo de narrador homodiegético tiende a cambiar de un relato a otro. En —Berlín: un mapa para perderse”, el narrador relata varios de los episodios vividos en Alemania, durante su estancia como agregado cultural, en un momento previo a la caída del Muro de Berlín. Para reconstruir el ambiente vivido por los alemanes durante aquella etapa de la historia, el autor aprovechó su propia experiencia para relatar el extraño ambiente que predominaba en ese entonces. Dada esta característica, el personaje del relato es el de principal relevancia, es el protagonista.

En junio de 1981, como irresponsable Crusoe, despegué rumbo a Berlín. Mi bitácora de vuelo era *El espía que salió del frío*, de John Le Carré. Desde el aire, a través de jirones de bruma, vi por primera vez la tierra de nadie, la cicatriz en círculo que estructuraba la ciudad.

Durante tres años el hecho fundamental de mis jornadas sería el Muro. Todo se definiría por su contorno, a tal grado que en 1992, en mi primer regreso a Berlín después de la reunificación, aluciné su presencia. Iba en un taxi por Bornholmerstrasse, en una inverosímil línea recta que de pronto me pareció una misión suicida. Cerré los ojos, creyendo que chocaríamos contra el Muro. Las piedras aún no se desmoronaban en mi interior.²⁹

En —Cosas que escuché en La Habana”, por el contrario, el papel protagónico del personaje disminuye ante la realidad que se le presenta. Se advierte en este relato una intención por dar mayor peso a los comentarios y experiencias de los habitantes de La Habana con los que se encuentra que a sus propias acciones. Aun así, no deja de haber interpretación por parte del narrador y frases en primera persona que dejan ver su presencia.

Fui al cementerio Colón en Día de Muertos. Con la pasión vernácula por romper marcas, me explicaron que era el más grande de América y el tercero del mundo. Ahí se entierra al 78 por ciento de los cubanos. —Esto es una necrópolis, no un simple cementerio, me dijo el guía. Me aparté de él hacia otro barrio de la ciudad de los muertos para hablar con un sepulturero de unos 80 años. Me dijo que su mayor satisfacción era que ahora se enterraba a muy poca gente joven.

²⁹ Juan Villoro, —Berlín: un mapa para perderse”, en *Safari accidental*, pp. 118 y 119.

soldados besándose!”). El cronista está menos ávido de senos desnudos que de *reacciones*. Ensartar un billete en la tanga de una mujer es una voluptuosidad mercantil; sin embargo, no es menos sórdido estar ahí de mirón.³²

Resulta pertinente señalar algunas características estructurales de los relatos de Villoro que influyen en la imagen del narrador que el lector percibe. La constante en ellos es no comenzar de lleno con la narración de los acontecimientos, sino ir precedidos por un comentario introductorio. Éste puede presentarse en forma de una síntesis del contenido, de una comparación que ayude a entender lo vivido o de una interpretación sobre el contexto en el que se llevó a cabo la vivencia.

Este tipo de introducción hace que el inicio del relato se dilate y, en consecuencia, no se puedan identificar las distintas categorías narratológicas hasta que la introducción termina.

Esta manera de adentrarse al relato responde al *exordio* o *proemio*, que de acuerdo con los principios de la retórica, es la parte inicial de la *dispositio*, fase que se centra en “la elección y ordenación adecuada (taxis)” de las construcciones lingüísticas y las figuras de que el narrador dispone”.³³ Helena Beristáin explica sobre el exordio o proemio:

El exordio o proemio, que es una introducción, una inauguración del discurso que rompe el silencio y está encaminada a preparar el ánimo del receptor: es decir, a despertar la atención del público y, simultáneamente, a ganar su simpatía y benevolencia apelando a sus sentimientos [...]

En el exordio, el orador se finge débil e inexperto, elogia a los jueces y recomienda los fines que él mismo propone. Obtiene benevolencia explotando el tema de las circunstancias o de la condición del adversario o de la propia.³⁴

En estas introducciones, cuya extensión suele variar, son pocos los indicios que delatan quién contará la historia, por lo que es necesario aguardar a que el narrador-personaje irrumpa en la escena.

³² Juan Villoro, “Nada qué declarar: Welcome to Tijuana”, *ibid.*, p. 137.

³³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 158.

³⁴ *Idem.*

Posteriormente, ya una vez iniciado el relato, el narrador vuelve a introducir datos, citas de otros autores y fuentes. Con este tipo de intervenciones interpretativas, el narrador aporta algo más al relato y, de paso, se manifiesta como un ente que a pesar de relatar primordialmente por su propia voz, lo hace de forma bien informada, ayudando al lector a comprender los acontecimientos junto con él.

Niveles y tiempo de la narración

El análisis de voz en el modelo de Genette, además de identificar quién es el narrador y qué tipo de participación tiene en la historia, se vale del estudio de los *niveles narrativos* y el *tiempo de la narración* para saber en qué grado de la narración se desenvuelve la historia y desde qué punto en el tiempo el narrador la cuenta.

Como se ha señalado, el narrador es el agente responsable de la enunciación del relato. Gracias a su intervención y designios, es posible la recreación del mundo diegético. De entre las diversas acciones de las que el narrador es responsable, se encuentra la de dar paso a la creación de otros mundos diegéticos dentro del principal, en otras palabras, de la inserción de niveles narrativos.

El primer nivel narrativo adquiere en Genette el nombre de *extradiegético*. En este nivel, un narrador, también denominado *extradiegético* o *en primer grado*, relata los acontecimientos desde la superficie haciendo referencia a lo que sucede en la diégesis. A lo largo de su enunciación, sin embargo, puede dar pie a la aparición de otro universo diegético, al ceder la voz a un nuevo narrador, al que se denomina *intradiegético* o *en segundo grado*, quien se encarga de la enunciación de un relato *metadiegético*. La creación de universos diegéticos insertos en otros puede realizarse de manera repetida en cada nivel narrativo, lo que, teóricamente, podría llevar a la creación de un número infinito de niveles. Para describir esta situación, Luz Aurora Pimentel establece una acertada analogía al considerar que este fenómeno podría convertirse en una suerte de «matrushka narrativa.»

José Ángel García Landa explica acerca de los niveles narrativos que el narrador extradiegético, quien suele introducir los niveles, sólo puede hacerlo en un sentido horizontal, mas nunca en vertical, lo que equivaldría a decir que tiene la facultad de insertar a otro narrador extradiegético. El autor también resalta que el narrador, en el caso de un relato con más de un nivel narrativo, cuenta con dos directrices para definir su estatuto: el primero es relativo porque depende de su posición frente a la historia que cuenta, mientras que el segundo es de carácter absoluto puesto que habla de su relación con la historia principal. A partir de esta observación podría decirse que desde un enfoque relativo, todo narrador es extradiegético con respecto a la historia que cuenta.³⁵

La longitud de los relatos en segundo grado es diversa. En los ejemplos de Mieke Bal, basta con que el narrador en primer grado ceda al personaje la voz para expresar una frase y se instaure un nivel narrativo. En otros casos, la longitud puede ser tan amplia, que los acontecimientos centrales de la obra se presenten en el segundo o tercer nivel diegético. De este último tipo son ejemplares los cuentos de *Las mil y una noches* y la novela *Otra vuelta de tuerca* de Henry James. Sirvan también estos ejemplos para aclarar que el establecimiento de relatos en primero o segundo grado no es resultado de su mayor o menor relevancia en el desarrollo de la historia: simplemente responde al estilo del narrador.

Ahora bien, ¿por qué habría el narrador de introducir nuevos relatos dentro del principal?, ¿a qué fines responde el relato metadieгético que resulta de este acto? Genette ofrece un listado de funciones:

- *Función explicativa*: se establece como una respuesta a la pregunta ¿qué acontecimientos han conducido a la situación actual?
- *Función de contraste* o de *analogía*: en donde la relación entre el relato marco y el metadieгético es netamente de tipo temático.

³⁵ Cf. José Ángel García Landa, *op. cit.*, p. 302.

Esto tiene que ver con el notable progreso en la salud que trajo la Revolución, pero también admite otra lectura: los jóvenes se van de la isla, los viejos se quedan.³⁰

De hecho, desde el mismo título de esta crónica queda clara la posición que el narrador adoptará en el relato: no será la parte activa de los acontecimientos, se limitará lo más posible a escuchar y a entender lo que percibe. El que se haya decidido por esta actitud deriva probablemente de lo compleja y contradictoria que le resultó la experiencia, y de la incapacidad de describirla puntualmente: «En la desordenada merienda cubana se mezclan la comunicación y la sospecha; se habla mucho y se calla mucho. El viajero está obligado a sacar un promedio entre las explicaciones, las antiexplicaciones y los silencios que recibe. ¿Cómo saber lo que es cierto, cómo distinguir el relato de la leyenda, cómo reconocer lo que aún no se comprueba pero será verdad?».³¹

El narrador heterodiegético no caracteriza las crónicas de Villoro, al menos las elegidas para este trabajo. Como se ha dicho, el narrador tiende a ser homodiegético, protagonista o testigo, elección que depende de su intención narrativa y de los aspectos que le interese resaltar. Aun con este tipo de narrador, cuya presencia se percibe de manera permanente en los relatos, éste suele emplear expresiones impersonales, que bien podrían ser enunciadas en primera persona. Dicho de otra manera, suele referirse esporádicamente a él mismo como «el cronista» o «el viajero». Así pone distancia por un instante entre su yo como narrador y su yo como personaje. Esta situación se observa en el anterior fragmento de «Cosas que escuché en La Habana», pero también en el siguiente extracto de «No sé qué declarar: Welcome to Tijuana»:

Me senté entre dos académicas a contemplar un fracaso erótico. Una mujer se desnudaba en la pasarela como si estuviese ante un batallón de fusilamiento, acribillada por ojos narcóticos. Al fondo, dos parroquianos de sombrero miraban las botellas que cubrían su mesa. Parecían llevar una semana en esa postura. Hay quienes van a un *strip-joint* para excitarse y quienes van para excitarse con los excitados («no te pierdas El Bambi» me recomendó un amigo: ¡puedes ver

³⁰ Juan Villoro, «Cosas que escuché en La Habana», *ibid.*, p. 147.

³¹ Juan Villoro, *ibid.*, p. 143.

- *Función de distracción y/u obstrucción*: que encuentra en los relatos de Scheherezada su mejor ejemplo, al servir el relato cada noche para distraer al sultán y salvar su cabeza.³⁶

El relato metadieético puede hacerse presente de múltiples formas: en la de un relato oral, mediante un relato escrito dentro de la diégesis —en cuyo caso habría que considerar diarios, cartas, manuscritos varios u obras dentro de otras—, aunque existe también la posibilidad de que se presente en forma de sueños, memorias y pinturas que se convierten en relato gracias a la descripción que de ellos hace el narrador.

Por las características anteriormente mencionadas de los relatos de Juan Villoro, los niveles narrativos no se identifican de forma clara, puesto que no existe narración desde el inicio. Sin embargo, es posible identificar algunas de las manifestaciones más comunes del relato metadieético a lo largo del relato. La metadiégesis suele encontrarse en forma de relatos de personajes, memorias y alusiones a obras.

En —Ben: un mapa para perderse”, por ejemplo, hay un fragmento en que el narrador relata lo acontecido un día mientras bebía cerveza dulce con un amigo. Debido a que estaban en una terraza, las abejas comenzaron a acercárseles. —Aquí sólo las abejas son pacíficas”, dice su interlocutor, lo que le sirve de motivo al narrador para recordar la descripción que Benjamin hace de una pintura de Paul Klee:

Recordé la descripción que Benjamin hace del cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee: —En él se presenta a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo que lo tiene pasmado. Sus ojos y su boca están desmesuradamente abiertos, sus alas desplegadas. Tal deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado, él ve una sola catástrofe que incesantemente acumula escombros sobre escombros y los arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y unir lo destrozado. Pero desde el Paraíso sopla una tormenta que se ha enredado en sus alas con tanta fuerza que ya no puede cerrarlas. Esa tormenta lo empuja incesantemente hacia el futuro, al que

³⁶ Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 287-289.

da la espalda, mientras el montón de escombros que tiene delante crece hasta el cielo. Esa tormenta es lo que llamamos progreso”.³⁷

En este fragmento, la metadiégesis cumple con la función de similitud o contraste de acuerdo con la clasificación hecha por Genette. Lo importante no es aportar explicaciones posibles a la situación previamente contada, más bien, se hace mención de ella por la semejanza temática que hay con la primera experiencia contada y porque también ayuda al narrador a reafirmar el contenido de su relato.

Además de los niveles narrativos, Genette dedica un espacio a analizar el punto temporal en el que la instancia narrativa se ubica con respecto a la historia que cuenta. A decir del teórico, la importancia del tiempo como una subcategoría en el análisis de voz radica en el hecho de que la enunciación puede prescindir de la ubicación espacial de la historia, pero nunca del tiempo.

Aunque con frecuencia es necesario que la historia ocurra para que pueda ser enunciada, hay casos en los que esta norma no resulta aplicable. Es por ello que, al tener en consideración únicamente la ubicación temporal de la instancia narrativa, Genette distingue cuatro tipos de narración.

La primera de ellas es una *narración ulterior*, en la que la intervención del narrador a fin de narrar la historia se realiza de manera posterior a los acontecimientos. Se trata de una de las alternativas empleadas con mayor frecuencia en la narrativa literaria, pero también en la periodística. En el caso de los diarios impresos: se hace uso de este tipo de posición temporal pues forzosamente la información llega al lector con al menos un día de retraso.

El segundo tipo es la *narración anterior*, en la que la voz del narrador se ubica antes de que ocurran los acontecimientos, por lo que adquiere un carácter predictivo. Genette explica que la incidencia de esta modalidad de narración en la literatura no ha sido demasiada, aunque sin duda hay ejemplos. La novela *Aura*, de Carlos Fuentes, se caracteriza no sólo por una narración que alude a la segunda persona gramatical, sino por fragmentos en los que se posiciona al

³⁷ Juan Villoro, “Berlín: un mapa para perderse”, *op. cit.* pp. 128 y 129.

narrador en un punto anterior a los hechos, lo que se refleja en el empleo del futuro como tiempo de conjugación verbal.

Si en la literatura este recurso, aunque plausible, resulta poco empleado, lo es menos en el periodismo. Los relatos de este tipo se han limitado a referir acontecimientos futuros en tanto se trate de actos planificados y corroborados por fuentes oficiales, con lo cual se alejan de las predicciones.

La tercera modalidad de narración es la *simultánea*. En ella, el narrador enuncia los acontecimientos de la historia tan pronto como se van suscitando, así se acorta la distancia entre la ubicación del narrador y la historia. Genette explica que esta escasa distancia puede actuar a favor de los hechos, tornando al discurso más “objetivo”, o bien, a favor del discurso, según sea el caso, y hacer de los acontecimientos un pretexto, como ocurre en el monólogo interior.³⁸ Esta ubicación temporal resulta común en medios de comunicación que transmiten la información en tiempo real, tal es el caso de la radio y en ciertas ocasiones la televisión.

El cuarto tipo es la narración *intercalada*, en la que el narrador se ubica entre los momentos de la acción. Generalmente en ella hay más de una instancia narrativa, situación que tiende a enredar la historia y la narración. Por ello, Genette lo considera el tipo de narración más complejo.

La crónica como género no se ha suscrito a una única forma temporal de ubicar al narrador con respecto a la historia. Todo depende del estilo personal del cronista. No obstante, de las cuatro modalidades revisadas hasta el momento, las formas simultánea y ulterior resultan las más comunes para este género.

Los relatos de Juan Villoro emplean la narración ulterior, la cual se identifica en el uso del pretérito y el copretérito para describir acciones en el pasado. Sin embargo, también se puede encontrar expresiones en presente cuando, por una

³⁸ Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 276.

referencia al mundo de los hechos comprobables, las situaciones mencionadas siguen vigentes y probablemente lo seguirán.

En los estudios MGM, una cafetería de los años cincuenta incluye meseros que ponen en escena la dudosa psicología de entonces: si un niño se niega a comer, lo amarran a la mesa y le embarran cucharadas. La realidad se transforma en un programa de televisión; nadie puede culpar de crueldad al mesero porque está actuando, es emisario de una época cuya virtud es que ya no existe. Al ver esto, mi hijo, que nunca comerá las verduras que deseamos (y que yo tampoco como), me dijo: “qué bueno que tu mundo ya se fue”, frase lógica en la galaxia Disney.³⁹

Es característica de las crónicas que forman el corpus, la referencia a las acciones de los personajes en pasado. En este fragmento de “Escape de Disney World”, la ubicación temporal del narrador queda al descubierto por la conjugación del verbo decir. Éste enuncia en un punto temporalmente posterior a la visita a Disney. Si el análisis tomara como referencia sólo la primera parte del fragmento, podría considerarse que se trata de una narración simultánea debido a que los verbos están conjugados en presente (*incluye, ponen, niega, amarran, embarran, transforma, puede, está, es, es*). Sin embargo, el presente de que el narrador se vale es el llamado *presente histórico*, es decir, el “uso del presente para designar acciones o estados pasados”.⁴⁰ Se trata de una modalidad verbal que supone la actualización de acontecimientos lejanos en la mente del hablante, con la finalidad de aparentar que ocurren de nueva cuenta y acercarlos así al momento del habla.⁴¹ Dentro de un relato, el empleo del presente histórico tiende a hacer más próximos los hechos referidos y les confiere viveza.

³⁹ Juan Villoro, “Escape de Disney World”, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁰ José G. Moreno de Alba, *Valores de las formas verbales del español de México*, p. 30.

⁴¹ Cf. María Ángeles Sastre Ruano, *El indicativo*, p. 30.

Capítulo 3

MODO

Al someter el relato al análisis de la voz, se ha buscado, primordialmente, indagar las características del narrador en cuanto ente que enuncia. Se estableció como propósito identificar su participación en la historia, en qué punto del tiempo se hallaba ubicado al realizar la enunciación y desde qué nivel lo hacía.

En este capítulo se analizará el modo, es decir, el procedimiento regulatorio de la información narrativa presente en el relato. Como se ha referido anteriormente, los acontecimientos reales o ficticios que componen la historia son sometidos por la intervención de un narrador a un filtro. Es gracias a esta mediatización que el relato adopta una determinada forma pues, como explica Genette, es posible contar de una u otra manera y desde uno u otro punto de vista.¹

Para ubicar los grados y formas en que esta regulación informativa se lleva a cabo, Genette recurre al análisis de dos aspectos: la *distancia* y la *perspectiva*. La primera permite ubicar el “grado de implicación del narrador en el discurso”,² es decir, la mayor o menor intervención de éste para representar los acontecimientos y palabras de los personajes. Por otra parte, la *perspectiva* se ocupa de la cantidad de información de que dispone el narrador, así como la fuente de dicho conocimiento. Diríase entonces que la distancia adquiere un carácter cuantitativo, en tanto se interesa en saber cuánta es la mediación del narrador, mientras que la perspectiva es una medición cualitativa pues responde a la pregunta “por qué medio”.³

¹ Cf. Gérard Genette, *Figuras III*, p. 220.

² Juan Nadal Palazón, *El sastre aprendiz y sus costuras*, p. 71.

³ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, p. 32.

Distancia

De acuerdo con Platón, la imitación y el simple relato son las dos formas a las que generalmente se recurre al decir algo. La primera de ellas, la imitación, sucede cuando el personaje habla por sí mismo, sin intermediarios; en cambio, al hacer uso del simple relato, el poeta recoge las palabras del personaje y las enuncia a su manera, sin intentar que se crea que es el personaje mismo quien las emite.⁴ Estas dos modalidades del decir dan origen a la díada *mimesis-diégesis* que, con ciertas acotaciones, es retomada por Genette en el estudio de la distancia.

La noción de *mimesis* implica imitación de la naturaleza. Hay un mayor grado de *mimesis* en la medida en que más precisa y detallada es la forma en que transmite la información. En ese sentido, tanto Platón como Aristóteles han señalado a la representación dramática como el modelo más mimético. En contraparte, la *diégesis* tiende a alejarse de la imitación debido a la existencia de un narrador (o un poeta, en términos de Platón y Aristóteles) que, cual filtro, baña con su presencia la percepción de dicha naturaleza.

Es preciso señalar que para Genette la aplicación que estos filósofos griegos hacen de los términos *mimesis* y *diégesis* resulta imprecisa, pues el relato, dice, a diferencia de la representación dramática, es un acto lingüístico y no puede aspirar a una imitación pura. Por eso, concluye que *mimesis* es en realidad *diégesis*⁵ y le parece por ello más conveniente hablar sólo de grados de este último concepto.⁶

Durante el siglo XX, la intención de algunas corrientes narrativas por minimizar la presencia del narrador dio origen a la díada *showing-telling*, que encuentra similitud con la de *mimesis-diégesis* propuesta por los griegos. Con *showing*, se busca decir más con una disminución en la presencia del narrador, mientras que

⁴ Cf. Gérard Genette, "Fronteras del relato", en Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, p. 200.

⁵ Cf. Gérard Genette, *ibid.*, p. 203.

⁶ Cf. Gérard Genette, *Figuras III*, p. 222.

en el *telling* hay una intervención mayor del narrador con un mínimo de información.⁷

El modelo de Genette propone entonces analizar la gradación diegética en dos manifestaciones presentes en el relato: el *relato de acontecimientos* y el *relato de palabras*.

Relato de acontecimientos

La actividad diaria del reportero dedicado a los medios escritos consiste en transferir al texto una realidad de la que fue testigo, es decir, traducir los acontecimientos del mundo factual a uno gobernado por la lengua.⁸ Esta transmutación de la realidad es lo que Genette denomina *relato de acontecimientos*.

Sin embargo, hacer que dicha transcripción de la realidad se apegue a ella con una fidelidad absoluta resulta más una aspiración propia del periodismo tradicional que una opción posible. En primer lugar, el carácter lineal del texto hace que el mundo de los hechos, caracterizado por la simultaneidad, no sea representado tal cual, sin tener que hacer constantes pausas para referir lo sucedido al mismo tiempo y en otro sitio. En segundo, el periodista se ve obligado a seleccionar los datos que recibe del mundo factual, a interpretarlos y darles coherencia en el texto, por una necesidad de brevedad, concisión y espacio en los medios de comunicación. Mar de Fontcuberta dice al respecto: —Ningún medio puede incluir toda la información que recibe a lo largo del día, ni siquiera durante una hora. No existe ni espacio en los medios impresos ni tiempo en los audiovisuales capaz de abarcarla. Por lo tanto, hay que seleccionar [...]”⁹

⁷ Cf. Gérard Genette, *ibid.*, p. 224.

⁸ Cf. Juan Nadal Palazón, *op. cit.* p. 72.

⁹ Mar de Fontcuberta, *La noticia. Pistas para percibir el mundo*, p. 41.

A pesar de estas limitantes, un texto puede referir con mayor o menor puntualidad los acontecimientos dependiendo del uso que haga de la *descripción* y la *narración*, ambas formas del discurso que tienden a manifestarse a la par en los relatos, aun cuando cumplen distintas funciones.

Para obtener una idea más clara y detallada de las características de personajes, objetos, animales e incluso situaciones, se utiliza la descripción. La minucia con la que se realiza permite que el lector construya una imagen cada vez más precisa, lo que deja al descubierto su importancia para producir el efecto mimético del relato. Dentro de él, su presencia puede ser detectada en tanto son fragmentos —*temáticamente* estáticos, proporcionan momentos de suspensión temporal, pausas en la progresión lineal de los eventos diegéticos”.¹⁰

Según Genette, son dos las funciones diegéticas de la descripción. La primera es de —*naturalidad* decorativa”, que cumple con un fin estético. En este sentido, se instaure como una pausa e influye así en el tiempo de la narración como se verá en el siguiente capítulo. La segunda función de la descripción en el relato es de —*naturalidad* explicativa y simbólica”, según la cual las características enunciadas del objeto descrito contribuyen a comprenderlos y, en el caso de personajes, ahondar en su psicología.¹¹

En las crónicas de “Territorios” se encuentran varias manifestaciones de descripción. Algunas enumeran las características de lugares y situaciones; otras detallan las características de un determinado momento histórico. En —*Brin: un mapa para perderse*”, años después de haber vivido en la capital alemana como embajador cultural, el personaje-narrador rememora sus experiencias y enuncia las características de la vista desde Checkpoint Charlie, un puente fronterizo entre las dos zonas divididas de Alemania:

Del lado occidental, había miradores semejantes a la plataforma de clavados de una alberca. Bastaba subir a uno de ellos para ver la franja divisoria, sólo

¹⁰ Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, p. 56.

¹¹ Cf. Gérard Genette, “Fronteras del relato”, en Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, p. 205.

habitada por conejos que tenían el peso ideal para pasar por las minas sin activarlas. El cerco suscitaba en el testigo un repudio más allá de cualquier ideología, un repudio orgánico, que no requiere de argumentaciones, el sentimiento que a propósito del 11-S, Martín Amis ha llamado “vergüenza de especie”.¹²

Fragmentos como éstos se pueden encontrar en los cuatro relatos en que se centra este trabajo. Su finalidad es básicamente la de dotar al discurso de una pausa que permita al lector una recreación más precisa de los lugares referidos y de las circunstancias en que se llevan a cabo las acciones. Sin embargo, en su mayoría, los pasajes descriptivos no gozan de grandes longitudes en el texto, y con frecuencia se encuentran unidos a la narración, así como a la interpretación, la cual, desde el punto de vista de los tipos discursivos, se identifica con la explicación y la argumentación.

Por las características en la conjugación de los verbos, los fragmentos descriptivos se caracterizan casi siempre por el empleo del copretérito.¹³ En el ejemplo anteriormente referido, éste se observa en los verbos *había*, *bastaba* y *suscitaba*. La presencia de verbos copulativos como *ser* o *estar* es otra forma de identificar la presencia de una descripción;¹⁴ sin embargo, en las crónicas que componen el corpus de este análisis es un recurso poco frecuentado. Cuando llegan a ser empleados se hacen también manifiestos en forma de copretérito. Así sucede en el siguiente fragmento de “Cosas que escuché en La Habana”:

Estábamos en un sitio que rinde tributo a los usos sincréticos habaneros, ante una foto donde el joven Fidel se apresta a beber una Coca-Cola y sostiene con destreza unos palitos chinos. Las mesas de al lado eran ocupadas por cubanos, en su mayoría negros. Aunque ahí se paga en dólares, yo era el único extranjero. Al fondo, el patrón leía un periódico chino que se imprime una vez a la semana. De lejos llegaba el rumor de la calle de los Dragones.¹⁵

¹² Juan Villoro, “Berlín: un mapa para perderse”, en *Safari accidental*, p. 119.

¹³ Cf. José M. Brucart, “El valor del imperfecto de indicativo en español” [en línea], *Reports de Recerca*, Universidad Autònoma de Barcelona, 2003, Direcció URL: <http://webs2002.uab.es/ct/publicacions/reports/pdf/GGT-03-1.pdf>, consulta [13 de marzo de 2011].

¹⁴ Cf. Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 87.

¹⁵ Juan Villoro, “Cosas que escuché en La Habana”, *op. cit.*, p. 144.

En este caso, se identifican los verbos *estar* y *ser* en sus conjugaciones *estábamos*, *eran* y *era*. Las acciones *leía* y *llegaba*, por su parte, no sugieren movimiento, se refieren a situaciones estáticas y a estímulos percibidos por el narrador que le permiten recrear con el lenguaje la atmósfera vivida en ese momento de su viaje por La Habana.

Ahora bien, si la descripción promueve un descenso en la velocidad del relato con la finalidad de explicitar las características de determinado personaje, situación u objeto, la narración promueve el avance de las acciones en tanto —es el procedimiento de representación mediante el cual las transformaciones de la historia son referidas”.¹⁶

Carlos Reis y Ana Cristina Lopes explican que la narración es el —procedimiento representativo dominado por el relato expreso de eventos y conflictos que configuran el desarrollo de una acción, lo que obviamente sólo se entiende en función de un movimiento temporal que transmita a la narrativa la dinámica mencionada”.¹⁷

Con frecuencia, a la narración se le encuentra unida a la descripción, como resultado de un vínculo estrecho entre ambas formas del discurso. A propósito de ellas, Gérard Genette explica que la descripción posee un carácter indispensable, debido a que resulta más sencillo —describir sin contar que contar sin describir”; sin embargo, no es común encontrarla en su estado puro. Por otra parte, la narración, aunque puede existir por sí sola, siempre recurre a la descripción debido a la relación de dependencia entre ellas, en el que la primera supedita a la segunda.¹⁸

Los cuatro relatos de este análisis tienen un común denominador en su estructura: están conformados por una secuencia de escenas extraídas de cada viaje, en donde el narrador y personaje principal realiza una serie de acciones, las

¹⁶ Juan Nadal Palazón, “Discursos narrativo y descriptivo en las entradas de los primeros relatos periodísticos de García Márquez”, p. 244.

¹⁷ Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *op. cit.*, p. 152.

¹⁸ Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 204 y 205.

cuales, en su mayoría, implican la interacción de él con otros personajes que actúan bajo la forma de lugareños, compañeros, familiares o viajeros. Estas secuencias narrativas se valen también de la descripción por el carácter dependiente entre las dos formas de discurso, como ya se ha explicado en el párrafo precedente. Así se observa en el siguiente ejemplo de *—Nada qué declarar: Welcome to Tijuana*”, en donde el narrador-personaje cuenta lo ocurrido durante la visita que hizo a un centro nocturno en aquella ciudad fronteriza, acompañado de dos académicas que acudieron al viaje, al igual que él, por motivos de investigación:

Mi asiento color violeta se convirtió en un sitio excelente para estar preocupado. Eran las inmóviles once en el reloj de Tijuana y mi acompañante me inquietaba más que las bailarinas. Un estridente micrófono llamó a la siguiente fusilada (una olvidable Yadira o Yazmín o Yesenia), y mi vecina de asiento cruzó la pierna. No lo he dicho: la profesora llevaba pantalones muy cortos y una cadenita en el tobillo, un atuendo común en los 38 grados de la frontera, pero impensable en los contenidos campus del Distrito Federal. Mi vecina pidió un tequila doble y le trajeron uno que parecía triple. Bebió un trago largo, largo, largo. Vi el líquido entrar en su garganta y supe que estaba viendo demasiado. Le pregunté algo a la colegiada que odia a los meteorólogos que tapan Baja California con su cabeza. Ella vinculó estadísticas con la realidad. Antes de que le diera un sorbo a mi tequila, la profesora de pantalón corto terminó el suyo.¹⁹

En este fragmento, las acciones se hallan precedidas por una descripción, que aunque breve, suspende temporalmente el relato. Después, el narrador enuncia los sucesos: 1, el micrófono llama a la *“fusilada”*; 2, la académica vecina cruza la pierna; 3, la académica pide un tequila; 4, el mesero le trae el tequila; 5, la académica bebe el contenido del vaso; 6, el narrador-personaje se percata de su actitud entrometida; 7, el narrador-personaje pregunta algo a la otra académica; 8, ella responde con estadísticas; 9, el narrador-personaje le da el último sorbo a su tequila y se percata de que la académica vecina ya había terminado el suyo. Entre las acciones 2 y 3 de este fragmento, se presenta otra breve suspensión del relato, en la que el narrador describe el aspecto de la académica, con lo que justifica la inquietud que en él provocaba. Se trata, pues, de un fragmento

¹⁹ Juan Villoro, *—Nada qué declarar: Welcome to Tijuana*”, *op. cit.*, p. 137.

predominantemente narrativo, en donde las acciones se suscitan con gran velocidad.

Relato de palabras

Si en el relato de acontecimientos las acciones ejercidas por los personajes, así como las características del medio en el que éstas se desarrollan, son trasladadas de un medio no verbal a uno regido por la lengua, en el relato de palabras, el discurso proferido por los personajes es trasladado al relato, un medio también verbal.

Sin embargo, el paso del habla del personaje al discurso no siempre implica un traslado literal de lo enunciado; las palabras están siempre sujetas a la intervención de un narrador, quien, como resultado del grado de manipulación que haga de ellas, puede favorecer la idea de que el personaje habla por sí mismo, o bien, asumir el discurso del personaje y expresarlo a su manera. Incluso cuando las palabras del personaje son trasladadas de forma fiel, se trata sólo de un recurso que depende del narrador para provocar cierto efecto en quien lee: detrás de la intervención de un personaje sigue presente un narrador que controla el relato en sus detalles. Tanto para Óscar Tacca como para Kayser, a quien refiere, incluso cuando un personaje habla por sí mismo, se halla la “mano” de un narrador que así lo designa.²⁰

El relato de palabras desempeña un papel de especial relevancia en el periodismo, ya que “la vez que imprime credibilidad al discurso, pues es el nexo entre el mundo textual y el mundo factual; también demuestra cómo se ha armado el relato, es decir, cómo el narrador ha manipulado la información al trasladar el discurso de los personajes al relato”.²¹

²⁰ Cf. Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, pp. 136 y 137.

²¹ Lourdes Romero, “Relato de palabras: recurso de credibilidad y forma de manipulación”, en *La realidad construida en el periodismo*, p. 103.

Todos los días la prensa escrita publica los informes de acontecimientos que el reportero, la mayoría de las veces, reconstruye a partir de entrevistas a testigos y especialistas en determinado tema. Al integrar las respuestas de sus fuentes en un texto, decide de qué modo presentar el contenido de las declaraciones, por lo que recurre al relato de palabras como una manera de garantizar al lector que la información proporcionada tiene un referente en el mundo real;²² el uso del relato de palabras tiene repercusiones en la confiabilidad del relato mismo y del medio que lo emite.

La forma en que el narrador decide transmitir las palabras de los personajes ha llevado a identificar al menos tres tipos de relato de palabras, a saber, el *estilo indirecto libre*, el *estilo indirecto* y el *estilo directo* por considerarse los más comunes en los medios impresos. Así lo refiere Lourdes Romero en —*Relato de palabras: recurso de credibilidad y forma de manipulación*”, artículo posteriormente incluido en *La realidad construida en el periodismo*. En dicho trabajo, la autora se aleja del trabajo de Genette y asume la doctrina que plantea la Real Academia Española en su *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*.

En lo sucesivo, se adoptará esta propuesta para describir las crónicas de Juan Villoro en las que se centra este trabajo, pues ha resultado útil en el estudio del relato periodístico en trabajos anteriores a éste.

Estilo directo

De entre las distintas opciones que tiene el narrador para comunicar al lector lo proferido por un personaje, el *estilo directo* es el que confiere a éste una mayor libertad para expresarse, pues sus palabras se encuentran mínimamente

²² Cf. Juan Nadal Palazón, *El sastre aprendiz y sus costuras*, p. 91.

mediadas por el narrador, de tal suerte que «el discurso figural queda referido tal y como supuestamente lo pronunció el personaje en cuestión».²³

Si se aplicara de nuevo aquí la distinción de Platón y Aristóteles entre mimesis y diégesis, diríase entonces que el estilo directo es en el relato de palabras el más mimético, ya que el narrador parece momentáneamente desvanecerse para dejar que los personajes hablen por sí solos, como ocurriría en el teatro. Este efecto se refuerza e identifica en el relato por un cambio en las marcas de la enunciación que van de las del narrador a las del personaje. Se hace de este modo manifiesta con claridad una ruptura entre lo enunciado por el narrador y el personaje, de forma tal que mientras el personaje se expresa con libertad, el narrador puede también marcar sus límites y deslindarse del contenido de las palabras de éste.

El periodismo hace uso frecuente del estilo directo para satisfacer algunas de las exigencias del lector para con una actividad que tiene en el mundo de los hechos su materia prima. De alguna manera, promueve en el lector un sentimiento de cercanía con una realidad en la que pudo estar ausente, ya que «umenta el contacto personal del público con los protagonistas de la información e inyecta una dosis mayor de credibilidad a la noticia».²⁴

Según refiere Lourdes Romero, son tres las aportaciones de este estilo en los relatos periodísticos. Primero, proporciona ritmo y agilidad al texto, pues interrumpe la monotonía que el solo discurso de un narrador podría tener. Segundo, acerca al personaje con el lector y permite a éste conocerlo por su propia voz. Tercero, son garantía de credibilidad, pues indican al lector que las palabras que lee tienen un referente en el mundo factual.²⁵

No hay que olvidar, sin embargo, la observación de Genette respecto a la fidelidad del discurso directo, en el sentido de que «contrato de literalidad implícito en el uso del discurso directo no se respeta siempre y puede resultar denunciado por el

²³ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 87.

²⁴ Mar de Fontcuberta, *op. cit.*, p. 63.

²⁵ Cf. Lourdes Romero, *op. cit.*, p. 111.

contexto narrativo”.²⁶ El uso de esta modalidad no siempre es garantía de que las palabras hayan sido enunciadas así en el mundo de los hechos. Desgraciadamente, el soporte de las palabras del personaje en la realidad requiere de estudios de tipo extratextual, como señala Juan Nadal.²⁷

La estructura prototípica del estilo directo incluye dos discursos bien diferenciados, el del narrador y el del personaje. En el del narrador, además, suele haber un verbo de habla o *verbum dicendi* que actúa como introductor del discurso del personaje.²⁸ Por otra parte, las palabras del personaje con frecuencia son marcadas con signos gráficos que hacen aún más nítida la diferencia entre uno y otro discurso; las comillas, rayas y dos puntos son algunos de estos signos.

¿Qué funciones cumple el estilo directo en el relato? Luz Aurora Pimentel señala cinco: la de referir acciones en proceso, la de hacer explícita la comunicación entre los personajes, externar emociones, permitir descubrir a los personajes por su manera de hablar y, por último, conocerlos por sus opiniones.²⁹

Aunque las manifestaciones de estilo directo adoptan varios nombres dependiendo del autor que se dé a la tarea de explicarlo, la cita y el diálogo son modalidades usualmente referidas, al igual que la réplica desgajada de diálogo.

Diálogo. María del Carmen Naves lo define como —un discurso directo en el que intervienen cara a cara varios sujetos, con intercambio de turnos, que tratan un tema único para todos”.³⁰ En el encuentro de sus participantes (que pueden ser más de dos), todos poseen las mismas facultades para expresarse sobre el tema. Dentro de él, cada intervención de los participantes es relevante ya que posee la capacidad de afectar tanto la posición del otro como el contenido de sus intervenciones. Se trata, pues, de una actividad que debido al requisito de

²⁶ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, p. 41.

²⁷ Cf. Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 96.

²⁸ Cf. Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 260.

²⁹ Cf. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 88.

³⁰ María del Carmen Naves Bobes, *El diálogo*, p.33.

participación de dos o más individuos, trasciende la esfera de lo personal y se sitúa en la social.

En relatos en donde se recurre al diálogo, el narrador parece esconderse momentáneamente para permitir que los dialogantes se expresen por sí mismos. Así, explica Juan Nadal, se favorece una aproximación al modo dramático: —En cierto modo, los personajes se transforman en actores y sus discursos funcionan como componentes de un diálogo teatral”.³¹

El diálogo constituye la base de la entrevista como género periodístico, en donde el periodista y el personaje entrevistado discurren de manera alternada en torno a un tema de actualidad o a la vida misma del entrevistado. Sin embargo, debido a que la entrevista no sólo es un género periodístico, sino una técnica de apoyo a todos los demás géneros, es posible encontrar los diálogos que la conforman también en reportajes y crónicas, generalmente señalados por signos gráficos como rayas y comillas.

Esta forma de reproducción del discurso no es la preferida por los narradores de las crónicas de Juan Villoro para dejar que los personajes se expresen. De los cuatro relatos a los que se ciñe este estudio, el diálogo tan sólo se encuentra en —Ben: un mapa para perderse” y —Nada que declarar: Welcome to Tijuana”. El siguiente fragmento es el único diálogo presente en la primera de estas crónicas, en donde se transcribe el encuentro entre el crítico de cine Leonardo García Tsao y un guardia fronterizo en Checkpoint Charlie:

Poco después regresamos al punto de vigilancia, ante el mismo guardia. García Tsao mostró su pasaporte.

—No puede pasar— dijo el representante de la ley.

—¿Por qué?

—La foto está desprendida.

—Sí, usted la desprendió por accidente.

—Sí, pero debe estar pegada.

—Estaba pegada cuando usted la desprendió.

—Debe estar pegada.

³¹ Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 101.

El diálogo continuó como un ejercicio de surrealismo alemán (ese caos lleno de reglas) hasta que decidimos ir a la embajada a restaurar el pasaporte.³²

Lo conocido del personaje implicado, pero sobre todo lo explícita que resulta la escena al hablar de la rara e incomprensible vida de la Alemania dividida hacen del diálogo el recurso más indicado para representar este pasaje. La vivencia no habría tenido el mismo efecto si en vez de la transcripción dialogal el narrador hubiera dicho: —~~Ar~~ría Tsao fue regresado en la embajada por no tener la fotografía adherida a su pasaporte”. Gracias al diálogo, la actitud fría del guardia y la indignación del crítico de cine resultan detectables al lector.

El encuentro dialogado entre el narrador-personaje y otros personajes llega a inferirse, en particular en —~~N~~ada qué declarar: Welcome to Tijuana” y en —~~C~~as que escuché en La Habana”. Si bien, al referir sus propias palabras, el personaje suele ceder ante la faceta de narrador y transmite sus respuestas en estilo indirecto, en —~~N~~ada qué declarar: Welcome to Tijuana” el narrador-personaje narra esta pequeña escena, en donde hace su pregunta partícipe del diálogo.

Me pregunté cómo harían los ancianos para saltar la barda y correr, pero ellos no se veían preocupados. Era peor seguir ahí. Todos venían de lejos: Zacatecas, Morelos, Aguascalientes.

En las noches, los hombres a la espera chupan naranjas con tequila para entrar en calor y se cubren con cartones. Al despertar deben quemarlos.

—¿Por qué?— les pregunto.

—Es la ley.³³

En este caso, la inclusión de la pregunta dentro del diálogo parece simplemente una decisión del narrador por ampliar los recursos que de manera usual emplea. Además, el hecho de incluirse dentro del diálogo refuerza su papel como personaje, a quien el narrador tiende las más de las veces a ganar terreno.

Réplica desgajada de diálogo. Esta variante del diálogo se distingue porque, a diferencia de éste, en el que la intervención de dos o más individuos en una

³² Juan Villoro, —Berlín: un mapa para perderse”, *op. cit.*, p. 120.

³³ Juan Villoro, —Nada qué declarar: Welcome to Tijuana”, *ibid.*, p. 141.

plática llevaba a la creación de un —pig-pong verbal”, y en donde la intervención de uno suscitaba una reacción lingüística por parte del otro, en la réplica desgajada, las palabras de un personaje son referidas sin que la respuesta de su interlocutor sea señalada. En otras palabras, —epersonaje emite un enunciado que nadie responde”.³⁴

La ruptura en el intercambio comunicativo propicia en el relato determinados efectos. Además de conferir viveza y ritmo a la narración, favorece la tensión narrativa y rompe con la monotonía del relato impuesta por un narrador que detenta la voz durante una extensión considerable del texto.³⁵

De entre los relatos que componen “Territorios”, —Nada qué declarar: Welcome to Tijuana” es el único en donde se aprecian réplicas desgajadas de diálogo. Se les identifica porque al igual que el diálogo se valen principalmente de la raya como signo ortográfico para marcar el discurso del personaje, con la diferencia de que no media una alternancia discursiva.

Así, en este relato, en la escena que ya hemos referido, cuando el narrador-personaje y un grupo de académicas se internan en un bar a mitad de la mañana, la académica más atrevida lanza preguntas incómodas cuya respuesta el narrador-personaje parece evadir por pudor o vergüenza. De esta manera se crea una réplica desgajada que dota de agilidad al texto.

La académica a mi derecha señaló a la desnudista que se despedía entre magros aplausos:

—No te preocupes. Otras chicas son mejores. ¿Qué te gusta que te hagan?

Mi asiento color violeta se convirtió en un sitio excelente para estar preocupado. Eran las inmóviles once en el reloj de Tijuana y mi acompañante me inquietaba más que las bailarinas. [...]

—¿Quieres que te bailen?— me preguntó.

Estaba en una matiné de Tijuana; la desnudista se iba a trasladar a mi mesa o a mis muslos.³⁶

³⁴ Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 104.

³⁵ *Ibid.*, p. 105.

³⁶ Juan Villoro, “Nada qué declarar: Welcome to Tijuana”, *op. cit.*, p. 137.

La réplica desgajada de diálogo promueve también un efecto de misterio en determinadas escenas, como en la siguiente de —Berlín: un mapa para perderse—. Aquí, un guía muestra de forma subrepticia una pieza a uno de los visitantes y lo invita a seguirlo sin llamar demasiado la atención.

Durante una visita del cuerpo diplomático al Museo de Historia Alemana, el guía dejó que el grupo de visitantes avanzara por la sala y llamó aparte a un general soviético.

—Tengo algo para usted —dijo en voz baja.

Los seguí hasta un pequeño aparador, tapado por una cortina. El guía descorrió el paño protector. Vimos la cabeza de un judío reducida con la técnica de los jíbaros.³⁷

Citas. La cita es otra de las formas socorridas para la transcripción de un discurso ajeno al del narrador. Consiste en la inclusión de un texto dentro de otro, lo que para Genette constituye la intertextualidad.³⁸

La cita constituye otro recurso del que el periodista se vale con frecuencia para proporcionar credibilidad a sus relatos. Según señala Lourdes Romero, periodísticamente la cita se suele emplear en dos casos. El primero, para insertar las palabras de un personaje con la previa introducción de un narrador; el segundo, al transcribir documentos totales o parciales que el lector puede consultar en cualquier momento, pues tienen referente en el mundo de los hechos.³⁹

En comparación con el diálogo, la cita tiene mayor presencia en las crónicas de Juan Villoro en —Territorios—. A ellas recurre el narrador cuando remite a las palabras de algún escritor por considerarlas útiles para explicar su experiencia; también para destacar fragmentos de canciones y poemas, así como para referir las palabras de los personajes sin destacar las suyas. Se les suele identificar, como tradicionalmente en todo relato, por el empleo de comillas o por separarse del cuerpo del texto después de dos puntos y aparte.

³⁷ Juan Villoro, —Berlín: un mapa para perderse—, *ibid.*, p. 122.

³⁸ Cf. Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 97.

³⁹ Cf. Lourdes Romero, *op. cit.*, p. 123.

En —~~Berlín~~: un mapa para perderse”, las citas resaltan por hacer alusión a las palabras de escritores, de las cuales, aunque el narrador no explica su procedencia exacta para el cotejo, el simple hecho de presentarse en forma de cita invita a pensarlas parte de un material impreso y así creer en su literalidad. Sucede así con las palabras del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro que, según explica el narrador, provienen de su diario: —~~Aos~~ 21 años, poco antes de partir a Europa, Julio Ramón Riveyro escribió en su diario: “Solo ansío viajar. Cambiar de panorama. Irme donde nadie me conozca. Aquí ya soy definitivamente como han querido que sea”^{.40} Caso similar es, en esta misma crónica, una de las citas de Walter Benjamin de la que el autor extrae el título:

Durante tres años, la ciudad en espejo me convirtió en un desplazado por partida doble, un náufrago voluntario, que perdía la brújula en el Este y el Oeste. Después de todo, fue en ese territorio donde Walter Benjamin concibió la más célebre de sus formulaciones: ~~“Importa poco~~ no saber orientarse en una ciudad. En cambio, perderse en ella como quien se pierde en un bosque, requiere aprendizaje”. Berlín: un mapa para perderse.⁴¹

A este uso también se apegan las escasas citas que pueblan —~~Escape~~ de Disney World”, un relato en el que el limitado uso del estilo directo en cualquiera de sus manifestaciones habla de un alejamiento de la mimesis y de una mayor intervención del narrador.

En —~~Nada~~ qué declarar: Welcome to Tijuana”, además de la cita para referir frases de escritores, se le utiliza para transcribir letras de canciones populares, entre las que destacan aquellas que por la referencia al crimen organizado que impregna la vida en la ciudad fronteriza, aportan colorido al relato:

La ciudad de la ensalada César no ha producido tantos narcocorridos como Culiacán, verdadero Mototown de esta corriente, pero aporta lo suyo: ~~“Unos~~ perros rastreadores/ encontraron a Yolanda/ con tres kilos de heroína/ bien atados a la espalda”. Así cantan Los Incomparables de Tijuana, y Los Aduanales

⁴⁰ Juan Villoro, ~~“Berlín: un mapa para perderse”~~, *op. cit.*, p. 115.

⁴¹ *Ibid.*, p. 127.

complementan: -salieron de San Ysidro/ procedentes de Tijuana/ traían las llantas del carro/ repletas de hierba mala”.⁴²

Al hablar del diálogo se decía que aunque el encuentro del narrador-personaje con un interlocutor se infiere en los relatos, estas charlas casi nunca llegan a expresarse en forma dialogada. En su lugar, las palabras del personaje se transcriben a manera de citas, mientras que las intervenciones del narrador-personaje o son señaladas de forma indirecta o simplemente no son referidas.

Los ejemplos más representativos de este uso de la cita se encuentran en —Gosas que escuché en La Habana”, relato en el que el personaje principal intenta disminuir su presencia en los acontecimientos descritos, lo cual se traduce en una constante referencia de los dichos, comentarios y opiniones de los habitantes de la isla en contraste con los suyos. Veamos algunas de estas situaciones:

Hay barbas de teoría y barbas de acción, según me explicó el estudiante de biología de la Universidad. Fuimos a un parque cercano y añadió: -En los años del derroche, cuando teníamos petróleo soviético, yo era niño y venía aquí a ver exposiciones de perros”. Me contó que el lugar empezaba a revivir con conciertos de *hip-hop* y trova de protesta. -Hay grupos que cantan cosas tremendas”. Tarareó algunas letras que tenían que ver con los apagones y la llegada de lo oscuro. -La gente ya no soporta que se vaya la luz; tira piedras por las ventanas y ya quemaron un *shopping*”, me dijo.⁴³

* * *

Un hombre nos escuchaba, sentado en el piso. Tenía barbas y piel de náufrago. -Es un gran escultor”, me dijo en voz baja un estudiante. Al oír la palabra -Fidel”, se acercó a preguntarme: -¿Qué sabes tú de Capablanca?” Para no ser menos en la isla de los récords, dije que había sido el mejor ajedrecista del mundo. -Ahí está la clave”, comentó con voz de oráculo: -en los finales de peones y rey, el rey se defiende al centro del tablero; si Fidel cae, caerá en el centro”.⁴⁴

En el primero de estos dos ejemplos, las citas sólo refieren las palabras del estudiante de biología, mas no las de Villoro como personaje. Es de suponerse que para que su interlocutor le haya referido lo que se enuncia, debió existir un

⁴² Juan Villoro, -Nada qué declarar: Welcome to Tijuana”, *ibid.*, pp. 139 y 140.

⁴³ Juan Villoro, -Gosas que escuché en La Habana”, *ibid.*, p. 154.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 158.

diálogo de por medio con el cronista; sin embargo, el narrador prefiere ocultar el contenido de sus propias intervenciones como personaje, acaso por conferir mayor relevancia a las declaraciones que a los cuestionamientos implicados. En el segundo fragmento se observa una situación parecida, con la salvedad de que el cronista sí señala una de sus intervenciones en el diálogo, aunque lo hace en la modalidad de estilo indirecto: —~~Pa~~ no ser menos en la isla de los récords, dije que había sido el mejor ajedrecista del mundo”. El siguiente apartado describe con mayor detalle esta modalidad del relato de palabras.

Estilo indirecto

En el estilo indirecto, el narrador, quien en el estilo directo fingía ceder a los personajes el uso completo de la voz, comienza a mostrar abiertamente sus facultades para controlar el relato, y dentro de él, las palabras de los personajes, aunque todavía de forma moderada, gracias a la cual es posible percibir su injerencia.

A este estilo, Genette también lo denomina *transpuesto*. Es una modalidad intermedia en cuanto a distancia se refiere, caracterizada porque, aun cuando el contenido de las palabras del personaje puede señalarse con cierta precisión, la influencia del narrador es tan notoria que el lector no tiene nunca una cabal certeza de la literalidad del discurso.⁴⁵

El estilo indirecto se conforma sintácticamente de los siguientes elementos: una oración marco, compuesta por un verbo de habla y una oración subordinada, introducida con frecuencia por las conjunciones *que* y *si*.⁴⁶ La oración marco se atribuye por lo general al narrador, mientras la oración subordinada se atribuye al personaje;⁴⁷ así ambos discursos pueden ser ubicados de forma clara.

⁴⁵ Cf. Gérard Genette, *Figuras III*, p. 229.

⁴⁶ Cf. Lourdes Romero, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁷ Cf. Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 93.

La apropiación de las palabras del personaje por parte del narrador se detecta gracias a las modificaciones que este último aplica al mensaje con tal de hacerlo cuadrar en el suyo. De este modo, las características propias del discurso del personaje, principalmente los deícticos de espacio, tiempo y persona,⁴⁸ son modificados para que exista una uniformidad con los empleados por el narrador.

Como se ha visto, el estilo directo en las crónicas de Juan Villoro tiene en la cita su manifestación más frecuente, la cual se compensa con el uso del estilo indirecto para referir las intervenciones del narrador en su faceta como personaje. Una mayor libertad debe inspirar al narrador apropiarse de sus palabras como personaje, que del discurso de cualquier otro. Veamos cómo se identifica esta característica en —Cosas que escuché en La Habana”.

Sí, el Bucanero tenía capacidad de rollo. Le pregunté si creía en fuerzas trascendentales y guardó silencio. [...]

Volvimos al coche. Una hermosa mujer rubia, con un bebé en brazos, nos pidió —la botella”, como se le dice en Cuba al aventón. El Bucanero se negó. —Da mala suerte”, me dijo. Le pregunté qué otras cosas le daban mala suerte. El piloto veía su coche como un intrincado sistema de azares. Llevar un costal de yuca en la cajuela, a una mujer embarazada en el asiento trasero, una revista abierta, un sombrero de cualquier tipo o un animal doméstico eran signos de mal agüero. Las mujeres jóvenes con bebés le traían la peor suerte.⁴⁹

En dos ocasiones en este fragmento, el narrador-personaje dice haber interpelado a un hombre conocido como —el Bucanero” sobre acontecimientos sobrenaturales y lo que piensa acerca de ellos. En ambos momentos, los cuestionamientos del personaje son enunciados por el narrador en un estilo indirecto, en donde *preguntar* es el verbo de habla. La conjunción *si* acompaña el primero de los casos, mientras que en el segundo se prescinde de ella, debido a la existencia de un *qué* como pronombre interrogativo.

El estilo indirecto en las crónicas de Juan Villoro, sin embargo, no se aplica de forma exclusiva a las palabras del narrador-personaje, también al discurso de otros personajes. En ese caso, se dota al texto de ritmo, gracias a la alternancia

⁴⁸ Cf. Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 269.

⁴⁹ Juan Villoro, —Cosas que escuché en La Habana”, *op. cit.*, p. 165.

de los estilos directo, presente en las citas, y el indirecto. De entre los relatos que integran este análisis, —Cosas que escuché en La Habana” es el más representativo por el uso alternado de la cita y el estilo indirecto. Tal como se había señalado en el capítulo anterior, en este relato el narrador concede a las experiencias relatadas por los habitantes de Cuba un peso importante que se advierte desde el título. Lo importante en ella es conocer la vida en la isla en boca de sus pobladores, por lo que, pese a las cualidades homodiegéticas del narrador, su participación se vuelve más bien discreta en el transcurrir de los acontecimientos. Gracias a esta intención del narrador, el relato de palabras tiene un peso importante en el relato:

De cualquier forma, aun atemperadas por las injusticias que uno puede ver en México, las noticias cubanas rara vez son alentadoras. Fui al cementerio Colón en Día de Muertos. Con la pasión vernácula por romper marcas me explicaron que era el más grande de América y el tercero del mundo. Ahí se entierra al 78 por ciento de los cubanos. —Esto es una necrópolis, no un simple cementerio” me dijo el guía. Me aparté de él hacia otro barrio de la ciudad de los muertos para hablar con un sepulturero de unos 80 años. Me dijo que su mayor satisfacción era que ahora enterraba a muy poca gente joven. Esto tiene que ver con el notable progreso en la salud que trajo la Revolución, pero también admite otra lectura: los jóvenes se van de la isla, los viejos se quedan. La composición demográfica ha cambiado en los últimos tiempos. A la salida de una escuela hablé con dos madres que aguardaban a sus hijas. Me dijeron que estaban preocupadas porque a partir de los 14 años todos los estudiantes tienen que irse —becados”, es decir, de internos. Antes existía la opción de seguir viviendo con los padres, pero ya no hay maestros para atender esas escuelas.⁵⁰

En este extracto, el estilo indirecto se emplea tres veces y se alterna con una breve cita de declaraciones por parte del guía. El estilo indirecto se lee en —me explicaron que era el más grande...”, —me dijo que su mayor satisfacción...” y —me dijeron que estaban preocupadas...”, mientras que la cita se ubica entre comillas.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 147.

Estilo indirecto libre

En esta última modalidad del relato de palabras, el narrador lleva al extremo su capacidad para intervenir en el discurso de los personajes: sus palabras son referidas por aquél como si fueran acciones, lo que acerca este discurso al relato de acontecimientos.⁵¹ Una mayor mediación y, por tanto, una mayor distancia de las palabras originales pronunciadas se imponen a esta modalidad del relato.

Como resultado de la narrativización del discurso del personaje, el narrador suprime las conjunciones y las transformaciones deícticas que en el discurso indirecto ayudaban a identificar los límites entre sus propias palabras y las del personaje. Debido a esta supresión de marcas, la característica distintiva de este estilo es la ambigüedad.⁵²

La claridad que suele exigirse al periodismo hace del estilo indirecto libre un recurso más bien evitado en los relatos. No obstante, en su afán por ampliar sus técnicas narrativas, algunos periodistas han recurrido a él. Lourdes Romero explica que comúnmente el estilo indirecto libre se acerca al monólogo interior y permite conocer a los personajes del relato periodístico por sus pensamientos, sentires y recuerdos.

En las crónicas de "Territorios", las palabras de los personajes incidentales en su encuentro con el personaje principal son referidas por el narrador en estilo directo e indirecto, lo que deja al estilo indirecto sin muestras de su presencia en dichas crónicas.

Sin embargo, en lo que respecta a su propio discurso como personaje, el narrador se toma ciertas licencias, esporádicas, para referir sus palabras en un estilo indirecto libre. El empleo de este relato de palabras se caracteriza en las crónicas de Villoro por la ambigüedad de lo proferido, que oscila en un terreno indefinido entre las palabras realmente enunciadas y las solamente pensadas. Esta cualidad

⁵¹ Cf. Lourdes Romero, *op. cit.*, p. 109.

⁵² Cf. *Idem.*

se ubica en —Escape de Disney World” en un segmento donde Juan Villoro, personaje y narrador, cuenta uno de los dos episodios sorprendentes que le ocurrieron en su visita al parque de diversiones de Florida:

La maleta de nuestro hijo contenía un objeto que no habíamos puesto ahí. Junto a su fiel peluche Coco, había un despertador, uno de esos artefactos redondos, con manecillas juguetonas, coronado por dos campanillas, que en las caricaturas suenan tanto que no sólo despiertan a Pluto sino que lo lanzan hasta el techo. ¿Por qué estaba ahí? Esto ocurrió algunos años antes del 11-S, pero aun así no costaba trabajo asociar el despertador con una bomba terrorista.⁵³

Aunque expresada en presente, la pregunta —¿Por qué estaba ahí?” salta a la vista por la duda que siembra en quien la lee: ¿realmente habrá sido dicha en voz alta por el personaje o es solamente una pregunta hecha para sus adentros?

Con mayor frecuencia, el discurso indirecto libre se manifiesta con el uso del pospretérito y el copretérito. Haciendo uso de estas conjugaciones verbales se encuentran expresiones como la siguiente, extraída de una escena de —Berlín: un mapa para perderse”, durante una visita de Villoro al Museo de Historia Alemana:

Durante una visita del cuerpo diplomático al Museo de Historia Alemana, el guía dejó que el grupo de visitantes avanzara por la sala y llamó aparte a un general soviético.

—Tengo algo para usted —dijo en voz baja.

Los seguí hasta un pequeño aparador, tapado por una cortina. El guía descorrió el paño protector. Vimos la cabeza de un judío reducida con la técnica de los jíbaros. Aquel objeto había servido de pisapapeles al comandante de un campo de concentración. Me sorprendió que esa prueba del horror estuviera y no estuviera expuesta. ¿Con qué criterio descorrían la cortina para mostrar la pieza? Quise que el guía me lo dijera.⁵⁴

La clandestinidad con la que el personaje se percata del objeto exhibido en el museo hace dudar si la pregunta —¿Con qué criterio descorrían la cortina para mostrar la pieza?” fue realmente enunciada por él o tan sólo fue pensada. La ausencia de un verbo de habla seguido de la pregunta favorece también la confusión en torno al carácter de estas palabras. Será líneas más adelante donde

⁵³ Juan Villoro, —Escape de Disney World”, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁴ Juan Villoro, —Berlín: un mapa para perderse”, *ibid.*, p. 122.

la respuesta del guía disipe los cuestionamientos que genera esta forma de expresión discursiva.

Perspectiva

Una de las intenciones principales del periodismo tradicional ha sido la de presentar al lector la información sobre determinados acontecimientos cual si se tratara de una única e inobjetable visión de ellos. Como ya se ha señalado, este efecto —“totalizador” de la realidad es favorecido por ciertas elecciones del narrador al manifestar su presencia.

Sin embargo, todo relato periodístico, independientemente del género al que se apegue, es la manifestación de un determinado punto de vista, de una particular visión de los acontecimientos, toda vez que proviene del contacto de un sujeto (y por tanto de su subjetividad) con el mundo de los hechos.

Estas consideraciones tuvieron eco en el siglo XX. En el caso de la literatura, la omnisciencia del narrador perdió terreno ante narradores menos conocedores, pero al mismo tiempo más reales y cercanos a la condición humana. En el periodismo, esta característica se expresó en movimientos bien definidos como el Nuevo Periodismo, y en años recientes ha llevado también al resurgimiento de la crónica, género instalado en los orígenes de la actividad de informar, que, en principio, ofrece al lector la personal visión de alguien en el lugar de los hechos, sin pretender aspirar a algo diferente. Es a partir de esta perspectiva, de esta manera de mirar e interpretar el mundo, como el relato adquiere una determinada forma.

En este tenor, Antonio Garrido señala las aportaciones hechas por el filósofo y periodista José Ortega y Gasset al relacionar el punto de vista con el relativismo como enfoque epistemológico. De acuerdo con él, —al realidad (supuestamente una) se muestra inevitablemente múltiple, habida cuenta de que cada hombre se asoma al mundo desde el lugar de observación que le es peculiar”, por lo que

—resulta congruente pensar que cada persona encarna un punto de vista propio sobre la realidad, es decir, una peculiar visión del mundo”.⁵⁵

Dentro del estudio de la teoría narrativa, la perspectiva ha sido un concepto ampliamente estudiado que, surgido a su vez del estudio de las artes visuales, ha promovido un sinnúmero de interpretaciones del fenómeno, así como de atribuciones, límites y formas de enfocarlo. Dentro de esta variedad de definiciones, la propuesta de Gérard Genette se ha mantenido como una de las más sólidas y esclarecedoras.

De acuerdo con el teórico francés, la perspectiva es el —segundo modo de regulación informativa que procede de la elección (o no) de un punto de vista ‘ restrictivo’”.⁵⁶ Así, la perspectiva implica la presencia de un filtro a través del cual la información que se da puede ser amplia o limitada como resultado del foco empleado y su apertura.

Una de las principales aportaciones del planteamiento de Genette al estudio de la perspectiva está en la distinción de la voz y el modo, categorías que, en palabras del mismo teórico, han sido con frecuencia confundidas por los estudiosos. Es por ello que Genette propone distinguir ambos conceptos por medio de dos cuestionamientos: para identificar al narrador bastará con preguntarse quién habla, mientras que identificar el personaje cuyo punto de vista rige la información dada en el relato requerirá de preguntarse quién ve,⁵⁷ la entidad en la que descansan ambas preguntas puede coincidir, pero en modo alguno constituye un requisito indispensable.

Como resultado de la influencia ejercida por las artes visuales en la adopción del concepto, *punto de vista*, *visión* o *campo* han sido algunos de los términos empleados para describir el funcionamiento de la perspectiva en los relatos. Sin embargo, porque ésta no se restringe a la información proveniente de la vista, sino

⁵⁵ Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 241.

⁵⁷ Cf. *Idem.*

que considera también la información obtenida por los demás sentidos (e incluso se extiende hasta abarcar los valores, juicios e ideas de quien percibe), Genette adopta un término, a su parecer más abstracto, para referir a esta «restricción o limitación del campo de observación y, por tanto, de la información a disposición del narrador».⁵⁸ Se trata del término *focalización*.

La propuesta de Genette en torno de la focalización está influida por las aportaciones que al respecto hicieron Tzvetan Todorov y Pouillon antes que él. Según la terminología aplicada por ellos, la percepción que un personaje tiene en la historia y la forma en que se expresa en el plano discursivo se apega a tres situaciones: la de un narrador con un conocimiento superior al de los personajes (visión «*por detrás*»), la de un narrador con igual conocimiento que el personaje (visión «*con*») y uno con menor conocimiento que el personaje (visión «*desde afuera*»).⁵⁹

De manera similar a la de esta propuesta, Genette distingue tres tipos de focalización. La primera de ellas implica una ausencia de límites o filtros, lo que origina un relato *no focalizado* o de *focalización cero*; el segundo caso es el de un narrador cuyo foco coincide con el de un personaje y tiene como límite, por tanto, la información que como personaje le es propia conocer, en esta situación se hablará de una *focalización interna*, de la que existen a su vez una modalidad *fija*, una *interna* y una *variable*. La tercera de las focalizaciones ubica el foco fuera de cualquier personaje y coarta al narrador el acceso a la conciencia de los personajes.

Veamos a detalle de qué manera trabaja cada de estas modalidades focales.

⁵⁸ María de Lourdes Romero Álvarez, «El punto de vista en los relatos periodísticos. Propuesta metodológica de análisis», en María de Lourdes Romero Álvarez, *et al*, *Espejismos mediáticos. Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*, p. 18.

⁵⁹ Cf. Tzvetan Todorov, «Las categorías del relato literario», en Roland Barthes, *et al*, *Análisis estructural del relato*, pp. 183-185.

Focalización cero

Ubicado en una posición privilegiada, el narrador con focalización cero tiene a su alcance toda la información posible con respecto a la historia. Esta característica le confiere un grado superior de conocimiento si se compara con el del personaje. El narrador de un relato no focalizado comúnmente es identificado por su omnisciencia; como dice Todorov, —~~o~~ tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe”,⁶⁰ sin preocuparse por indicar al lector de dónde proviene su conocimiento.

La novela decimonónica se valió de la focalización cero para configurar su universo narrativo. Así, el narrador se manifiesta en ella como un ser de grandes cualidades: en una primera fase de su desarrollo, destacan su dominio del tiempo y de la conciencia del personaje; más tarde, resalta por su capacidad para referir situaciones espacialmente distintas.⁶¹

Sin embargo, en el siglo XX, este tipo de focalización entró en crisis, pues promovía la existencia de un narrador poco realista, una —~~is~~ión antinatural y artificiosa del narrador dotado de ubicuidad temporal y espacial. Por distintos caminos se propugna el retorno a una visión más acorde con los modos normales de la percepción y captación”.⁶² Este movimiento derivó en un rechazo a la figura del narrador que, a su vez, favoreció el surgimiento de nuevas tendencias en la literatura y también en el periodismo.

Focalización interna

El campo perceptivo del narrador con una focalización interna comienza a cerrarse. Sin poseer ya las facultades totales de un narrador omnisciente, ahora sólo puede referir la información a la que le es posible acceder como cualquier

⁶⁰ *Ibid.*, p. 183.

⁶¹ Cf. Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 143.

⁶² Óscar Tacca, *op. cit.*, p. 74.

individuo, pues su foco coincide con el de un personaje. En este caso, se habla de un *narrador equisciente*, dada la igualdad cognoscitiva entre ambas instancias.

La focalización interna de un relato permite una configuración del universo narrativo basado en su totalidad en la forma en que son percibidos por el personaje focalizador. Esta elección informativa repercute en una mayor identificación del lector con el personaje, pues como explica Tacca, —si renunciando a la mirada omnisciente (el narrador) opta por ver el mundo con los ojos de ellos, la narración gana en vibración humana”⁶³.

Conviene referir una consideración hecha por Genette en torno a las focalizaciones. Según señala el teórico francés, es poco común que una sola focalización se emplee de forma permanente a lo largo de todo un relato. Más bien, se emplean a lo largo de determinados segmentos en una obra. En el caso de la focalización interna, señala, es raro que se aplique de manera rigurosa, pues esto impediría que el personaje jamás fuera descrito desde el exterior, y que —elnarrador no analice objetivamente sus pensamientos ni percepciones”⁶⁴, situación que pocas veces se cumple.

Ahora bien, la focalización interna da lugar a tres subtipos de focalización, incluidos en el planteamiento que Genette elabora, en virtud de la cantidad de sujetos focalizadores de la información y su posición con respecto al mundo narrado.

- a) *Focalización interna fija*: un solo personaje se convierte en el perceptor o, en términos de Genette, el focalizador del mundo narrativo. Aunque con frecuencia la focalización interna, en especial la fija, emplea la primera persona gramatical, ésta no constituye una constante, y se puede optar por narraciones en tercera persona apegadas a la información accesible sólo para el personaje en cuestión. Juan Nadal sugiere que en materia periodística, la tendencia hacia la evasión de la tercera persona en relatos

⁶³ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 247.

de focalización interna podría deberse al efecto de confusión que causa en el lector.⁶⁵ Recuérdese que por hallarse dedicado a la información de amplios y diversos sectores de la sociedad, la claridad es uno de los principales requerimientos de la actividad periodística.

- b) *Focalización interna variable*: la focalización se torna variable cuando el foco de percepción entra en alternancia dentro de un grupo de varios personajes. El segmento de historia a la que cada cual hace alusión es siempre distinto.⁶⁶
- c) *Focalización interna múltiple*: a diferencia de la focalización interna fija, que implica el cambio de foco en segmentos distintos de la historia, la focalización múltiple hace uso de esta modulación en las conciencias de los personajes, quienes perciben una misma parte de la historia. Gracias a esta característica, se favorece un efecto de repetición, desde el punto de vista temporal, como se verá en el siguiente capítulo.

Según explica Óscar Tacca, gracias a este acceso a las conciencias de varios personajes en torno al mismo suceso, se genera una —*cuasi omnisciencia*”, pero no entendida desde un —*punto de vista superior e inhumano al modo del narrador omnisciente*”,⁶⁷ sino derivado de la acumulación informativa de las distintas versiones.

Los relatos epistolares hacen comúnmente uso de esta focalización: cada personaje aporta su versión sobre el mismo acontecimiento. En el cine, esta focalización también se ha empleado y dado origen a películas como *Rashomon*, ejemplo paradigmático de este manejo de la perspectiva. En el periodismo, la focalización interna múltiple también ha sido empleada en relatos como *Hiroshima*, de John Jersey, en donde seis personajes que se

⁶⁵ Cf. Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁶ Cf. *Ibid.*, p. 119.

⁶⁷ Óscar Tacca, *op. cit.*, p. 96.

hallaban en la ciudad japonesa relatan su experiencia al momento de que cayera la bomba atómica, en la Segunda Guerra Mundial.

Focalización externa

La última modalidad de focalización arroja como resultado un narrador con menor conocimiento que el de los personajes, un *narrador deficiente*. El foco se caracteriza, de forma semejante a lo ocurrido en la focalización cero, por hallarse fuera de cualquier personaje, con la salvedad de que, si al narrador omnisciente las puertas de la conciencia de los personajes le son abiertas a voluntad, el narrador deficiente simplemente no tiene acceso a ellas. —En la focalización externa, el centro se halla situado en un punto de universo diegético escogido por el narrador, fuera de todo personaje y que excluye, por tanto, toda información sobre los pensamientos de cualquiera”.⁶⁸

Ante la limitada información de que dispone el narrador, es común que éste refiera tan sólo aquella de que dispone a través de los sentidos, —acciones observables y palabras enunciadas”.⁶⁹ Todorov explica, sin embargo, que un relato así focalizado responde primordialmente a una convención, pues de ser llevada a la práctica de forma integral daría por resultado relatos de lleno incomprensibles.⁷⁰ Es por ello que suele encontrarse acompañada de las otras dos modalidades de focalización: cero e interna.

En el plano discursivo, explica Juan Nadal, el narrador suscrito a una focalización externa tiende a expresarse con modalizadores, los cuales comunican la actitud del locutor hacia el mensaje que emite. A un narrador con una información menor

⁶⁸ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, p. 52.

⁶⁹ Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 123.

⁷⁰ Cf. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 184.

a la de los personajes le será común el uso de adverbios, locuciones adverbiales, adjetivos y frases que dejan al descubierto su déficit informativo.⁷¹

La novela conductista echó mano de la focalización externa. Gracias a ello era posible describir sin penetrar en las conciencias de los personajes. Otro tanto debe decirse de la novela policial y de suspenso, en donde el desconocimiento del narrador sobre los acontecimientos totales que dan sentido a la historia favorece por tanto el misterio y mantiene al lector en espera de su final resolución.⁷²

Una vez explicadas las consideraciones que la narratología ha hecho en torno a la perspectiva, veamos de qué manera ésta se expresa en las crónicas agrupadas en "Territorios" dentro de la antología *Safari accidental*.

Elementos propios de las tres focalizaciones del modelo de Genette se expresan en las crónicas de Juan Villoro. En el mundo de los hechos, el cronista acude a distintas ciudades, las recorre, las observa e interactúa con sus habitantes. Cuando traslada la experiencia del viaje a una forma discursiva, Villoro se transforma en un ser de papel y hace las veces de personaje y de narrador, quien recurre al uso de la primera persona para relatar lo acontecido.

Dada esta configuración del relato, el narrador en estas crónicas sólo puede, por tanto, referir la información que le es propia, ya sea por haber estado presente o por haberla adquirido de alguna fuente secundaria en un momento impreciso, pero que forma parte inevitable ya de su bagaje intelectual.

De esta manera, la focalización que prima en los cuatro relatos de "Territorios" es la de tipo interno, en tanto el narrador coincide con el foco del personaje. Los comentarios derivados de la conciencia del Villoro personaje son referidos sin limitaciones: sólo así nos enteramos en "Berlín: un mapa para perderse" del sentimiento de animadversión que en él generaban la lengua y la cultura

⁷¹ Cf. Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, pp. 123 y 124.

⁷² Cf. Óscar Tacca, *op. cit.*, p. 85.

alemanas cuando niño, y en —Gosas que escuché en La Habana” de la confusión que lo persiguió desde su arribo a la ciudad ante la serie de contradicciones que percibía. Veamos un ejemplo más de esta misma crónica, un fragmento en donde el narrador cuenta un sueño que el Villoro personaje tuvo durante su estancia en Cuba:

Soñé que los Beatles no se separaban. John era el Che y moría asesinado. Paul era Fidel y continuaba al frente del grupo. Durante medio siglo ocupaban el primer lugar del hit-parade con una misma canción que invitaba a que los niños del mundo se llamaran Ringo (pero a todos les decían Raúl). George se apellidaba Cienfuegos y se limitaba a decir: —Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer”. Hacia el final del sueño, la esposa mexicana de George, que no reconocía la cita de Carlos Fuentes, intrigaba en mi contra. Me señalaba con un dedo adornado por un anillo de plata de Taxco y le decía a su marido: —No sueña nada para ti, te hace el feo”. Desperté sintiéndome un traidor a la Revolución.⁷³

Queda claro que la información respecto de un sueño forma exclusivamente parte de la conciencia de un personaje, a la que sólo es posible acceder con una focalización cero o una interna. En este caso, la coincidencia del narrador con el personaje es la que determina que de estas dos opciones, la focalización sea interna. Nótese que al final de la cita, el narrador expresa el sentimiento que le produjo el sueño, información de igual modo accesible sólo a través de la conciencia del personaje, lo que corrobora su modalidad focal.

De las tres posibilidades de la focalización interna, la fija es elegida por Villoro para la configuración de sus relatos. No se perciben alternancias con otros personajes para relatar distintos segmentos o el mismo. El narrador y focalizador se apegan fuertemente a su estatuto, acaso como una manifestación de sinceridad con el lector y para dejar en claro que el discurso que lee procede en su totalidad de su único y personal punto de vista.

El narrador posee como certeza únicamente la información que él percibió, resultado de su presencia física en el lugar de los hechos. Como se aprecia en el anterior ejemplo, tiene por ello cierta libertad para referir sus impresiones y

⁷³ Juan Villoro, —Gosas que escuché en La Habana”, *op. cit.*, pp. 156 y 157.

sentimientos frente al mundo que narra. Sin embargo, ese límite informativo le impide conocer con total certeza lo ocurrido en las conciencias de otros personajes ajenos a él mismo, en otras palabras, acorta su campo de visión y lo convierte, en determinados momentos, en un narrador deficiente.

Es posible identificar su déficit de información por locuciones adverbiales que expresan duda, como lo refiere Juan Nadal al hablar de los modalizadores:

Como yo era de los pocos mexicanos en la clase, los maestros consultaban sobre las festividades vernáculas. ¿Qué pensaba mi familia de los sacrificios humanos? ¿En verdad comíamos una salsa con cuarenta chiles sin que se inconformara el colon? ¿Las calaveras de azúcar que se regalaban el Día de Muertos eran una señal de aprecio o una ofensa horrible? Me gustaba dar una versión exagerada de la patria y tal vez por eso mis maestros me consultaban más que a otros compañeros. Crecí como un folklorista exaltado entre alemanes, educación bastante apropiada para un futuro agregado cultural en Berlín.⁷⁴

La carencia informativa del narrador acerca del motivo por el que sus profesores lo hacían partícipe asiduo de sus dudas sobre los modos y costumbres de los mexicanos, lo lleva tan sólo a suponer las razones. Por ello, encontramos un *tal* vez en la antepenúltima línea de esta cita, un modalizador que transmite incertidumbre.

Además, y como habíamos señalado, es común que con la focalización externa, el narrador refiera sólo las palabras de los personajes, así como aquello que ve o percibe por medio de sus otros sentidos, sin atreverse a asegurar nada que concierna tan sólo a la conciencia de otro personaje.

Al analizar el tipo de narrador de estos relatos en el capítulo de voz, se llegó a la conclusión de que pertenecía a una modalidad homodiegética protagonista, o autodiegética, en tanto el narrador refiere sus propias vivencias en contacto con las realidades que busca explicar. En los relatos de este tipo, el narrador y el focalizador coinciden en el personaje. Sin embargo, es necesario referir que a pesar de esta coincidencia, el narrador que refiere su propia historia es capaz de

⁷⁴ Juan Villoro, "Berlín: un mapa para perderse", *ibid.*, p. 117.

alcanzar ciertos rasgos de omnisciencia. Esto se debe a un desdoblamiento entre el yo personaje y el narrador, pues aun cuando se situara en un tiempo de la narración simultáneo, la narración se realiza forzosamente después de que los acontecimientos tengan lugar en la historia. Dicha característica le otorga un conocimiento superior al del personaje.⁷⁵

—Berlín: un mapa para perderse” permite observar con claridad esta superioridad cognoscitiva del narrador. Cuando éste refiere la relación que con la cultura alemana comenzó a formar desde niño, una distancia de varias décadas separa al yo personaje infante de él mismo: —Mdesconocimiento de Berlín era absoluto, pero sentía un poderoso anhelo de reparación. Durante nueve años estudié en el Colegio Alexander von Humboldt de la ciudad de México. Un extraño examen de admisión me situó en un grupo donde todas las materias (salvo Lengua Nacional) se cursaban en alemán”.⁷⁶ Así se expresa un narrador que mira a la distancia.

Hay que agregar que es propio de las crónicas de Villoro que se analizan, la inclusión de importantes fragmentos en donde no se narran acciones. En ellos, más bien, prima una intención por explicar, interpretar y contextualizar las experiencias vividas, por lo que podrían ser considerados, desde la perspectiva narratológica, como *digresiones*, sobre las cuales se abundará en el capítulo de tiempo. Debido, no obstante, a la información contenida en esos fragmentos, cuya presencia en los relatos es equiparable en cantidad a la de narración y descripción, se da cuenta de un amplio conocimiento en el narrador y personaje. Si estos fragmentos no pueden considerarse suficientes para hablar de su omnisciencia, al menos abren el panorama en cuanto a la información que un narrador internamente focalizado suele referir. —Escape de Disney World” es entre las crónicas que conciernen a este análisis, la mejor indicada para ejemplificar esta amplitud informativa:

Walt Disney murió en 1966 y un rumor rodeó el deceso: el creador de Mickey había pedido que lo congelaran. Aunque los voceros de la empresa desmintieron

⁷⁵ Cf. Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p.117.

⁷⁶ *Idem.*

esta pretensión de eternizarse en frío, la idea resultaba lógica para alguien que vivió para reunir épocas dispares en una actualidad en la que nada sucede por primera vez porque todo es una reiteración. Lo que ves ahora pasó en forma idéntica hace unos minutos. En Disney World, los hechos siguen una secuencia que no concluye (sólo se rebobina).⁷⁷

En suma, en lo relativo a la perspectiva en los relatos de Juan Villoro, la focalización interna y, en segundo término, la de tipo externo constituyen los ángulos de visión usados con mayor frecuencia en el suministro de la información narrativa. Aun con ello, ciertos visos de omnisciencia se hacen perceptibles como un rasgo inherente al narrador autodiegético que rige cada uno de estos relatos.

⁷⁷ Juan Villoro, "Escape de Disney World", *op. cit.*, p. 173.

Capítulo 4

TIEMPO

El estudio de las crónicas de Juan Villoro nos lleva finalmente a analizar sus particularidades en el ámbito del tiempo. Esta última categoría, integrante del planteamiento metodológico de Gérard Genette para analizar los textos narrativos, se enfoca en la descripción de las relaciones entre la historia y el relato en tanto niveles independientes pero integrantes a la vez de todo discurso narrativo.

Hablar del tiempo en su relación con el texto narrativo podría implicar una amplia variedad de estudios, cada uno determinado por el contexto en el que se aplique. A partir de una clasificación propuesta por Benveniste, por ejemplo, se podría hablar del tiempo físico, del tiempo crónico o del psicológico,¹ los cuales, aunque de uno u otro modo se encuentran contenidos en todo relato, no permiten comprenderlo como una composición particular, sujeta a los parámetros impuestos por el texto. De igual manera, sería posible hablar del tiempo de la enunciación de un texto o del tiempo externo a él, con el cual se haría referencia a las características del periodo histórico en el que se escribe el relato. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el primero de estos enfoques sería asunto de un análisis exclusivamente de tipo lingüístico, mientras que el segundo quedaría excluido del interés de la narratología, en tanto su esencia primigenia está en hacer del relato un objeto de estudio independiente, alejado de la interpretación histórica.

El tiempo en que la narratología centra su interés es (precisamente) el *tiempo narrativo*. Esta categoría, a la que teóricos como Pouillon, Ricoeur y Sternberg hicieron importantes aportaciones, posee una naturaleza doble que lo obliga a distinguir en abstracto dos dimensiones como sus constituyentes: el *tiempo de la historia* y el *tiempo del discurso*.

¹ Cf. Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, pp. 157 y 158.

El *tiempo de la historia* —o *tiempo de la acción* en estudios como el de Alfonso de Toro— se asemeja al tiempo vivido en la experiencia humana. Toma de él sus referentes y medidas, además de expresarse en su carácter simultáneo. Se refiere al —tiempomatemático propiamente dicho, sucesión cronológica de eventos susceptibles de ser datados con mayor o menor rigor”.² La factibilidad o ficcionalidad de los acontecimientos que constituyen la historia permite identificar dos modalidades de este tiempo, el primero, un *tiempo real* y el segundo, un *tiempo ficticio*. Se entiende por *tiempo real* aquel que posee un referente externo definido, como sucede en los textos históricos y periodísticos; mientras tanto, el *tiempo ficticio* se fija en el texto mismo y configura el universo diegético de géneros como la novela y el cuento.³

Por otro lado, el *tiempo del discurso* es una —consecuencia de la representación narrativa del tiempo de la historia”.⁴ Esta acepción, en apariencia simple, encierra algunas de las claves para comprender los fenómenos que serán analizados en breve. El tiempo de la historia se caracteriza por las múltiples dimensiones que lo constituyen. Comprende un devenir pormenorizado, segundo a segundo, no sólo de las acciones de un personaje, sino de todos los que la pueblan, lo que lo torna complejo y difícilmente abarcable en su totalidad. La transición del tiempo de la historia al del discurso gracias a su representación encuentra en la linealidad de todo texto su mayor limitante. El narrador, coordinador del paso de información narrativa, se ve obligado debido a esa característica a ordenar uno detrás de otro los acontecimientos del relato, situación que lo determina a priorizar los sucesos de la diégesis y seleccionar aquellos de mayor trascendencia. Como consecuencia de este fenómeno, al tiempo del discurso suele considerársele un *pseudotiempo*, cuyo tiempo natural es aquel que le lleva al lector consumirlo.⁵

² Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, p. 236.

³ Cf. Alfonso de Toro, *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*, p. 31.

⁴ Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *op. cit.*, p. 237.

⁵ Cf. Gérard Genette, *Figuras III*, p. 90.

La convivencia entre el tiempo de la historia y el del discurso dentro del relato es la causante de multiplicidad de distorsiones que dan a cada relato su particular estructura. Los fenómenos originados a raíz de esta dualidad son, en el planteamiento de Genette, de tres tipos: de *orden*, cuando se confronta la secuencia temporal de acontecimientos en la diégesis o historia con el orden que presentan en el relato; de *duración*, cuando se compara la velocidad con la que los acontecimientos son contados en ambos planos; y de *frecuencia*, cuando se pone en perspectiva la cantidad de veces que un acontecimiento de la diégesis es referido en el texto.

En las siguientes páginas se buscará identificar las relaciones temporales con las que están construidas las crónicas de Juan Villoro.

Orden

El análisis de las características de un relato en cuanto al orden temporal implica una confrontación entre la disposición de los acontecimientos en la historia y la que el narrador les concede en el relato.⁶ Como se ha comentado, el tiempo en la historia y el tiempo en el discurso forman parte del tiempo narrativo, aun cuando cada cual posee características distintivas: mientras el primero se sujeta a los estándares temporales de la vida real, el segundo constituye una selección de éste, y tiende a subvertir la colocación natural de los sucesos en favor de ciertos efectos estéticos.

Aunque en teoría es posible hacer que el tiempo expresado en el relato corresponda con relativa precisión al orden en que las acciones tuvieron lugar en la diégesis, —en cuyo caso se hablaría de una *isocronía* o *cronología*— lo cierto es que las más de las veces, el espíritu creativo del discurso lo hace alterar la posición de los acontecimientos tal como sucedieron en la historia, con el fin de promover determinadas impresiones en el lector. Las formas en que este orden es

⁶ Cf. Juan Nadal Palazón, *El sastre aprendiz y sus costuras*, p. 130.

alterado responden a los cánones de los distintos movimientos narrativos y varían a lo largo de las épocas.

La actividad periodística se ha visto renuente a la construcción de relatos que respeten el orden de la historia en sus grandes articulaciones. Recuérdese que el carácter trascendente de la información tiende a ser mencionado desde las primeras líneas a fin de enterar en el acto a quien lee; los antecedentes y otros datos que ayudan a comprender a fondo el acontecimiento se mencionan de forma posterior, aun cuando ocupen momentos anteriores en la historia. A esta dinámica corresponde la llamada pirámide invertida que sirve de guía en la estructuración de notas informativas.⁷

Incluso el género de la crónica, en el que Juan Villoro ubica sus propios relatos, no manifiesta un apego incondicional al orden lógico de los acontecimientos. Por su raíz etimológica común, la cronología ha sido relacionada con la crónica, aunque en esencia se trate de géneros diferentes. Mientras una cronología se limita a ser una técnica de enumeración de fechas de acuerdo con un registro preciso del orden en que se suscitaron, la crónica es un texto narrativo, mucho más complejo y en el que, por tanto, se pueden ubicar las categorías que han sido desglosadas en los anteriores capítulos. En palabras de Angélica Arreola: —En toda crónica se advierte un suceder temporal, es decir una sucesión de acontecimientos en un tiempo determinado, sin embargo, el cronista no se apega de manera estricta a un orden cronológico o cronométrico, sino que en el momento de reproducir los hechos decide qué orden les dará [...]”.⁸

El estudio de los fenómenos del tiempo no es privativo de las aportaciones a la teoría narrativa del último siglo. Las características del relato en el aspecto del orden fueron advertidas ya por la retórica clásica. A partir de estos primeros estudios, se determinó la existencia de relatos que lejos de seguir el orden natural de aparición en los acontecimientos, abrían el relato con la mención de actos

⁷ Cf. Lourdes Romero, “Anacronías: el orden temporal en el relato periodístico”, en *La realidad construida en el periodismo*, p. 152.

⁸ Angélica Arreola, *La crónica*, p. 11.

ubicados en un punto intermedio de la historia. En otras palabras, —anticipan acontecimientos pertenecientes a un momento ya avanzado de la historia contada”.⁹ De esta manera se tenía un relato con inicio *in medias res*. Cuando el comienzo del relato refería a la parte final, se definía como *in extremas res*.¹⁰ En caso de que el orden se conservara, y el primero de los acontecimientos fuera el primero en ser relatado, se estaba en presencia de un relato con comienzo *ab ovo*.¹¹

Detrás de las divergencias de orden entre la historia y el relato se encuentra la mano del narrador. En su tarea organizadora del material narrativo, éste tiene la facultad de alterar el orden cronológico de los acontecimientos en la historia. Puede traer del pasado o del futuro segmentos que un apego total a la historia simplemente no permitiría. A estas alteraciones de orden, la teoría narrativa las ha denominado *anacronías*.

Según indica Lourdes Romero, dos son los tipos de anacronías que suelen dar forma a los textos narrativos periodísticos. La primera de éstas es la *analepsis*, una —refracción temporal por medio de la cual se introduce en un relato un hecho o conjunto de hechos que, según el orden lógico de éste, deberían de haber sido expresados con anterioridad”.¹² La segunda es la *prolepsis*, que, de manera contraria, —consiste en mencionar en un momento dado hechos que, según el orden lógico, deberían citarse después”.¹³ Tanto *analepsis* como *prolepsis* se describen por su *alcance*, es decir, la distancia temporal que media entre ellas y el relato marco, así como por su *amplitud*, o la duración que esa anacronía tiene en la historia.¹⁴

⁹ Lourdes Romero, *op. cit.*, p. 152.

¹⁰ *Ibid.*, p. 158.

¹¹ Cf. Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 131.

¹² Lourdes Romero, *op. cit.*, p. 134.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 103.

Analepsis

En términos de Genette, la *analepsis* es —~~total~~ evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos”.¹⁵ Es un recurso del que se han valido tanto la literatura occidental desde sus inicios (tales son los casos de la *Iliada* y *La Odisea*) hasta manifestaciones narrativas como el cine. Gracias a esta diversidad de ámbitos de influencia, ha llegado también a conocerse con los nombres de *-flash-back*, *retrospección épica* o *exposición retardada*”.¹⁶

Como resultado de su alcance, la *analepsis* puede ser *externa*, al ubicarse en un momento exterior al inicio del relato primario; *interna*, cuando se ubica dentro del relato primario; o *mixta*, cuando a pesar de comenzar en un punto externo al relato primario se extienden a un grado tal que llega a cruzarse con éste.¹⁷ De igual manera y de acuerdo con la función que cumplen al presentarse en el discurso, la *analepsis* (tanto como la *prolepsis*) puede ser *completitiva*, *iterativa* o *repetitiva*. Si aporta información que el narrador omitió en su debido momento al emplear la *elipsis* o la *paralipsis*,¹⁸ se está frente a una *analepsis completitiva*. Si busca llenar el vacío que deja una *elipsis iterativa*, es decir, que hace referencia a acciones habituales para un personaje, entonces se trata de *analepsis iterativa*, mientras que la *analepsis repetitiva* suele emplearse cuando de manera explícita el relato alude a su propio pasado en más de una ocasión.¹⁹

Toda *analepsis* implica una interrupción en el *relato primario* o *relato marco*, es decir, —ehivel temporal de relato con relación al cual una *anacronía* de define como tal”.²⁰ Dichas interrupciones tienen longitudes variables, tanto que pueden manifestarse como evocaciones cortas tras las cuales el narrador recupera el

¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

¹⁶ Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 132.

¹⁷ Cf. Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, pp. 168 y 169.

¹⁸ La *elipsis* implica una supresión temporal de la historia, mientras que la *paralipsis* es la omisión referencial de un elemento en la situación, como personajes o las relaciones entre ellos.

¹⁹ Cf. Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 169.

²⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 104.

curso del relato marco, o bien, pueden llegar a extenderse tanto que de hecho den lugar al desarrollo más sustancial de la trama.

Los relatos de Juan Villoro seleccionados para este estudio coinciden en la presencia de un narrador autodiegético que configura el universo narrativo, el cual, por tanto, manifiesta visos de omnisciencia. Como detentor de todos los detalles que han construido su propia historia, este narrador posee la capacidad de referir sucesos que tienen lugar fuera del relato marco, ya sea en un punto anterior o posterior a él.

En —Berlín: un mapa para perderse”, por ejemplo, el relato marco comprende tres años delimitados por la partida de Juan Villoro a Alemania Oriental, hasta su regreso a la ciudad de México, fechas correspondientes a junio de 1981 y un momento menos preciso en el año 1984, respectivamente. La relación que el cronista tuvo desde su infancia con la cultura alemana se traduce, en este relato, en la inclusión de analepsis externas, cuyo alcance es de más de una década y cuya amplitud se extiende por varios años hasta llegar a la adolescencia. Como indica Juan Nadal: —Las analepsis surgen con alguna frecuencia de un impulso de activación de la memoria del narrador, sobre todo cuando éste es homodiegético”.²¹ Obsérvese el siguiente fragmento:

La invitación a Europa significaba un trabajo difuso en una oficina llena de conflictos. Sin embargo, no dudé en aceptar la baraja que me ofrecía Fortuna.

Mi desconocimiento de Berlín era absoluto, pero sentía un poderoso anhelo de reparación. Durante nueve años estudié en el Colegio Alexander von Humboldt de la ciudad de México. Un extraño examen de admisión me situó en un grupo donde todas las materias (salvo Lengua Nacional) se cursaban en alemán. Así las cosas, crecí en un ámbito donde mis compañeros se llamaban Helmut, Peter y Rudy, y donde teníamos que resolver problemas matemáticos relacionados con las paradas del tren entre Colonia y Hamburgo o la cantidad de semillas de amapola necesarias para hacer un Mohnkuchen, pastel tan exótico en México que había sido decomisado en la Pastelería Alemana de Tacubaya por un comando antinarcóticos, convencido de que se trataba de venta clandestina de opiáceos.²²

²¹ Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 134.

²² Juan Villoro, —Berlín: un mapa para perderse”, *en Safari accidental*, p. 117.

En los anteriores párrafos se observa una ruptura en el hilo narrativo que abre paso a la explicación del narrador sobre sus vínculos con Alemania. Es necesario mencionar que en algunos relatos, el narrador tiende a anunciar de manera explícita la interrupción que en su relato se avecina para dar un salto en el tiempo. El fragmento recién referido carece de una expresión introductoria que indique este cambio, situación común en las anacronías a las que abre paso el narrador. La analepsis en este caso se infiere en plena lectura, cuando por indicio de la lógica se tiende a ubicar los años de escuela de cualquier individuo como precedentes a una designación diplomática.

Aunque esta carencia de especificaciones en la introducción de analepsis es común en las crónicas que nos ocupan, no se mantienen del todo ausentes. En —Nada qué declarar: Welcome to Tijuana”, mientras el personaje principal se encuentra en una calle soleada, recuerda un viaje hecho con anterioridad a la misma ciudad. Este fragmento, además de una expresión de relato metadieгético, es también una analepsis, el verbo *recordar* indica de entrada una alusión al pasado:

Recordé otro viaje a la ciudad. Fui con mi mujer y le pedí a un taxista que nos paseara durante una hora. Recorrimos estatuas de héroes, un planetario adornado con la efigie de un pequeño dinosaurio, un local donde un empresario construyó un México en miniatura que fue cerrado por falta de visitantes.

—La gente es muy poco patriótica— se quejó el taxista.

Me pregunté si las ganas de ver una patria encogida sería una prueba de nacionalismo, pero no pude seguir el tren de mis ideas: estábamos en la calle Coahuila y el conductor señalaba putas:

—Aquí vienen las más baratas. Pobres chamaquillas —se volvió hacia mi mujer—: perdón, señora, pero me dijeron que los paseara una hora y después de veinte minutos se atraviesan las prostis.²³

Este segmento, al igual que el señalado en —Bien: un mapa para perderse”, es ejemplo de una analepsis externa, ubicada fuera del relato marco que implica uno de los viajes del cronista a la ciudad fronteriza de Tijuana. A pesar de no hallarse delimitado con precisión el relato marco en cuanto a sus momentos de inicio, fin o

²³ Juan Villoro, —Nada qué declarar: Welcome to Tijuana”, *ibid.*, p. 138.

duración, el hecho de que el narrador indique que forma parte de —otro viaje a la ciudad” permite ubicarlo fuera del relato primario.

Los fragmentos en las crónicas de “Territorios” que con claridad se identifican como analepsis corresponden la gran mayoría de las veces a su modalidad externa. Esto se debe, como se ha señalado, a la falta de indicadores que permitan ubicar un determinado segmento como anterior o posterior con respecto a otro. En “Cosas que escuché en La Habana”, sin embargo, se encuentra una analepsis interna:

Soñé que los Beatles no se separaban. John era el Che y moría asesinado. Paul era Fidel y continuaba al frente del grupo. Durante medio siglo ocupaban el primer lugar del *hit-parade* con una misma canción que invitaba a que los niños del mundo se llamaran Ringo (pero a todos les decían Raúl). George se apellidaba Cienfuegos y se limitaba a decir: “Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer”. Hacia el final del sueño, la esposa mexicana de George, que no reconocía la cita de Carlos Fuentes, intrigaba en mi contra. Me señalaba con un dedo adornado por un anillo de plata de Taxco y le decía a su marido: “No sueña nada para ti, te hace el feo”. Desperté sintiéndome un traidor a la Revolución.²⁴

Unos párrafos más adelante, el narrador vuelve a hacer referencia a este sueño:

Un estudiante de psicología me abordó para conocer la “composición social de México”. Después de oír mis vaguedades pasó a lo que en verdad le interesaba, que naturalmente tenía que ver con dinero y presentó con este original pretexto: “Necesito cinco dólares para comprar un libro. Ya lo tengo apartado: *La interpretación de los sueños*”. Le di el billete como un impuesto por mi sueño de los Beatles castristas.²⁵

El relato marco de esta crónica comienza el 26 de octubre de 2004 y comprende siete días en los que Villoro permaneció en la isla. El sueño al que se alude en el primero de estos ejemplos tiene lugar durante la estancia del cronista en Cuba, según se infiere, pues no existen indicios que permitan ubicarlo como un recuerdo anterior o posterior a dicha semana. La referencia que después el relato mismo vuelve a hacer de dicho sueño se torna una analepsis interna —ya que sucede

²⁴ Juan Villoro, “Cosas que escuché en La Habana”, *ibid.*, p. 157.

²⁵ *Idem.*

dentro de los límites del relato marco—, y para ser más precisos, de tipo repetitiva, pues vuelve en sus pasos para rescatar una situación ya mencionada.

Prolepsis

Genette define la *prolepsis* como —~~ta~~ maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior”.²⁶ De acuerdo con el teórico, la tendencia en la narrativa occidental por conservar el suspenso hace de la *prolepsis* una anacronía menos frecuente que la *analepsis*. Cuando se hallan en un relato, dan cuenta de la impaciencia narrativa de su narrador por referir los sucesos de la historia.

En un relato configurado por un narrador autodiegético, como en el caso de la autobiografía, la inclusión de *prolepsis* se torna mayormente factible. El narrador que cuenta su propia historia tiende a ubicarse en un punto posterior al de los acontecimientos relatados. Gracias a este hecho, posee un conocimiento pormenorizado de lo ocurrido, lo que lo faculta para hacer alusiones a situaciones que, de acuerdo con el orden en que cuenta, deberían referirse después. Dado que su finalidad es la de fungir como anuncios, es común que la *prolepsis* sea introducida por expresiones del tipo —~~er~~emos” o —~~ra~~s adelante se verá”,²⁷ o como señala Juan Nadal, expresiones adverbiales de tiempo y modo o de tiempos verbales.²⁸

Debido a este tipo de expresiones, que ponen en aviso al lector, algunas *prolepsis* resaltan en los relatos de Juan Villoro. Recuérdese que las crónicas que se estudian están enunciadas en su mayoría por un narrador autodiegético, variedad que de acuerdo con Genette favorece su presencia. En —~~er~~ín: un mapa para perderse”, mientras Villoro explica la manera en la que llegó hasta él la invitación a ser agregado cultural en Berlín, introduce una oración que prepara al lector para

²⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 95.

²⁷ *Cf. Ibid.*, p. 126.

²⁸ *Cf. Juan Nadal Palazón, op. cit.*, p. 138.

recibir una información que de hecho, se realiza líneas más adelante: —M acercamiento a Berlín comenzó con una combinación de azares. Una noche de invierno recibí una llamada telefónica. Me invitaban a ser agregado cultural en Berlín Oriental, ciudad que no conocía. En las semanas venideras me enteraría de las accidentadas razones del ofrecimiento”.²⁹

En este caso, la presencia del verbo conjugado en pospretérito, en la última oración, indica la aclaración que más tarde se le haría. Aquella información a la que se refiere tuvo lugar en un punto más adelantado de la historia, que es señalado (aunque no detalladamente) como resultado de la impaciencia del narrador. Líneas más tarde, en la misma página, el narrador agrega:

Nuestra misión en el Este tenía por objeto conseguir que el Congreso se celebrara por primera vez fuera del ámbito europeo, en las tierras del águila y la serpiente, comandadas por un hegeliano no ortodoxo. Entre abundantes sofistas y silogismos, se creó un clima de resentimientos y despidos sin que se consiguiera la anhelada sede. Yo fui el cuarto agregado que se enteró de la auténtica función que cumplía: posponer cualquier iniciativa que pudiera volverse real.³⁰

En este caso, la prolepsis —que de igual manera responde a los nombres de *anticipación épica*, *prospección*, *flashforward* y *cutforward*— es interna en tanto el momento que anticipa tiene lugar dentro del relato primario.

En esta crónica, sin embargo, se deja ver la intención del autor por establecer los contrastes de la vida en la Alemania dividida con aquella que se experimentó una vez derribado el Muro de Berlín. A causa de esto, Villoro recurre también a prolepsis externas para establecer las comparaciones. Como ejemplo, la siguiente historia de un hombre al que Villoro conoció años después no sólo de su estancia en Berlín, sino de la caída del Muro, según refiere:

En las noches de fin de año, el cielo se unía en el resplandor de los fuegos artificiales, como el estallido de los inconfesados deseos de reunificación. Costaba trabajo imaginar entonces que la ciudad cambiaría de manera radical.

²⁹ Juan Villoro, “Berlín: un mapa para perderse”, *op. cit.*, p. 116.

³⁰ *Idem.*

Aún más costaba imaginar las consecuencias individuales que traería ese acontecimiento.

Una década después de la caída del Muro, en un bar cercano a Checkpoint Charlie, conocí a un hombre acompañado de un pastor alemán. El perro, bien entrenado, nos veía beber *doppelkorn* como si contara cuántas copas llevaba cada quien. El desconocido había trabajado como guardia de frontera. En 1989, cuando cayó el Muro, tenía más de cuarenta años y no calificaba para los cursos de “reubicación educativa”. Ahora tenía más de cincuenta y vivía como jubilado precoz. No se quejaba; había logrado la custodia del perro que lo acompañó en sus recorridos. Hacia la medianoche salimos del bar. Lo seguí a la distancia. El hombre recorría las calles donde antes estuvo el Muro. De vez en cuando se detenía y saludaba a otro hombre, quien también llevaba un perro. Un saldo alucinado de la historia, pasos perdidos en la tierra que fue de nadie: el anillo de los perros.³¹

El primero de estos párrafos indica en el uso del pospretérito de los verbos cambiar y traer, la referencia a una situación que el narrador conoce por tratarse de una historia que él vivió en carne propia. En el segundo no existen indicios claros de la posterioridad del acontecimiento si nos basamos en la sola conjugación de verbos. Sin embargo, si se toma en cuenta la fecha aproximada de su ocurrencia (una década después de la caída del Muro), el orden que presupone la historia, y se contrasta con la duración del relato primero, puede ubicársele en un momento futuro y externo a dicho relato marco.

Un ejemplo más de la intervención del narrador, gracias a la cual deja ver su conocimiento superior sobre lo que relata, y le da, en consecuencia, un aire de omnisciencia, está en —*Escape de Disney World*—. Aquí, el narrador cuenta una de sus vivencias durante uno de sus viajes al parque de diversiones, no sin antes alertar al lector de la suspensión de su relato y anunciarle que más adelante abundará en detalles:

Cuando me volví para dirigirme al cuarto, vi a mi hijo y a mi mujer parapetados tras un coche a dos metros de distancia. Sus ojos brillaban como si yo regresara de Vietnam. Una mano benévola o el distraído azar colocaron ese absurdo despertador en la maleta para crear ese juego alternativo, el único en verdad

³¹ Juan Villoro, “Berlín: un mapa para perderse”, *ibid.*, pp. 120 y 121.

divertido de Disney World. Bueno, el único no. También la salida tuvo lo suyo. Más información más adelante.³²

A unas cuantas líneas de concluir el relato, el narrador finalmente cuenta la mala experiencia que tuvo al final de su viaje, la cual lo llevó a desear el escape del famoso parque. Se ubica entonces como una prolepsis interna.

Frecuencia

Un tipo distinto de transgresión en el tiempo puede identificarse en un relato al someterlo al análisis de la *frecuencia narrativa*. Como se recordará, el texto narrativo constituye una abstracción de los acontecimientos en la historia. En algunas ocasiones, y dependiendo de las intenciones del narrador, estos sucesos son referidos en el relato en la misma cantidad de veces que su ocurrencia en el plano de la historia; sin embargo, en otras más, el número de apariciones de un acontecimiento en la historia y la cantidad de menciones que se hace de ellos en el relato difiere. A ~~las~~ distintas posibilidades de repetición de un hecho en la historia y la manera de expresarlo en el relato³³ es a lo que se ha dado en llamar *frecuencia narrativa*.

Tal como observa Genette, este tipo de interacción entre la historia y el relato permite identificar cuatro casos.³⁴ El primero de ellos es aquel en el que se cuenta una vez lo que solamente ha ocurrido una vez. Este sería el caso ante un enunciado del tipo: —~~Aa~~ bebió ayer jugo de naranja en el desayuno”. La acción de beber jugo se lleva a cabo una vez en la historia, durante un momento concreto (el desayuno de ayer), y es referida, de igual manera, una vez en el enunciado. Este tipo de frecuencia en el relato configura lo que Genette denomina *relato singulativo*. El segundo caso es aquel en el que una acción se lleva a cabo varias veces en la historia, pero se refiere en igual cantidad de veces en el relato. Esta

³² Juan Villoro, “Escape de Disney World”, *ibid.*, p. 175.

³³ Alfonso Sánchez-Rey, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, p. 73.

³⁴ Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 173-175.

modalidad sigue siendo singulativa, pues a cada acción corresponde una referencia. Lo anterior ocurriría si en vez de limitar la acción a ayer, se dijera que Ana bebió jugo el lunes, el martes, el miércoles y el resto de los días de la semana. El tercer caso implica ya una discordancia, pues se suscita cuando un acontecimiento que tuvo lugar en una sola ocasión es aludido más de una vez en el relato. De esta manera, se obtiene un *relato repetitivo*, del tipo: —Ana bebió jugo de naranja ayer, Ana bebió jugo de naranja ayer, Ana bebió jugo de naranja ayer...”. Finalmente, puede darse el caso de que un acontecimiento ocurrido con asiduidad en la historia sea mencionado en menos ocasiones en el relato, lo que sucedería si se dijera: —Ana toma jugo de naranja todos los días”. Esta modalidad es conocida como *relato iterativo*.

Cada uno de los tres tipos de relato que se discernen de acuerdo con la frecuencia narrativa presenta particularidades y favorece determinados efectos en el lector.

Relato singulativo

Para transmitir que un acontecimiento se llevó a cabo en una sola ocasión, el narrador que configura el relato tiende a emplear las modalidades verbales que refieren acciones concluidas. Entre dichas modalidades están el pretérito, el antepresente y el presente histórico.³⁵

Debido a que indican acciones puntuales que tuvieron lugar en la historia, los verbos y sus conjugaciones perfectas permiten a la narración avanzar y, por tanto, subordinan a las otras modalidades de relato.

Gracias a estos indicadores verbales es posible identificar el relato singulativo en las cuatro crónicas de Villoro que constituyen el corpus de análisis. Los varios

³⁵ Cf. Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 142.

episodios anecdóticos que construyen a cada una en lo individual dejan ver un frecuente uso de las formas perfectivas antes señaladas:

El hombre en el vestíbulo me contó que durante dos décadas había sido jefe de protocolo de la central de sindicatos cubanos. Su voz delicada y sus ademanes suaves lo acreditaban para ese puesto. Había conocido a Fidel Velázquez. Los dedos le sirvieron para contar diez representantes menores del sindicalismo mexicano que había paseado por La Habana. Ahora estaba sin empleo. Se pasó la mano por un pelo pulposo, blanquísimo, y me habló de sus tres matrimonios. —A la tercera la quise muchísimo, duramos 40 años, se me fue hace poco”, los ojos se le humedecieron. No conocía México pero no perdía la esperanza de viajar ahí, o a Barcelona, para agradecerle a los catalanes lo bien que trataron a los atletas cubanos en el 92.³⁶

En este fragmento, se detectan verbos perfectivos que indican que las acciones sucedieron una sola vez. Sin embargo, hay que aclarar que no todos los verbos ahí enunciados pertenecen a este tipo. Aunado a las conjugaciones en pretérito y antepresente, hay conjugaciones en copretérito. Esto da cuenta de la coexistencia del relato singulativo con el repetitivo y el iterativo, estos dos últimos, en una relación las más de las veces de subordinación con respecto al primero.³⁷

Cinco verbos del fragmento están enunciados en pretérito: *contó*, *sirvieron*, *pasó*, *habló* y *humedecieron*. Todas ellas son acciones que ocurrieron una vez: una vez el hombre hizo referencia a su trabajo como jefe de protocolo; una vez el hombre contó con los dedos de las manos; una vez el hombre se pasó la mano por el cabello; una vez hizo referencia al último de sus matrimonios y, a causa de ello, sólo una vez se le humedecieron los ojos.

Acompañan en el fragmento, también en anuncio de situaciones puntuales en el pasado, tres expresiones verbales en antecopretérito: —~~ab~~ía sido”, —~~ab~~ía conocido” y —~~ha~~ía paseado”.

Tal como señala Juan Nadal, cuando en el relato se hace alusión a fechas concretas, se está también ante la presencia de un relato singulativo, pues el

³⁶ Juan Villoro, —Gosas que escuché en La Habana”, *op. cit.*, p. 163.

³⁷ Cf. Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 55.

sentido común indica que una fecha específica no puede tener lugar más que en una sola ocasión.

Las locuciones que en —Berlín: un mapa para perderse” permiten delimitar el relato marco, hacen posible también identificar la acción como perteneciente al relato singulativo: —En junio de 1981, como el irresponsable Crusoe, despegué rumbo a Berlín. Mi bitácora de vuelo era *El espía que salió del frío*, de John Le Carré”.³⁸ Aunque la locución —En junio de 1981” abre el panorama a 30 días posibles, sin mencionar las horas y minutos exactos en los que la acción pudo haberse realizado, lo cierto es que la intención de dicha referencia es señalar un acto definitivo y consumado: partir rumbo a la capital alemana. Algo similar sucede en los siguientes fragmentos de —Cosas que escuché en La Habana”:

- —Llegé a La Habana el 26 de octubre de 2004, cuando el suministro de electricidad se había recuperado, luego de pasar por severos cortes”.³⁹
- —El 20 de octubre Fidel se fracturó la rodilla en ocho partes, grave presagio según la religión de Oyá en la santería, pues ese es el día de Nuestra Señora del Cementerio”.⁴⁰

Es necesario agregar, no obstante, que este tipo de situaciones son escasas en las crónicas de Villoro que se analizan, pues como se ha señalado en el análisis del orden, el narrador aporta pocas precisiones en el tiempo que impiden una ubicación precisa de los hechos.

Relato repetitivo

Cuando el narrador desea poner en relieve algún acontecimiento de la historia, puede hacer mención de él en dos o más ocasiones durante momentos distintos en el desarrollo del relato. De esta manera, al ser aludido de forma asidua, el

³⁸ Juan Villoro, —Berlín: un mapa para perderse”, *ibid.*, p. 118.

³⁹ Juan Villoro, —Cosas que escuché en La Habana”, *ibid.*, p. 154.

⁴⁰ *Idem.*

suceso se fija en la memoria del lector, lo que con fines periodísticos resulta ideal para resaltar el hecho medular del relato, es decir, la noticia.

La forma en que el narrador decide recordar al lector el acontecimiento es variable, particularmente cuando se conjunta con una variación en la perspectiva. Un mismo narrador puede ser el encargado de traer a colación una y otra vez el acontecimiento enfático, aunque existe también la posibilidad de dotar a varios personajes de voz para expresar su propia versión en torno a un mismo suceso.⁴¹ En el periodismo, el relato repetitivo, en conjunción con el juego de perspectiva, ha sido empleado sin problema gracias a las ventajas que aporta al permitir un conocimiento más completo de los hechos noticiosos.

La repetición en el relato puede realizarse en diferentes sentidos. Alfonso Sánchez-Rey propone distinguir entre dos variedades de repetición, a saber, una *repetición aspectual* y una *discursiva*. —Las primeras están asociadas más propiamente al aspecto: un suceso de la historia se expresa en varias ocasiones en el texto; mientras que en el segundo caso sería más objetable hablar propiamente de aspecto, ya que no remiten a una acción, sino que son expresión textual de una figura retórica llamada precisamente *repetición o anáfora*”.⁴²

El relato repetitivo en las crónicas de Villoro se encuentra prácticamente excluido en uso. No se hallan manifestaciones de repetición discursiva en ninguno de los cuatro discursos que ahora se analizan. El empleo de esta variante de relato resultaría de cualquier modo contrastante con un estilo hábil, vertiginoso, lleno de datos y anécdotas, el cual, las más de las veces, impide enfatizar en las acciones de los personajes que habitan en los relatos.

En lo que respecta a la repetición aspectual, sólo se halla una manifestación en la crónica —“Osas que escuché en La Habana”, en un caso que ya se ha referido para ejemplificar la analepsis interna en el apartado de orden. En el citado ejemplo, el narrador refiere un raro sueño que tuvo durante su estadía en Cuba, y

⁴¹ Cf. Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 149.

⁴² Alfonso Sánchez-Rey, *op. cit.*, p. 76.

párrafos más adelante, luego de pasar al relato de otros temas, vuelve a mencionar el sueño, debido a la culpa que le produce haberlo tenido, y que lo lleva a dar dinero a uno de los habitantes de la isla.

No debe causar extrañeza que el mismo fragmento sirva de muestra en dos subcategorías propias del estudio del tiempo. Si se toma en cuenta que una analepsis interna adquiere este estatuto por hallarse comprendida dentro de los límites del relato marco, puede entenderse la coincidencia con el relato repetitivo, toda vez que éste trae a colación sucesos que han sido referidos con anterioridad. En palabras de Juan Nadal: — Toda anacronía interna que no corresponda a una elipsis constituye una repetición aspectual: si el narrador evoca acontecimientos anteriores, estamos ante una *analepsis repetitiva*; se trata de una *prolepsis repetitiva* si anuncia sucesos venideros”.⁴³

Relato iterativo

Cuando el narrador quiere presentar en un solo momento algo que ocurrió varias veces en la historia y con cierta regularidad, suele emplear el *relato iterativo*. Esta decisión posee la ventaja de agilizar el relato, pues, de lo contrario, probablemente se generaría una atmósfera de aburrimiento que terminaría por alejar al lector.

Genette señala una estrecha relación entre el relato iterativo y la descripción. En particular, cuando el cometido del texto es dibujar la personalidad de un personaje, es decir, hacerle un —trato moral”, se puede lograr el objetivo a partir de una acumulación de iteraciones.⁴⁴

El carácter reiterativo de las acciones a las que refiere este tipo de relato encuentra en el copretérito la temporalidad verbal idónea. Este tiempo permite señalar acontecimientos pasados desarrollados regularmente durante periodos

⁴³ Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁴ Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 176.

indefinidos. Sin embargo, no es el único. Como Juan Nadal señala, el presente, incluso el pasado y el pospretérito también son usados por el narrador para llevar a cabo la síntesis de aconteceres.

En su afán por comunicar al lector una serie de vivencias de manera muy rápida y concreta, el narrador de las crónicas de Villoro recurre con asiduidad al *relato iterativo* y concentra en unas cuantas palabras los acontecimientos que, probablemente, percibió de forma constante en cada uno de sus recorridos. Por este motivo, Mihály Dés denominó a Villoro —un aforista metido a narrador”, a lo que el cronista respondió en entrevistas posteriores: —Soy un entusiasta de los aforismos como género, traduje los de Lichtenberg, me gustan las greguerías de Gómez de la Serna y admiro la condensación como recurso de estilo”.⁴⁵

Una muestra de lo anterior se halla en —Berlín: un mapa para perderse”, crónica en que el relato iterativo se manifiesta dada la intención del narrador por transmitir el sentir, el día a día de quienes habitaron en la Alemania separada por el Muro.

- —Drante tres años el hecho fundamental de mis jornadas sería el Muro. Todo se definiría por su contorno, a tal grado que en 1992, en mi primer regreso a Berlín después de la reunificación, aluciné su presencia”.⁴⁶
- —Enas noches de fin de año, el cielo se unía en el resplandor de los fuegos artificiales, como un estallido de los inconfesados deseos de reunificación. Costaba trabajo imaginar entonces que la ciudad cambiaría de manera radical. Aún más costaba imaginar las consecuencias individuales que traería ese acontecimiento”.⁴⁷

Locuciones adverbiales del tipo: —~~ca~~ vez”, —~~cu~~ado”, —~~co~~ frecuencia”, entre otras,⁴⁸ suelen acompañar a las series iterativas, gracias a lo cual hacen

⁴⁵ Fabienne Bradu, “Escribir desde el lado suave de la toalla. Entrevista a Juan Villoro” [en línea], *Revista de la Universidad de México*, Núm. 23, 6 pp., México, Universidad Nacional Autónoma de México, enero de 2006, Dirección URL: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2306/pdfs/16-21.pdf>, [consulta: 4 de noviembre de 2010].

⁴⁶ Juan Villoro, “Berlín: un mapa para perderse”, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁸ Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 146.

mayormente factible la comprensión del texto. En los casos arriba señalados, las expresiones —~~dur~~ante tres años” y —~~er~~las noches de fin de año”, además de ayudar en la ubicación de la serie, transmiten particularidades de las iteraciones: su duración o *determinación*, en el primer caso, mientras que la segunda indica una *especificación*, o el ritmo con el que el acontecimiento sucedía.

El *relato iterativo* también se expresa mediante la conjugación en presente de los verbos. El narrador en las crónicas de Villoro recurre comúnmente a este tiempo para señalar verdades que él asume como generales tras su estancia en un determinado lugar. Algunos de estos fragmentos carecen de expresiones adverbiales que permitan asegurar que aquello que se refiere es un hecho observado con cierta frecuencia. A pesar de ello, hay algunos pasajes en los que la asiduidad del acontecimiento salta a la vista:

Aunque no hay cortes eléctricos como los del “periodo especial”, que duraban ocho y hasta doce horas, los distintos “repartos” de La Habana se someten a apagones programados tres veces a la semana, de cuatro horas cada uno, tiempo suficiente para que se descomponga la leche (de por sí de calidad endeble), se pierdan las dos películas del sábado en la televisión o se padezca el más contrarrevolucionario de los ataques: el zumbido de los mosquitos.⁴⁹

Aquí, en lugar de mencionar en el relato cada una de las veces en que la ciudad cubana se quedó sin luz mientras estuvo de visita, el narrador y personaje refiere la situación en una sola ocasión y describe la periodicidad con la que esto se repetía.

Extraído también de esta crónica, el siguiente fragmento da clara cuenta de un relato iterativo. En —~~o~~sas que escuché en La Habana”, es necesario resaltar el intento del cronista por hacer una radiografía de la vida en Cuba, por indicar los aspectos que caracterizan la vida diaria de los pobladores y, en ese sentido, la iteración se convierte en un recurso valioso que permite lograr el objetivo:

El “eastrómetro” sirve para medir la aparición de la palabra “Fidel” en las conversaciones. En un país de pasiones estadísticas, incluso los adversarios

⁴⁹ Juan Villoro, “Cosas que escuché en La Habana”, *op. cit.*, p. 153.

hablan con respeto de las marcas rotas por el comandante. Recorría el Jardín Botánico cuando varios jóvenes se acercaron a hablar conmigo. Cinco minutos después me contaban de un movimiento pacífico de oposición: “La gente de su edad tuvo ilusión y tal vez se sienten traicionados; nosotros sólo conocimos las crisis”. Hablamos caminando entre ceibas y laureles. A cada rato, los comentarios sobre la resistencia y la necesidad de cambio eran interrumpidos por una referencia al comandante en jefe: “ahí estuvo preso Fidel” o “ahí estudió el hijo de Fidel”. Después de criticar al jerarca, hablaron con reverencia de la presteza con que pidió una silla y un micrófono después de fracturarse y de la presencia de ánimo con que ofreció un mensaje de Estado sobre su rodilla.⁵⁰

En este fragmento, la locución adverbial “acada rato” señala una acción recurrente entre la población cubana: hablar del detentor del poder político en la isla. Este tipo de expresiones dan cuenta de la tendencia a la condensación en el estilo de Villoro.

Velocidad

Para analizar el manejo temporal en las crónicas que se analizan, hemos sometido cuatro de sus relatos al escrutinio del orden y de la frecuencia. Ahora toca el turno a la *velocidad* —*duración*, como originalmente la denomina Genette, o *tempo narrativo*, en términos de Aurora Pimentel—, que se define por “al relación entre una duración —la de la historia—, medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud —la del texto— medida en líneas y en páginas”.⁵¹

Como se ha venido señalando, la naturaleza temporal del discurso narrativo es tan distinta a la de la historia que resulta imposible compararlas fielmente. Mientras que el texto se caracteriza por la linealidad y por su existencia en un soporte físico y espacial (aspectos que a su vez definen las cualidades del tiempo en el relato), la historia y su noción de tiempo se miden en unidades precisas, iguales a las que definen la vida real. Es por ello que una medición de la velocidad que tenga en cuenta la comparación entre uno y otro tiempo, sólo puede ser el resultado de la

⁵⁰ *Ibid.*, p. 158.

⁵¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 145.

estimación de una determinada medida temporal por el espacio que ocupa en el relato, al modo en que Genette lo refiere en la definición arriba citada.

Si en un relato se dedicara siempre el mismo espacio para referir los acontecimientos transcurridos en la misma cantidad de tiempo, la velocidad sería constante. A este caso Genette lo considera el *grado cero* de la duración, es decir, la perfecta isocronía entre la historia y el relato. Sin embargo, tanto como al hablar de orden se insistía en la idealidad más que en una tendencia real de los relatos a hacer coincidir la historia y el discurso, en términos de velocidad, la paridad de ambas expresiones del tiempo es un caso meramente teórico. En palabras del autor —“un relato puede prescindir de anacronías, pero no puede existir sin anisocronías o, si se prefiere (como es probable), sin efectos de ritmo”.⁵²

Las *anisocronías* —o “relaciones de discordancia entre las dos duraciones”,⁵³ la de la historia y la del relato— son señaladas por el teórico como un elemento inherente al relato, en tanto este último es el resultado de una selección por parte del narrador. Él es el responsable de conferir una mayor o menor duración a un acontecimiento de la historia dependiendo de qué tan importante lo considere. Tómese en cuenta también que la variación rítmica en un relato le confiere agilidad, cualidad necesaria para mantener al lector interesado; este requisito se torna aún más importante en el relato periodístico, que por el poco tiempo de que el lector dispone para consumirlo, necesita ser tan atractivo que lo lleve hasta el final de la información.

Ahora bien, las distorsiones de velocidad entre el plano de la historia y el del relato dan lugar a la manifestación de cuatro movimientos narrativos. Si el efecto que se busca en el relato tiende a la aceleración, es decir, a omitir momentos de la historia, o a comprimir en unas cuantas palabras su larga duración en el plano diegético, entonces se hablará de la *elipsis* y el *sumario*. Si por el contrario, el relato desacelera el ritmo narrativo, gracias a la minuciosidad con la que se cuenta

⁵² *Ibid.*, p. 146.

⁵³ Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 49.

una acción, o la completa detención del tiempo de la historia, entonces las figuras referidas serán la *escena* y la *pausa*, respectivamente.

Elipsis

La *elipsis* constituye uno de los extremos de la graduación de la velocidad en un relato. En ella, una parte de la historia es omitida en su totalidad por el narrador y, en consecuencia, no ocupa ninguna extensión en el discurso narrativo. Dicho de otra manera, el tiempo en la historia se elide y, gracias a ello, —~~a~~ una impresión de máxima aceleración”.⁵⁴

La duración del segmento de la historia que es suprimido es variable. Algunas veces puede consistir en el transcurso de minutos u horas, o bien en un periodo de varios años que el narrador considera poco significativos en el desarrollo del relato. Una vez más, se hace patente la importancia del narrador como ente que selecciona y filtra la información a la que el lector tiene acceso.

Aun con la generalidad de esta definición, la *elipsis* tiene ciertas variedades que dependen, sobre todo, de lo definido o no de su presencia. A causa de ello, Genette señala tres tipos: *explícitas*, *implícitas* e *hipotéticas*.

Las *elipsis explícitas* llevan consigo un indicador del tiempo que ha sido omitido. Se trata de locuciones de tipo adverbial que dan cuenta de lapsos definidos suprimidos del relato; de este tipo resultan expresiones como —~~un~~ una semana después...” o —~~a~~ la noche siguiente”. Gracias a que la secuencia elidida goza de cierta precisión, a esta *elipsis* se le considera *determinada*. En contraparte, hay *elipsis* que pueden ir acompañadas de locuciones adverbiales, las cuales permiten al lector saber que se dará un —salto en la historia, pero no le ayudan a conocer con exactitud la duración de ese momento. Expresiones semejantes a —~~des~~ después

⁵⁴ *Idem.*

de un tiempo...” u —mas más tarde...” cumplen con la función de alertar sobre la presencia de la omisión, mas no ayudan a recrear con seguridad la historia.

Las *elipsis implícitas*, a diferencia de las anteriores, no se hacen acompañar de ningún indicador verbal que favorezca su localización. La inferencia se torna, por tanto, en el único elemento que ayuda al lector a identificarlas. Como resultado de esta característica, la elipsis implícita solicita del receptor del mensaje una mayor implicación para interpretar y comprender la secuencia de los acontecimientos. La no tan evidente presencia de una elipsis desemboca muchas veces en un efecto de ambigüedad, que aunque tiene buena acogida en la literatura, no siempre es bien visto en el periodismo.⁵⁵ Sin embargo, mientras la estructura del mensaje sea clara, las elipsis implícitas no conllevan forzosamente a una incompreensión del relato.

El tercer tipo de elipsis es la *hipotética*, una elipsis implícita llevada al extremo. Según lo manifiesta Genette, es una modalidad —imposible de localizar y a veces situar siquiera en lugar alguno y revelada a posteriori por una analepsis”.⁵⁶ Debido a que de manera similar a la elipsis implícita no cuenta con indicadores precisos de tiempo, esta tercera modalidad es considerada parte de la modalidad implícita en estudios como el de Juan Nadal.

El estilo condensado que caracteriza los relatos de Juan Villoro encuentra en los movimientos de aceleración sus aliados ideales. La *elipsis*, en particular, se torna indispensable en el proceso del narrador para seleccionar los momentos más representativos de su estancia en distintos territorios y transmitirle al lector su percepción de los lugares y los acontecimientos.

Como se ha venido señalando a lo largo de este capítulo, el narrador de las crónicas de Juan Villoro se muestra reacio a indicar tiempos precisos en el desarrollo de las acciones. Esta característica, además de las múltiples repercusiones originadas en el tiempo debido a la parquedad de referentes, se

⁵⁵ Cf. Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 166.

⁵⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 163.

manifiesta en una escasa presencia de elipsis explícitas determinadas, de manera contraria a las elipsis explícitas indeterminadas e implícitas cuyo número es mayor.

Los siguientes fragmentos son ejemplo de la escasa elipsis explícita determinada, los cuales pueden ser encontrados en —Cosas que escuché en La Habana” y —Escape de Disney World”, respectivamente.

Al salir, llevó en su Aleko a varios amigos. —Esta puerta es mía”, dijo uno de ellos. Hacía ya bastantes años, la empresa estatal en la que trabajaron juntos había recibido diez Alekos. Los coches envejecieron mal. Era difícil conseguir refacciones y padecieron los infortunios, como si fueran tan baratos porque atraían accidentes. Poco a poco, los otros coches habían ido a dar en partes al último sobreviviente de aquel lote. —Medio motor es mío”, comentó otro amigo.

Al día siguiente entendí las muchas supersticiones del Bucanero. Fuimos a la tumba de la Milagrosa, en el cementerio Colón. Una larga fila de mujeres se acercaba a la lápida, que tenía tres argollas.⁵⁷

* * *

Mi familia y yo salimos de prisa del *show* del Rey León y olvidamos la cámara en el asiento. Volvimos dos minutos después y ya no estaba ahí. Me aconsejaron ir al día siguiente a la oficina de Objetos Perdidos (que en inglés recibe un nombre más optimista *Lost & Found*). Tomé un autobús entre prados y estanques hasta una zona apartada. Creí sustraerme a la lógica del parque de atracciones, sin saber que me incorporaba a su núcleo duro. Cuando describí mi cámara, una de esas empleadas que parecen conocer las respuestas antes de oír las preguntas, me vio como si yo fuera el informante de una tribu preverbal.⁵⁸

Tras una cena con el Bucanero, misterioso personaje con talento parasensorial, en casa de sus amigos, el personaje principal relata que el psíquico transportó en su auto a varios de sus conocidos. Luego de comentar la penosa situación que hizo que los vehículos cubanos envejecieran más rápido de lo normal, el narrador incorpora una elipsis al discurso, para ser más precisos, de tipo explícita y determinada. La especificación —Al día siguiente”, que abre el siguiente párrafo, ayuda a determinar que el tiempo elidido fue de casi un día, menos de 24 horas de hecho, sobre todo si se considera que fue después de la cena que el Bucanero

⁵⁷ Juan Villoro, —Cosas que escuché en La Habana”, *op. cit.*, p. 167.

⁵⁸ Juan Villoro, —Escape de Disney World”, *ibid.*, p. 174.

transportó a sus amigos en su auto. De esta manera, el narrador evita hacer mención de su propio traslado como personaje hasta el hotel en donde se hospedaba, su ritual de preparación para dormir, las horas de sueño, el despertar del día siguiente, y todas las acciones que pudieron desarrollarse desde ese momento y hasta su nuevo encuentro con el Bucanero en el cementerio Colón.

El segundo ejemplo conjunta dos elipsis determinadas. La primera indica una supresión temporal de dos minutos entre el momento en que el cronista y su familia salieron del espectáculo del Rey León y aquel en el que se dan cuenta del extravío de la cámara. En la siguiente oración se incorpora un nuevo indicio de tiempo omitido: transcurre un día, cuyos detalles suprime el narrador, hasta el momento en que acude a la oficina de objetos perdidos. A partir de este segmento, se entiende lo variable que puede ser la longitud del tiempo elidido en un segmento narrativo.

Los anteriores constituyen, no obstante, ejemplos aislados de la tendencia del narrador a referir las secuencias suprimidas del discurso. La mayor parte de las veces se expresa con ambigüedad o llega incluso a evadir cualquier alusión al tiempo. Obsérvense el siguiente fragmento, extraído de —Berlín: un mapa para perderse”, en donde el paso del tiempo es referido pero sin constar de precisión:

Se podría hacer una colección kafkiana de escenas de frontera. Fui testigo de una de ellas al acompañar al crítico de cine Leonardo García Tsao. Pasé por él a Berlín Occidental para llevarlo a una visita de unas horas con editores de Berlín Oriental. Nos detuvimos en Checkpoint Charlie. Al revisar el pasaporte de García Tsao, el guardia desprendió la fotografía. Se ruborizó hasta alcanzar ese tono de jamón curtido que los alemanes sólo suelen conseguir en Mallorca; luego pidió disculpas, devolvió el documento, se cuadró con prusiana disciplina.

Poco después regresamos al punto de vigilancia, ante el mismo guardia. García Tsao mostró su pasaporte.⁵⁹

Este extracto, que ya ha servido para ejemplificar otras cualidades del relato, señala una extraña experiencia vivida por el personaje y narrador en uno de los puntos de cruce entre uno y otro lado de la Alemania dividida. Ahí, un guardia

⁵⁹ Juan Villoro, —Berlín: un mapa para perderse”, *ibid.*, pp. 119 y 120.

desprende la fotografía del pasaporte del acompañante del cronista. Es entonces cuando la elipsis entra en acción. Una vez que el pasaporte le es devuelto, el narrador omite por completo el traslado hasta donde se encontraban los editores con quienes García Tsao tenía que hablar, el encuentro entre ellos, los asuntos que fueron tratados y, en general, los pormenores de su estancia en el lado oriental alemán. La expresión —Eco después”, que abre el siguiente párrafo, es el único indicio de que una parte de la historia fue elidida, acaso por no resultar trascendental en el asunto que el narrador desea referir; la extensión de ese tiempo eliminado no resulta exacta.

La elipsis implícita es significativamente la que mayor uso tiene en los relatos estudiados. El lector sólo está en posibilidad de intuir qué partes han sido omitidas, aun si no tiene la certeza de su duración. Incluso, la carencia de referentes hace que este tipo de elipsis raye en la modalidad hipotética, su forma más extrema, la cual, como se recordará, resulta imposible de situar.

—~~N~~ada qué declarar: Welcome to Tijuana” representa bien lo recién dicho. Es un relato construido a raíz de la estancia del cronista en la ciudad fronteriza. Cerca del inicio de esta crónica, el narrador comenta lo que hizo durante su vuelo a este lugar, incluso la imagen que percibió de la ciudad mientras el avión aterrizaba. Al tratar de reconstruir el orden de las acciones en su viaje, se ubica que tras su llegada, se encontró con Luis Humberto Crosthwaite, quien lo llevó a visitar restaurantes de comida china:

La más cosmopolita de nuestras ciudades, principal zona de contacto con el país más poderoso del planeta, exige un registro múltiple. En el trayecto, hojeé la revista de Aeroméxico hasta encontrar el previsible mapa de la república. Recordé los atlas antiguos, donde un Eolo soplabla con mejillas neumáticas para simbolizar la dirección de los vientos y una leyenda indicaba el fin del mundo: *Hic sunt leones* (aquí hay leones). [...]

Lo primero que el visitante ve al aterrizar en la ciudad donde los burros se disfrazan es el muro de metal que el ejército de Estados Unidos usó para que sus vehículos avanzaran en las dunas durante la *tormenta del desierto*. [...]

Luis Humberto Crosthwaite me llevó a espléndidos restaurantes de comida autóctona, es decir, china. Como él vive en Tijuana desde su nacimiento, en 1962,

conoce varios miembros de la nación que se esconde entre el vapor de sus peroles.
[...]⁶⁰

Los anteriores momentos de —~~Nada~~ qué declarar: Welcome to Tijuana” corresponden al orden en que el lector supone que se suscitó la primera parte del viaje de Villoro, aun si no es posible asegurarlo tras hacer una lectura completa del relato. Los corchetes han sido colocados para omitir los comentarios no narrativos insertos entre cada momento.

Si se decidiera confiar en este posible orden, salta a la vista una elipsis implícita entre el segundo y tercer segmento. Tras el aterrizaje del avión, algunas acciones debieron tener lugar hasta antes del encuentro con el escritor Luis Humberto Crosthwaite: el trámite de arribo, el trayecto hasta el hotel, la instalación y reconocimiento de la ciudad; la mente del lector goza de cierta libertad para imaginar lo acontecido toda vez que no hay indicios sobre el tiempo suprimido.

Situaciones como ésta son constantes en los relatos que nos ocupan. Su empleo responde al intento del narrador por sintetizar y formar un discurso coherente en cuanto a los pequeños subtemas tratados en cada relato. Cualquier información que sirva poco para ilustrar su interpretación de la realidad vivida es sometida a la elipsis en todas las formas hasta ahora vistas.

Sumario

La segunda figura, en orden decreciente de aceleración, es el *sumario* —o *resumen*, en estudios como los de Mieke Bal y Aurora Pimentel—. Consiste en un esfuerzo por comprimir en un espacio corto del relato lo acontecido durante un lapso muy amplio de la historia, a todas luces mayor al que se le concede en el plano discursivo. Contrario a lo que ocurre con la elipsis, en donde la información de la historia queda por completo omitida, en el sumario, aunque escasa en detalles, hay una mención de los acontecimientos del material diegético.

⁶⁰ Juan Villoro, ~~Nada~~ qué declarar: Welcome to Tijuana”, *ibid.*, pp. 132 y 133.

El relato periodístico se encuentra la gran mayoría de las veces sujeto a la disposición de espacio en un determinado medio de comunicación. Por ello, siempre se buscará hacer referencia de los acontecimientos de mayor relevancia en torno a una situación noticiosa. Esta exigencia convierte a las figuras de aceleración, como el sumario y la elipsis, en recursos de uso frecuente. Particularmente en el caso del sumario, mientras menor sea el impacto de la información diegética en el desarrollo total de la historia, el narrador tenderá al empleo de sumarios más concretos.⁶¹

Resulta curiosa, además, la relación que este movimiento narrativo mantiene con otros fenómenos propios del orden y la frecuencia. Como ejemplo de ello, las retrospecciones, o analepsis, tienden a manifestarse como condensaciones de la información del relato; asimismo, en un sumario pueden advertirse situaciones que se desarrollaron una sola vez, lo que lo acerca al relato iterativo.⁶²

Este movimiento narrativo también tiene cabida en los relatos de Juan Villoro. La tendencia del narrador a la concreción en la enunciación de los hechos confiere al sumario cierta presencia en los relatos que se analizan. La cantidad de detalle en cada uno de ellos es variable, pero se mantiene como constante la menor cantidad de espacio en el texto comparado con el tiempo que debió transcurrir en la historia:

Animado por la novelista Rosa Beltrán, que formaba parte del grupo, toqué las puertas de cristal que custodiaba el arte de Asia menor hasta que una mujer salió a ver qué sucedía. Le dije que mi madre había quedado dentro del museo, con tan convincente preocupación, que abrió la puerta y le pidió a un hombre que me acompañara con una linterna. En compañía de Rosa, emprendí un espectacular recorrido por las ruinas de la historia.⁶³

En una visita del cronista al Museo de Pérgamo, acompañado por un grupo de mexicanos entre los que se hallaba su madre, se da cuenta de la falta de un elemento una vez terminado el recorrido: su madre. A partir de ello, comienza una

⁶¹ Cf. Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 170.

⁶² Cf. Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 181.

⁶³ Juan Villoro, "Berlín: un mapa para perderse", *op. cit.*, p. 126.

exhaustiva búsqueda en las diversas salas del lugar, un periodo que debió tomar un par de horas aproximadamente, pero que el narrador resume en: —En compañía de Rosa, emprendí un espectacular recorrido por las ruinas de la historia”. La información referida en el relato es claramente menor a la duración que tuvo en la historia. Esta suposición adquiere más firmeza, sobre todo cuando se lee el resto de este pasaje, en el que el narrador detalla lo que vivió durante la búsqueda:

Entre las sombras y la espesura de los años, vimos trozos, bajorelieves, tumbas, águilas, frisos, jeroglíficos, animales de fábula, perfiles de reyes barbados. De pronto, ocurrió una transferencia de papeles. El guía empezó a estar más motivado que nosotros; insistió en revisar dos veces el mismo sarcófago, se sentó de modo innecesario en un trono sumerio, la linterna hacia arriba, como un luminoso bastón de mando; enfrentó en forma metódica algo que le parecía enormemente plausible, la desaparición de mi madre en la arqueología de Berlín. Con gesto resignado nos llevó a los baños. Para él, el misterio sólo tenía importancia en un escenario mitológico. Tampoco ahí encontramos a mi madre. Después de la larga búsqueda pedí prestado el teléfono. Llamé al hotel. Mi madre ya estaba ahí. Al no encontrarlos a la salida, optó por la catástrofe menor de tomar un taxi.⁶⁴

Esta segunda parte de la aventura en el museo pormenoriza lo ocurrido en la historia. De hecho, se acerca al tercer movimiento narrativo que se analizará en breve dada la cantidad de detalle: la *escena*. En este ejemplo es claro cómo la información abundante, como en la segunda parte del relato, puede ser reducida a unas cuantas palabras y ahorrar un considerable espacio en el relato, lo que lo torna más veloz.

En —Cosas que escuché en La Habana” se hallan otros casos de sumario. En el siguiente, Villoro habla de su encuentro con otro cubano, quien le pidió dinero para comprar un libro sobre la interpretación de sueños. El relato comprime una conversación desorganizada en una frase: —Después de oír mis vaguedades, pasó a lo que realmente le interesaba...”:

La ausencia de bamboleo basta para que la gente se acerque en busca de dinero. Sin embargo, no todos los contactos que se establecen con desconocidos tienen que ver con la lubricidad que las leyendas mediáticas les

⁶⁴ *Ibid.*, p. 126.

atribuyen. Un estudiante de psicología me abordó para conocer la “composición social de México”. Después de oír mis vaguedades, pasó a lo que realmente le interesaba, que naturalmente tenía que ver con dinero y presentó con este original pretexto: “Necesito cinco dólares para comprar un libro. Ya lo tengo apartado: *La interpretación de los sueños*”.⁶⁵

A diferencia del anterior ejemplo, en donde un sumario era seguido de un segmento más rico en detalles, en éste no hay un parámetro que permita ubicar la posible longitud de la intervención del cronista. Sin embargo, por inferencia, el intento por contestar la pregunta que el habitante de la isla le formulaba debió llevar más tiempo del que implica su referencia en el relato.

Similar a este ejemplo, es otra parte de “Cosas que escuché en La Habana”, en la que el narrador se apropia de los contenidos de una conversación con el Bucanero y la sintetiza en unos cuantos puntos:

Nos reunimos en una cafetería. Tal vez para desenmarcarse de su fama, pidió una cerveza Cristal. Luego me habló con vigor de los caracoles adivinatorios en la santería bantú; los libros de santeros que representan archivos del azar; las ofrendas en el trono de Changó; árbol sagrado al que le gusta recibir un gallo con el pico lleno de pimienta; la santería conga, que exige severos rituales (marcarse el cuerpo con cicatrices, usar sangre y huesos humanos en las ceremonias); los dioses *orishas* que cumplen los muy diversos fines de una teología de alta especialización.⁶⁶

La información referida por el narrador se obtiene a partir de una charla entre el cronista y el Bucanero. Forzosamente tuvo que estar implicado un proceso pregunta-respuesta cuya duración debió representar un tiempo considerable en la historia, en especial si se toma en cuenta la cantidad de tópicos que fueron tratados. Con estos elementos presentes, resulta clara la presencia de un sumario de acciones.

⁶⁵ Juan Villoro, “Cosas que escuché en La Habana”, *ibid.*, p. 157.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 165.

Escena

Si un movimiento narrativo se aproxima al grado cero de la duración, ése es la *escena*. La duración del segmento en la historia parece trasladarse con cierto apego al relato gracias al detalle con el que la información es referida. A partir del uso de diálogos y de un discurso narrativo rico en pormenores —recursos que en el capítulo de *modo* fueron considerados un tipo de máscara tras la que el narrador parecía manipular en menor medida la información—, se genera un ambiente que acerca al lector a la experiencia misma referida; en otras palabras, lo ayuda a crear imágenes.

Hay que aclarar, no obstante, que el efecto favorecido por la escena no es más que una ilusión, pues, una vez más, las distintas naturalezas de la historia y el relato llevan a implementar en este último una inevitable reducción informativa.⁶⁷

A pesar de lo representativo de las figuras de aceleración, la desaceleración también tiene presencia en los relatos de Villoro. El narrador suele incorporar segmentos amplios y detallados que ayudan al lector a hacer una recreación mental de los acontecimientos y de una manera más fácil. Hay que agregar que a pesar de la aceleración narrativa con la que el autor suele estructurar cada relato, el uso opuesto concede variedad y ritmo al relato, algo que favorece la lectura.

En —~~N~~ada qué declarar: Welcome to Tijuana” se halla una escena. El cronista acude a la frontera en donde escucha algunas historias y presencia momentos que transmite paso a paso al lector:

La solución es insistir. Tarde o temprano la marea se vuelve incontenible. Los oficiales de la migra apenas logran remitir a unos veinte hombres por batida. Si te regresan a México, hay que aguantar el hambre, la canícula del mediodía, el viento que cala hondo en el alba, y tratar de nuevo. Del otro lado, a veinte minutos de caminata, hay taxis amarillos, listos para tomar la Autopista Interestatal 5, la dorada ruta del trabajo.

—¡Qué chingue a su madre el gobierno! —gritó un hombre de unos veinticinco años, muy fornido. Llevaba una camiseta negra, con el emblema gótico de un

⁶⁷ Cf. Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 175.

grupo de rock—: Lo que necesitamos es otro Pancho Villa —hizo otra pausa para patear piedras—. ¿A usted le parece justo que me *den tiempo* por pedir dinero? ¡Que me encierren por robar, pero no por pedir! ¡Son chingaderas!

La policía mexicana lo detuvo por mendigar en las cercanías de La Casa del Inmigrante. Los demás lo miraban de reojo, un poco hartos de sus bravatas.⁶⁸

Los dos mecanismos básicos de la escena conviven en este ejemplo. Por un lado, las rayas señalan un discurso directo, escasamente mediado por el narrador; por otro, la forma de vestir de uno de los hombres que había en el lugar y sus acciones al momento de hablar, son elementos que ayudan a evocar la escena.

A pesar de que la escena es considerada el movimiento narrativo más cercano al grado cero de la isocronía durativa, sirvan los ejemplos de este apartado para observar que se trata de un simple estado teórico, pues aunque muchos son los estímulos a los que se encuentra el narrador, sólo algunos de ellos son resaltados en su relato, sólo en algunos enfatiza.

La siguiente escena aparece en —Cosas que escuché en La Habana”; relata una reunión del cronista con conocidos de la isla, con quienes juega dominó:

—Este juego lo inventó un mudo”, mi compañero de dominó no quería que yo lo distrajera con mis preguntas. Desvié la vista al laurel que nos daba sombra y con el crepúsculo se transformó en una mancha que parecía flotar sobre nosotros. A lo lejos, parpadeaba una bombilla. Uno de los jugadores era Octavio, médico cirujano. Había mencionado, sin darle mayor importancia, los robos en un hospital: —Se han llevado hasta los pomos de las puertas”. Yo quería que me hablara de su trabajo, pero estábamos en un juego que inventó un mudo y debía esperar hasta la siguiente ronda en que alguien dijera —dale agua”, que en cubano significa lo que en mexicano —hacer la sopa”. No podía concentrarme y ahorqué la mula de cuatros de mi compañero. Las fichas quedaron sobre la mesa. Se hizo un silencio; parecían concederme una tregua para que yo hiciera preguntas.⁶⁹

El discurso directo de los personajes también se presenta en este fragmento, lo mismo que el meticoloso relato de las acciones. Nótese que la segunda y tercera oraciones del ejemplo son de tipo descriptivo y propician una repentina

⁶⁸ Juan Villoro, —Nada qué declarar: Welcome to Tijuana”, *op. cit.*, p. 141.

⁶⁹ Juan Villoro, —Cosas que escuché en La Habana”, *ibid.*, p. 150.

suspensión del relato. Sin embargo, en su conjunto, la escena está compuesta de acciones: el jugador no quiere que lo interrumpán, el cronista mira el laurel, el médico cirujano menciona unos robos, el cronista ahorca la mula de cuatros, las fichas quedan en la mesa, se hace el silencio. Se observa entonces que el tiempo no se detiene de súbito, sólo se alarga.

Pausa

En el extremo opuesto a la elipsis, movimiento que implica la existencia de un determinado segmento de la historia al que se le hacía una nula referencia en el relato, se encuentra la *pausa narrativa*. Ésta consiste en una suspensión de la historia en la que el narrador aprovecha para referir situaciones en donde no hay acciones involucradas. Es por ello que si la elipsis constituía la figura máxima de aceleración, la *pausa* lo es de la desaceleración.

Dos son los mecanismos que de forma tradicional han permitido la ralentización del relato: la *descripción* y la *digresión reflexiva*.

La *descripción* es, según Mieke Bal, un “fragmento textual en el que se le atribuyen rasgos a objetos”.⁷⁰ Permítase agregar que no sólo los objetos son susceptibles de ser descritos, también lo pueden ser personas, animales, ambientes y sensaciones. Cuando el narrador opta por una inclusión de este tipo, el tiempo queda momentáneamente relegado, toda vez que la dimensión espacial es exaltada. Es por ello que los fragmentos descriptivos confieren al relato una sensación de estatismo.

La narración y la descripción, el movimiento y la detención, se entrelazan fuertemente en todo relato. Tras una inclusión descriptiva, la cual constituye una pausa, el narrador suele retomar el hilo de lo que narraba con anterioridad.

La *digresión reflexiva*, por otra parte, es la disertación que el narrador hace en torno a algún elemento de la diégesis. Se trata de fragmentos valorativos en los

⁷⁰ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, p. 135.

que el narrador hace gala de un grado máximo de subjetividad, debido a sus comentarios y opiniones. Su distinto origen discursivo, comparado con el de la descripción, llevó a Genette a estudiarla como situación aislada; sin embargo, su presencia produce en esencia el mismo efecto en el relato: una detención provisional del tiempo, tras la cual, el narrador retorna al relato de los sucesos desde el punto en el que se encontraba.⁷¹

Según refieren Carlos Reis y Ana Cristina Lopes, la digresión se encuentra bañada de una carga ideológica.⁷² En razón de ello se considera ajena por completo a los principios que rigen el periodismo tradicional, caracterizado por un ideal de objetividad, en donde la opinión declarada de un periodista en torno a los acontecimientos resulta prácticamente inconcebible. Su uso se halla asociado, sobre todo, a un periodismo que no teme exaltar la subjetividad que lo construye. Tal es el caso del Nuevo Periodismo, o de la aún más antigua —y vigente— creación de crónicas.⁷³

Quizá sea por ello que la digresión reflexiva tiene un importante peso en las crónicas de Villoro. En ellas, el narrador, por haber estado presente en el lugar de los acontecimientos y haber vivido en carne propia lo relatado, se encuentra llamado a la interpretación de dicha experiencia. Es por esto que, unidos a la narración de sus vivencias en determinada ciudad, se encuentran siempre comentarios que van de la reflexión histórica a la política, pasando por la económica y la social; todo con la finalidad de contextualizar y brindar profundidad al texto.

A la luz del estudio de la velocidad narrativa, hay que destacar la contribución de la digresión reflexiva en la suspensión total del tiempo.

Los cuatro relatos que se estudian contienen manifestaciones de digresiones reflexivas. En el anterior capítulo se empleó un segmento de —Espe de Disney

⁷¹ Cf. Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 186.

⁷² Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *op. cit.*, p. 65.

⁷³ Cf. Juan Nadal Palazón, *op. cit.*, p. 187.

World” para observar la inclusión de opiniones del cronista, las cuales son abundantes en este relato. Obsérvese, sin embargo, un ejemplo más tomado de —Nada qué declarar: Welcome to Tijuana”. Luego de explicar que durante su vuelo a Tijuana abrió una revista y encontró un mapa de la ciudad fronteriza, el narrador se pregunta qué animal podría encarnar mejor la condición de Tijuana:

¿Qué animal encarna mejor la condición limítrofe de Tijuana? Por el *walk-man* me llegó la voz de Manu Chao:

*Welcome to Tijuana
tequila, sexo y marihuana
con el coyote no hay aduana.*

La letra promovía mi destino de viaje como una Ciudad del Vicio para pecadores de bajo presupuesto. En este folclor duro, el coyote es una figura omnipresente. El problema es que se trata de una *persona* corrompida en bestia: un ser que pronuncia de maravilla los dos idiomas que habla mal y dispone del picaporte secreto para que los mexicanos entren a Estados Unidos. Los *coyotes* han mandado tantos oaxaqueños a San Diego que ya se habla de Oaxacalifornia, y Michoacán tiene una composición demográfica similar a la de Uruguay: hay tantos michoacanos en el extranjero como en el país.

Otro posible símbolo de la frontera es la foca, animal indeciso entre el mar y la tierra. No es casual que Federico Campbell lo haya escogido como símil de los lugareños en su novela *Todo lo de las focas*. Sin embargo, nada iguala al ganado híbrido que inventó Tijuana: los burros pintados de cebras. Por razones insondables, a los turistas les gusta retratarse junto a esa arbitrariedad veterinaria.⁷⁴

Luego de este punto, el narrador refiere el paisaje al que se enfrenta quien viaja a Tijuana. Hasta aquí, se observa una digresión reflexiva, un segmento del relato en el que la última acción de la historia que es mencionada es escuchar una canción de Manu Chao por el *walk-man*. A partir de entonces, el narrador comienza una disertación acerca de los animales que representan mejor a Tijuana, así como de las condiciones demográficas de aquel lugar. Este segmento discursivo no representa ningún tiempo de la diégesis, y aun así está enunciado en una cierta extensión del relato.

⁷⁴ Juan Villoro, “Nada qué declarar: Welcome to Tijuana”, *op cit.*, p. 132.

La pausa narrativa adquiere tintes descriptivos en la continuación del ejemplo recién citado:

Lo primero que el visitante ve al aterrizar en la ciudad donde los burros se disfrazan es el muro de metal que el ejército de Estados Unidos usó para que sus vehículos avanzaran en las dunas durante la *tormenta del desierto*. Como medio de control, resulta absurdo; tiene hendiduras que sirven de escalones y no es muy alto. Wade Graham, de la revista Harper's, comparó esta muralla simbólica con las instalaciones de Christo. En efecto, las vallas que recorren la línea fronteriza y se adentran 30 metros en el mar no sirven para detener a los ilegales, sino para avisarles que serán detenidos. La ignominiosa chatarra cumple una función de propaganda; anticipa los horrores que pueden sufrir los temerarios. El paisaje no es feo por casualidad. Entre 1994 y 2000, el operativo Gatekeeper causó que cerca de 400 mexicanos murieran tratando de alcanzar el cielo provisional que conocemos como ~~el~~ "el otro lado".⁷⁵

Del muro de metal en la ciudad fronteriza, el narrador dice que está hendido, que dichas deformaciones en el metal ayudan a que los inmigrantes crucen, que no es muy alto. Agrega que sólo se adentran 30 metros en el mar y no sirve para detener ilegales. Esto se logra gracias a la descripción, otra promotora de la pausa del relato, la cual logra mezclarse de nueva cuenta con las interpretaciones del narrador: el tiempo de la historia sigue suspendido.

Como última anotación en torno a la pausa, permítase recordar que dada la inclusión de digresiones reflexivas, en las que el narrador interpreta y engloba su experiencia en alguna ciudad, las entradas de los relatos que se analizan constituyen temporalidades cero de la historia. La variación rítmica, favorecida por las escenas, sumarios y elipsis como los señalados aquí, parte siempre de un tiempo inmóvil.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 133.

Conclusiones

El ejercicio del periodismo se encuentra sujeto a constantes cambios. Las formas, los contenidos y los soportes que configuran los mensajes informativos en una determinada época se transforman al cabo de un tiempo como resultado de las dinámicas sociales y de las necesidades noticiosas de un variado público de lectores.

Es por ello que, en un afán por profesionalizar y teorizar la actividad periodística, el análisis constante de estas tendencias en la presentación informativa se torna una acción primordial para dotar al periodismo de bases más firmes y favorecer reflexiones más profundas en materia.

En los últimos años, ha resurgido un interés en los medios impresos por la escritura de la crónica, un género periodístico de fuerte parentesco con la historiografía y la literatura, razón que la ha hecho acreedora a un sinfín de acepciones no pocas veces contradictorias entre ellas. Como resultado de esta diversidad conceptual, se ha fomentado de igual manera la existencia de una amplia variedad de formas y estilos al momento de redactarlas.

En un intento por profundizar en lo que Juan Villoro ha denominado —“territorio de la prosa”, la narratología ha fungido a lo largo de este trabajo como método guía en el estudio de cuatro relatos periodísticos de este mismo autor, y que son considerados por él como pertenecientes a este género. Con la intención de rehuir a la ambigüedad de las definiciones expresadas en los manuales de periodismo, es que han sido aplicadas las categorías propias de la teoría narrativa, gracias a las cuales, algunos de sus rasgos estructurales más característicos han salido a la luz. He aquí los resultados:

1. Los cuatro relatos contenidos en el apartado —“territorios” están contruidos por una serie de vivencias experimentadas por Juan Villoro en distintas ciudades del mundo (Berlín, Tijuana, La Habana y una falsa ciudad: Disney World). En esas situaciones, el personaje principal interactúa con otros,

quienes las más de las veces se manifiestan como lugareños, compañeros de viaje o familiares. Es en la referencia a estas experiencias vividas en cada ciudad que los relatos adquieren sus cualidades narrativas y, por tanto, su estatuto como relatos.

2. Los textos realizados a partir de las acciones del personaje a lo largo de cada viaje se ven continuamente suspendidos debido a la presencia de otros discursos (reflexiones, canciones, citas, datos históricos, etcétera). En términos propios de la teoría narrativa, estas interrupciones constituyen digresiones de su narrador; en la comprensión de crónica propia de Villoro constituyen la aportación del ensayo, como la —posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos”.¹
3. Los textos sometidos al análisis muestran una tendencia al empleo de un narrador homodiegético, es decir, que participa como personaje en las acciones que cuenta. En los cuatro, el narrador es de tipo protagonista, aunque con un carácter menos marcado en —Cosas que escuché en La Habana”, en donde el narrador concede mayor importancia a la información que los habitantes de la isla le proporcionan que a su única visión de los hechos. Esta elección en el narrador es una muestra abierta de la subjetividad con la que los relatos son construidos y un gesto de sinceridad con el lector. Así lo indica el mismo Villoro al expresar en —Ornitorrincos. Notas sobre la crónica” su visión del género.
4. El estudio de la distancia permite detectar a un narrador que controla fuertemente toda la información que le transmite al lector. Esto se evidencia en el predominio del relato de acontecimientos por sobre el relato de palabras. En este último caso, además, las oportunidades de los personajes para expresarse por ellos mismos son escasas: hay pocos diálogos y réplicas desgajadas de diálogo, mientras que las citas, aunque en mayor cantidad, son cortas. Suelen alternar su uso con el estilo indirecto, el cual

¹ Juan Villoro, —Ornitorrincos. Notas sobre la crónica”, en *Safari accidental*, p. 14.

es empleado por el narrador particularmente para referir sus propias intervenciones como personaje.

El estilo indirecto libre se halla de manera esporádica y afecta, sobre todo, las palabras del narrador-personaje.

5. La información que el narrador suministra se deriva de las tres focalizaciones existentes. En esencia, la información referida es resultado de una focalización interna fija, pues a los narradores les es posible referir únicamente lo que perciben los personajes protagonistas, ya que ambas entidades coinciden. En este caso, tanto el narrador como focalizador de cada relato se identifican, acaso en un gesto de sinceridad con el lector y para dejarle claro que el discurso que lee está configurado a partir de su único y personal punto de vista.

Este foco restrictivo impide que el narrador pueda asegurar todo lo concerniente a las intenciones, conocimientos y sentimientos de los personajes con los que se encuentra; así se hace manifiesta la focalización externa.

Aunque podría pensarse que por este motivo la información que se refiere es escasa, la aportación de datos, recuentos históricos y similares amplía el conocimiento que el narrador puede tener de los acontecimientos a los que se enfrenta. Además, el hecho de que tanto personaje como narrador coincidan, concede a este último visos de omnisciencia propios de una focalización cero. Esto faculta al narrador para traer recuerdos personales de un pasado lejano en la vida del personaje.

6. En sus grandes articulaciones, los textos analizados adquieren la forma de relatos cronológicos con inicio *ab ovo*. Sin embargo, es característico en ellos ir precedidos por comentarios que preparan o introducen. Las acciones sólo pueden apreciarse cuando el narrador sale de su estado inicial y comienza a detallar sus viajes.

7. En la categoría de tiempo, el narrador proporciona poca información relacionada con el manejo de esta dimensión en el relato. En lo que respecta al orden, la escasez informativa impide identificar con claridad la ubicación de los acontecimientos en la historia y establecer así un contraste con su manejo en el relato. Sólo gracias a ciertos indicios y a la inferencia es posible ubicar las anacronías. El transcurso del tiempo, cualidad que para muchos estudiosos debe hacerse claramente manifiesto en una crónica, no se vislumbra de manera sencilla en los relatos de este autor.
8. La falta de referentes claros en cuanto al tiempo favorece, en el rubro de velocidad, la proliferación de elipsis implícitas (de las cuales su presencia sólo se puede suponer), así como de elipsis explícitas indeterminadas.
9. Un estilo condensado para referir los acontecimientos es un sello característico de los cuatro relatos analizados. En razón de esto, en el aspecto de velocidad, los movimientos de aceleración (elipsis y sumario) encuentran una importante presencia. Sin embargo, el ritmo vertiginoso se manifiesta a la par de la pausa, la forma de desaceleración total. La velocidad, entonces, suele expresarse en sus formas extremas.
10. La tendencia a la economía lingüística se traduce, en cuanto a frecuencia, en un uso casi nulo del relato repetitivo. Son estas características en el tiempo las responsables de conferir a cada relato un ritmo abrupto de cambios constantes.

Aun con los anteriores rasgos comunes al corpus analizado, de manera individual cada relato reúne también características distintivas. —Berlín: un mapa para perderse” es de los cuatro el relato que mejor expone el parentesco con la autobiografía. La experiencia vivida por Juan Villoro en Berlín Oriental no fue un acto planeado con la finalidad primera de obtener de él una crónica, sino una información retomada años después, ya como una etapa histórica para la humanidad y en la vida del personaje. Por este motivo, —Berlín: un mapa para perderse” es ideal para observar la omnisciencia que adquiere un narrador

autodiegético desdoblado por su yo en el pasado, y que se manifiesta con un grado superior de conocimiento de la historia.

—~~N~~ada qué declarar: Welcome to Tijuana” pone en evidencia la estructura que les es común adoptar a los relatos en sus grandes articulaciones. Sus primeras líneas parten del tiempo suspendido a causa de una digresión para referir después los acontecimientos desde el inicio de la aventura.

Debido a la presencia de un personaje que se interna en la ciudad y charla con sus habitantes para armar una radiografía de su vida diaria, —Cosas que escuché en La Habana” es el relato que permite observar a detalle la manipulación que su narrador hace de la información obtenida de las declaraciones de los entrevistados. Es entonces cuando se hace manifiesto un narrador fuertemente implicado en el discurso, que de manera tímida cede la palabra a los habitantes de la isla para recuperar el control del discurso tan rápido como es posible.

—Escape de Disney World”, por último, se destaca de entre los cuatro por el claro uso de la digresión reflexiva. Aunque ésta se encuentra presente en todos los textos analizados, en este relato se caracteriza por su incursión reiterada y, sobre todo, por hallarse claramente encaminada a defender una premisa: Disney es un lugar falso creado por la sociedad de consumo. Las digresiones de este tipo tienen implicaciones en el tiempo al suspender el relato de acciones, pero también dotan al narrador de un carácter interpretativo, analítico y crítico.

La aplicación de las categorías propias de la narratología nos ha permitido determinar los rasgos más representativos a partir de los cuales el periodista mexicano Juan Villoro crea sus relatos. En consecuencia, ha sido posible reconocer algunos de los elementos que él mismo señala como inherentes a este género, aunque también otras minucias no indicadas en su planteamiento original y cuyo impacto en la conformación de cada texto es definitivo: el caótico y vertiginoso transcurrir del tiempo y el control extremo del narrador en el discurso, por mencionar algunos.

De igual manera, el análisis de las crónicas ha contribuido a la identificación de las partes que conforman al ornitorrinco. El análisis del narrador y la perspectiva han esbozado la presencia de la autobiografía; las digresiones reflexivas, como parte del estudio del tiempo, descubrieron el espíritu ensayístico en su narrador; el relato de acontecimientos dejó percibir, aunque no con extrema claridad, la influencia de la entrevista y el teatro en la manera en que los diálogos fueron montados.

Gracias a los resultados de este análisis es factible hablar con certeza de las columnas en que Juan Villoro basa la construcción de su escritura periodística. A partir de ello, será posible situarlo en un contexto más amplio que tenga a bien la delineación de los rasgos que caracterizan el periodismo de inicios de este siglo.

El presente trabajo, sin embargo, no pretende en absoluto dar por agotado el tema. Dado que los textos aquí analizados proceden todos de una época similar en la vida profesional de Villoro, el estudio de la obra periodística de este autor puede arrojar interesantes resultados en una comparación por periodos en su trayectoria, con la finalidad de delinear la maduración de su técnica.

Guiado por el espíritu de la narratología, el presente estudio se mantuvo al margen de consideraciones de tipo extratextual para centrarse de lleno en su constitución interna. En vista de ello, la aplicación de métodos rigurosos que se centren en el estudio de esta dimensión (extratextual), aportará sin duda un panorama más amplio para explicar algunas interrogantes: ¿de qué manera el contexto político y social ha instado a Villoro en la creación de piezas periodísticas como las que escribe? ¿Cuál es la influencia que su comprensión de la crónica está generando en los periodistas de su época? ¿De qué manera sustenta su autor el manejo de la dimensión temporal y el relato de palabras, aspectos que no prefiguran en su definición de crónica?

Será sin duda valioso conocer las nuevas aportaciones que se susciten como continuación de este proyecto. Por el momento, la difusa y controversial

naturaleza del ornitorrinco de la prosa ha comenzado a aclararse. El peculiar ser ha develado ahora algunos de sus misterios.

Bibliografía

- ARREOLA Medina, Angélica, *La crónica*, México, Édere (Tras las Huellas de...), 2001.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Trad. Javier Franco, 3ª. ed., Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 1990.
- BARTHES, Roland, —“Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Trad. Ana Nicole Vaisse, México, Ediciones Coyoacán (Diálogo Abierto, 56), 1996.
- BASTENIER, Miguel Ángel, *El blanco móvil. Curso de periodismo*, México, Aguilar, 2001.
- BENVENISTE, Émile, —“El aparato formal de la enunciación”, en Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, Trad. Juan Almela, 5ª. ed., México, Siglo XXI (Lingüística), 1983, pp. 82-91.
- ———, —“La subjetividad en el lenguaje”, en Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, Trad. Juan Almela, 10ª. ed., México, Siglo XXI (Lingüística), 1982, pp. 179-187.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª. ed., México, Porrúa, 1998.
- BERNAL, Sebastià y Lluís Albert Chillón, *Periodismo informativo de creación*, Barcelona, Mitre, 1985.
- BOBES Naves, María del Carmen, *El diálogo*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos, 375), 1992.
- CAMPBELL, Federico, *Periodismo escrito*, México, Ariel (Ariel Comunicación), 1994.
- CASALS Carro, María de Jesús, *Periodismo y sentido de la realidad. Teoría y análisis de la narrativa periodística*, Madrid, Fragua (Biblioteca de Ciencias de la Comunicación), 2005.

- CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Trad. María de Jesús Fernández Prieto, Madrid, Taurus Humanidades, 1990.
- CHILLÓN Asensio, Lluís Albert, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona Servicio de Publicaciones (Aldea Global, 5), 1999.
- DALLAL, Alberto, *Lenguajes periodísticos*, 2ª. ed., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas (Divulgación, 2), 2003.
- EICHENBAUM, Boris, —“La teoría del método formal”, en Tzvetan Todorov, *et al.*, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI (Crítica Literaria), 1970, pp. 21-54.
- ELOY Martínez, Tomás, —“Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI”, en *La otra realidad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 2006, pp. 232-245.
- ESTÉBANEZ Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Diccionarios), 1996.
- FONTCUBERTA, Mar de, *La noticia. Pistas para percibir el mundo*, Barcelona, Paidós (Paidós Papeles de Comunicación, 1), 1993.
- GARCÍA Landa, José Ángel, *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Estudios Filológicos 269), 1998.
- GARCÍA Márquez, Gabriel, *Relato de un naufrago*, Bogotá, Diana, 1994.
- GARRIDO Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada), 1993.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen (Palabra Crítica), 1989.
- ———, —“Fronteras del relato”, en Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Trad. Ana Nicole Vaisse, México, Ediciones Coyoacán, (Diálogo Abierto, 56), 1996, pp. 199-213.

- ———, *Nuevo discurso del relato*, Trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 1998.
- GRIJELMO, Álex, *El estilo del periodista*, 7ª. ed., Madrid, Taurus (Pensamiento), 2001.
- HOLLOWELL, John, *Realidad y ficción. El Nuevo Periodismo y la novela de no ficción*, Trad. María Elisa Moreno, México, Noema, 1979.
- IMÍZCOZ, Teresa, —El narrador en literatura. Su papel en el carácter ficticio y en la credibilidad del texto”, en Teresa Imízcoz, et al., *Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*, Pamplona, Ediciones Eunote, 1999.
- MARTIN Vivaldi, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, 6ª. ed., Madrid, Paraninfo, 1998.
- MARTÍNEZ Albertos, José Luis, *Curso general de redacción periodística*, 5ª. ed., Madrid, Paraninfo, 2001.
- MONSIVÁIS, Carlos, —De la santa doctrina al espíritu público. (Sobre las funciones de la crónica en México)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, No. 2, Vol. 35, México, Colegio de México, 1987, págs. 753-771.
- MORENO de Alba, José G., *Valores de las formas verbales del español de México*, 2ª. ed., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas (Centro de Lingüística Hispánica, 7), 1985.
- NADAL Palazón, Juan, —Ejercicios narrativo y descriptivo en las entradas de los primeros relatos periodísticos de García Márquez”, *Anuario de Letras*, vol. XLII-XLIII, México, UNAM, Centro de Lingüística Hispánica, 2004-2005, pp. 239-253.
- ———, *El sastrer aprendiz y sus costuras*, México, Plaza y Valdés, 2008.
- OCAMPO, Aurora M. (coordinadora), *Diccionario de escritores mexicanos*, Tomo IX, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007.
- PAREDES, Alberto, *Las voces del relato*, Xalapa, Universidad Veracruzana, SEP-INBA (Divulgación), 1987.

- PERALTA, Dante, *La crónica periodística. Herramientas para una lectura crítica y redacción*, Buenos Aires, La Crujía (Inclusiones: Herramientas), 2004.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI (Lingüística y Teoría Literaria), 1998.
- REIS, Carlos y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Trad. Ángel Marco de Dios, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995, 262 pp.
- ROMERO, Lourdes, —Anacronías: el orden temporal en el relato periodístico”, en *La realidad construida en el periodismo*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Miguel Ángel Porrúa, 2006, pp. 129-164.
- ———, —El narrador, vicario del periodista”, en Lourdes Romero, *La realidad construida en el periodismo*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Miguel Ángel Porrúa, 2006, pp. 69-102.
- ———, —El punto de vista en los relatos periodísticos. Propuesta metodológica de análisis”, en Lourdes Romero Álvarez, et al., *Espejismos mediáticos. Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*, México, UNAM-FCPS, SITESA, 2009, pp. 13-38.
- ———, —El relato periodístico como acto de habla”, en Lourdes Romero, *La realidad construida en el periodismo*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Miguel Ángel Porrúa, 2006, pp. 27-50.
- ———, —El relato de palabras: recurso de credibilidad y forma de manipulación”, en *La realidad construida en el periodismo*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Miguel Ángel Porrúa, 2006, pp. 103-127.
- SÁNCHEZ-REY López de Pablo, Alfonso, *El lenguaje literario de la “nueva novela” hispánica*, Madrid, Mapfre, 1991.
- SASTRE Ruano, María Ángeles, *El indicativo*, Salamanca, Ediciones Colegio de España (Problemas Fundamentales del Español), 1995.

- SECO Reymundo, Manuel, *Gramática esencial de la lengua española*, 4ª. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- SIMPSON, Máximo, —“Crónica, cronología y narración testimonial”, *Cuadernos del Centro de Estudios de la Comunicación*, No. 7, México, FCPS, UNAM, 1983, pp. 19-39.
- SOLÓRZANO Fuentes, Adriana, —“Las formas expresivas del reportaje: una exploración narratológica”, Tesis, FCPS-UNAM, México, 2000.
- TACCA, Óscar, *Las voces de la novela*, 2ª. ed., Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 194), 1978.
- TODOROV, Tzvetan, —“Las categorías del relato literario”, en Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Trad. Ana Nicole Vaisse, México, Ediciones Coyoacán, (Diálogo Abierto, 56), 1996, pp. 161-197.
- TORO, Alfonso de, *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*, Fráncfort, Vervuert Verlag, (Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura, v. 3), 1992.
- VILLORO, Juan, —“Béin: un mapa para perderse”, en *Safari accidental*, México, Joaquín Mortiz (Contrapuntos), 2005, pp. 115-129.
- ———, —“Cosas que escuché en La Habana”, en *Safari accidental*, México, Joaquín Mortiz (Contrapuntos), 2005, pp. 143-169.
- ———, —“Escape de Disney World”, en *Safari accidental*, México, Joaquín Mortiz (Contrapuntos), 2005, pp. 171-180.
- ———, —“No da qué declarar: Welcome to Tijuana”, en *Safari accidental*, México, Joaquín Mortiz (Contrapuntos), 2005, pp. 131-142.
- ———, —“Oritorricos. Notas sobre la crónica”, en *Safari accidental*, México, Joaquín Mortiz (Contrapuntos), 2005, pp. 9-19.

Fuentes digitales

- BRADU, Fabienne, —Escribir desde el lado suave de la toalla. Entrevista a Juan Villoro” [en línea], *Revista de la Universidad de México*, Núm. 23, 6 pp. México, Universidad Nacional Autónoma de México, enero de 2006, Dirección URL: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2306/pdfs/16-21.pdf>, [consulta: 4 de noviembre de 2010].
- BRUCART, José M., —El valor del imperfecto de indicativo en español” [en línea], *Reports de Recerca*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, Dirección URL: <http://webs2002.uab.es/clt/publicacions/reports/pdf/GGT-03-1.pdf>, [consulta: 13 de marzo de 2011].
- DÉS, Mihály, —Juan Villoro: Paisaje del post-apocalipsis” [en línea], *Lateral*, Núm. 122, Barcelona, Febrero de 2005, Dirección URL: http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/122_villoro.htm, [consulta: 3 de noviembre de 2010].
- GIL González, Juan Carlos, —La crónica periodística. Evolución, desarrollo y nueva perspectiva: viaje desde la historia al periodismo interpretativo” [en línea], *Global Media Journal en español*, Vol. 1, No. 1, 14 pp., México, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores Monterrey, 2 de septiembre de 2004, Dirección URL: <http://gmje.mty.itesm.mx/articulos1/pdf/gil.pdf>, [consulta: 3 de noviembre de 2010].
- JIMÉNEZ Cano, José María, —La humanización de la lingüística estructural: los problemas de lingüística general de Émile Benveniste” [en línea], *Tonos Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, Núm. 7, Universidad de Murcia, junio de 2004, Dirección URL: <http://www.um.es/tonosdigital/znum7/peri/peri.htm>, [consulta: 8 de enero de 2011].

- SALAZAR, Jezreel, —“Lacrónica, una estética de la transgresión” [en línea], *Razón y Palabra*, Núm. 47, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de México, octubre-noviembre de 2005, Dirección URL: <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n47/jsalazar.html>, [consulta: 3 de noviembre de 2010].
- VILLANUEVA Chang, Julio, —“Eque enciende la luz: Apuntes sobre el oficio de un cronista” [en línea], *Letras Libres*, 5 pp., México, diciembre de 2005, Dirección URL: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=10881>, [consulta: 5 de noviembre de 2010].
- VILLORO, Juan —“Ebrnitorrinco de la prosa” [en línea], *Lateral*, Núm. 75, Barcelona, marzo de 2001, Dirección URL: <http://www.circulolateral.com/revista/tema/075jvilloro.html>, [consulta: 8 de septiembre de 2011].

Entrevistas

- Entrevista a Juan Villoro, escritor y periodista. Martes 27 de noviembre de 2007.