



## RESUMEN

La crónica es el género de más calidad, originalidad e innovación, sostiene Sara Sefchovich. Y a este momento actual, de reconocimiento y auge del género, le anteceden algunos escritores que reivindicaron el periodismo literario (género mayor que contiene a la crónica) en décadas previas, como Sergio González Rodríguez, quien a finales de los ochentas empezó a cultivar el género. Posteriormente, en pleno dominio de su oficio, escribió textos canónicos que mezclan, de forma novedosa, crónica y ensayo. También escribió algunas novelas, ensombrecidas por el éxito de su tetralogía crónico/ensayística sobre la violencia y la corrupción en México: *Huesos en el desierto* (2002), *El hombre sin cabeza* (2009), *Campo de guerra* (2014) y *Los 43 de Iguala* (2015). Así el presente trabajo indaga sobre la presencia de los elementos que caracterizan a la crónica en *La pandilla cósmica* (2005), una de las novelas del autor. El argumento central es que dicha novela, más que una obra de ficción, además de ser una adenda a *Huesos...* contiene elementos propios de la crónica, lo que la constituye como un ejercicio de periodismo literario.

Y la crónica está allí, desde el principio, amenazando  
la claridad de esas fronteras.

SUSANA ROTKER, *La invención de la crónica*

Uno no elige los temas, los temas lo eligen a uno.

SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco mucho a los profesores de la Especialización de Literatura Mexicana del Siglo XX, en especial al Dr. Vicente Francisco Torres Medina, al Dr. Christian Sperling Curt, quienes me asesoraron y me sacaron de un laberinto teórico.

También agradezco al Dr. Fernando Martínez Ramírez, al Dr. Víctor Díaz Arciniega, la Dra. Rocío Romero Aguirre y la Dra. Liliana Chávez Díaz, profesora asociada al Departamento de Sociología. En algún momento, todos ellos, con mucha generosidad, me recomendaron lecturas.

Agradezco especialmente al Dr. Gabriel Ramos Medina, por su paciencia y comprensión ante los problemas de salud por los que atravesé en el curso de la Especialización.

También agradezco a mis compañeros de grupo, a quienes admiro y respeto mucho. Son unos jóvenes apasionados de la literatura, a quienes les aprendí muchísimo en cada clase, en cada charla, en cada café.

Y, por último, pero jamás menos importante, gracias a Chío, mi esposa, y a mis padres, quienes siempre ha creído en mí y me infundieron ánimos en los momentos más difíciles.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	6
<b>CAPÍTULO 1. SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ</b>	
1.1 Vida y obra	9
<b>CAPÍTULO 2. EL PERIODISMO LITERARIO</b>	
2.1 Antecedentes	15
2.2 La crónica en el siglo XX	21
2.3 Definición	23
2.4 Las condiciones de la crónica	27
<b>CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE <i>LA PANDILLA CÓSMICA</i></b>	
3.1 Una novela con elementos del periodismo literario	32
3.2 Entrada	33
3.3 Versiones	34
3.4 Mujer de table-dance	39
3.5 Informe legal sobre una muerte	42
<b>CONCLUSIONES</b>	44
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	47

## INTRODUCCIÓN

Sergio González Rodríguez escribió las novelas *La noche oculta* (1990), *El plan Schreber* (2004), *La pandilla cósmica* (2005), *El vuelo* (2008), *Infeciosa* (2010) y *El artista adolescente que confundía el mundo con un cómic* (2014). No obstante, dicho *corpus* de obras ha sido eclipsado por el éxito mediático de su tetralogía crónico/ensayística sobre la violencia y la corrupción en México, que abarca cuatro títulos (independientemente de sus artículos, reportajes, reseñas y columnas publicadas en medios, y todavía no compiladas): *Huesos en el desierto* (2002), *El hombre sin cabeza* (2009), *Campo de guerra* (2014) y *Los 43 de Iguala* (2015). Entre su obra periodística habría que incluir, además, dos títulos póstumos: *Teoría novelada de mí mismo* (2017), obra que explora el terreno de la autoficción, y *Amigas: los años noventa fueron mejores* (2017), colección de crónicas breves, fragmentarias.

En *La pandilla cósmica*, como en ninguna de sus novelas, se evidencia un tratamiento del tema de la violencia a través de los elementos propios del periodismo literario, al grado de incluir, como capítulo, la crónica “Mujer de table dance”, pieza periodística que en 1995 ganó el extinto Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benitez, que convocaba y entregaba la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL)<sup>1</sup>.

Si bien Sergio González Rodríguez ha recibido la atención de la crítica literaria, sobre todo por su trabajo periodístico, no se ha estudiado –todavía– la influencia que el periodismo ejerció en su obra de ficción.

---

<sup>1</sup> Dicha pieza periodística apareció, también, en el libro *Enviados especiales: Antología de nuevo periodismo hispanoamericano* (Aguilar, 2004), en el que Sergio González Rodríguez comparte páginas con periodistas exponentes del periodismo literario, como Juan Villoro, Alberto Fuguet, Julio Villanueva Chang, Alma Guillermoprieto, Martín Caparrós, entre otros. Esa publicación inauguraba, junto a otros libros, a nivel regional, el llamado “boom de la crónica latinoamericana”.

Así el presente trabajo propone un análisis de *La pandilla cósmica*, una novela publicada en 2005, a partir de la identificación de elementos propios del periodismo literario y cómo se manifiestan en la obra.

En ese sentido, mi argumento central es que *La pandilla cósmica*, más que una obra de ficción, contiene elementos propios de la crónica, lo que la constituye como un ejercicio de periodismo literario.

El primer capítulo estará dedicado al autor y su obra, dividida en los géneros más importantes que cultivó: novela, crónica y ensayo, a pesar de que el autor escribió una novela juvenil, titulada *El sendero de los gatos* (1994), que escapa a los alcances de la presente tesina. Esta aproximación biográfica se justifica porque González Rodríguez, como autor, es la figura central de algunos de sus libros, en las que funge como narrador–protagonista.

En el segundo capítulo se aborda el aparato teórico que da sustento al presente análisis, a través de un acercamiento al concepto de periodismo literario, definición, antecedentes y principales características. En el caso de los antecedentes, el panorama del periodismo literario es tan amplio que la revisión será necesariamente acotada.

La relación entre el periodismo y la literatura, su imbricación, ha sido problematizada por diversos estudiosos en el último tercio del siglo XX y, de forma más heterogénea y multidisciplinaria (es decir, desde la teoría literaria, los estudios de comunicación y los textos de divulgación o didáctica elaborados por periodistas) en Hispanoamérica, en las primeras décadas del siglo XXI. Albert Chillón, María Ángulo Egea, Norman Sims, Roberto Herrscher, Juan José Hoyos, Susana Rotker y, más recientemente, Luis Guillermo Hernández han reflexionado sobre los elementos, recursos y estrategias que determinan que una pieza periodística sea considerada dentro de este género.

De ahí que en algunos de los teóricos, o divulgadores, más destacados sobre el tema se encuentren dos términos que refieren al mismo fenómeno, aunque no al mismo tipo de textos: periodismo literario y periodismo narrativo. Así que, en este apartado, será pertinente abordar los criterios de diferenciación. Cabe aclarar, no obstante, que el presente trabajo se valdrá del primer término, debido a que es más consecuente con la obra del autor estudiado.

En el tercer capítulo, a través de la aplicación de los criterios teóricos contenidos en el capítulo previo, se analizará la novela *La pandilla cósmica*, con la finalidad de identificar los elementos que la constituyen como una obra de periodismo literario.



## CAPÍTULO 1

### Sergio González Rodríguez

#### 1.1 Vida y obra

Sergio González Rodríguez, periodista y escritor, nació el 26 de enero de 1950 y murió el 3 de abril de 2017. A lo largo de casi 40 años publicó casi una veintena de obras, entre novela, ensayo y crónica. También cultivó el periodismo, a través de artículos, reseñas y columnas, en medios impresos y digitales.

Se volvió un lector infatigable a temprana edad: pasó de la literatura infantil a la filosofía y la psicología. Como él mismo lo contó en numerosas ocasiones, cambió la música por la literatura: dejó de tocar el bajo eléctrico, marca Gibson EB-0, para teclear en una máquina Remington. Publicó su primer texto, de carácter periodístico, dedicado a la cultura del rock, en 1979; tenía 29 años y llevaba una década como integrante de una banda de rock.<sup>2</sup>

En una ocasión, un grafólogo profesional, al analizar su firma, dictaminó: “El uso de su nombre completo denota equilibrio entre el rol social y el familiar, entre el yo y la tradición”<sup>3</sup>. En ese sentido, González Rodríguez ha sido un autor interesado en dialogar con la tradición literaria y cinematográfica: así lo demuestran sus novelas, repletas de referencias bibliográficas y cinéfilas.

---

<sup>2</sup> Él mismo lo cuenta en su novela póstuma *Teoría novelada de mí mismo*, México, Literatura Random House, 2017, p.16. Dicho libro tiene un título engañoso, aunque congruente: los datos biográficos apenas están salpicados en las páginas, pues González Rodríguez –como es habitual en el grueso de su obra– entiende la biografía como un cúmulo de lecturas. Teórico de sí mismo, *flâneur* de su memoria, es incapaz de hablar de su vida sin una amplia bibliografía a cuestas, por lo que pasa de la digresión acerca de la naturaleza de los sueños, dedicándole casi la mitad de la obra a su “Teoría del oneirograma” (en griego oneiro significa: sueño; grama; escrito/letra, explica él mismo), pasando por su segunda teoría: sobre el *fantasma vivo* (“Todos estamos destinados a ser fantasmas. Fantasmas para quienes nos conocen o nos conocieron, fantasmas para la gente desconocida, fantasmas errantes o esporádicos que, de cuando en cuando, en la memoria, en los sueños, en el espanto o en la contemplación, reaparecemos sin fin en este mundo. En esto consiste nuestra verdadera condición humana”) hasta la reflexión sobre la naturaleza espectral de los cuartos de hotel y la violencia: tema eje del grueso de su obra que, como una pesadilla que adquiere cuerpo, materia, vivió en carne propia.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.15.

En 1988 publicó su primer libro *Los bajos fondos, el antro, la bohemia y el café*, en el que –desde entonces– plasmó un estilo propio: el volumen es un ensayo en el que el autor rescata el mundo de los bajos fondos a partir de anécdotas, datos, interpretaciones, imágenes, voces literarias, opiniones, testimonios orales o periodísticos.

Gilda Waldman, en una reseña sobre el libro, escribió: “*Los bajos fondos*. . . es una aventura por los confines de lo heterogéneo y lo fragmentario. Es un juego nacido de la subjetividad, nutrido de diálogos intertextuales, y marcado por la nostalgia, una de las alternativas –quizá– de la lucidez”<sup>4</sup>.

En 1990 publica su primera novela *La noche oculta*. De ella, Adolfo Castañón escribió: “No sé si *La noche oculta* es una excelente novela. Sostengo en cambio que es un libro auténtico y que obedece sin indecisión al movimiento de su fantasía originaria”<sup>5</sup>.

Desde entonces, como apunta Castañón, destacaba esa capacidad de González Rodríguez para incluir, de forma oblicua, tangencial y a veces críptica, datos biográficos en sus obras de ficción.

En 1992, con su libro de ensayo *El centauro en el paisaje* (1992), el título obviamente alude a la famosa frase de Alfonso Reyes (“el ensayo en el centauro de los géneros”), es finalista *ex aequo* del Premio Anagrama de Ensayo en Barcelona, España.

En 2003, publicó el libro *El triángulo imperfecto*<sup>6</sup>, finalista del Premio de Novela Antonin Artaud/México.

---

<sup>4</sup> Gilda Waldman, “Rescate del submundo”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 460, mayo de 1989, p. 51.

<sup>5</sup> Adolfo Castañón, “La noche oculta”, *Vuelta*, núm. 172, marzo de 1991, p. 39.

<sup>6</sup> El volumen reúne tres novelas: *La noche oculta*, *El momento preciso* y *Luna, luna*. Estas dos últimas, obras inéditas, de una etapa precoz, previa a su madurez como narrador que él decidió compilar en este libro, bajo la premisa de que existe un diálogo y contigüidad entre ellas.

Publica en 2004, su segunda novela: *El plan Schreber* (2004), una nouvelle conceptual–conjetural, de la que Evodio Escalante escribió: “Si el siglo XX mexicano se inicia en la novela con *La señorita etc.*, de Arqueles Vela (1922), primer relato vanguardista no sólo de México sino de Hispanoamérica según sostiene la investigadora Katharina Niemayer, (remito a su excelente libro, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Frankfurt, Vervuert Iberoamericana , 2004), el siglo XXI merece iniciarse con este diabólico y convincente *Plan Schreber*”<sup>7</sup>.

Tras 14 sin publicar un libro de ensayos –entre 1992 y 2006, periodo que coincide con la publicación de dos de sus novelas y *Huesos...*–, el autor volvería a ese género con *De sangre y de sol* (2006), una colección de ensayos literarios.

En el terreno de la ficción, en los siguientes años, publicaría *El vuelo* (2008) e *Infeciosa* (2010). Y un año antes aparecería *El hombre sin cabeza* (2009), un título que, para Ignacio Sánchez Prado, representa un cambio de paradigma en el ensayo mexicano y latinoamericano “porque su economía de la representación ya no apela al balance formal e ideológico detrás de la idea lukácsiana de la forma y de las prácticas del ensayo latinoamericano fundadas desde la tradición arielista”<sup>8</sup>. No obstante, es un libro más periodístico que ensayístico, pues en él –a pesar de que reflexiona sobre las decapitaciones como un ejemplo de violencia ritual– funge un papel de reportero: se ubica en el campo, describe, entrevista y narra; es decir, privilegia la mirada, en vez de las ideas<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Evodio Escalante, “La experiencia de los límites: El plan Schreber de Sergio González Rodríguez”, *Revista de la Universidad de México*, Nueva Época, núm. 72, julio de 2005, pp. 96–98.

<sup>8</sup> Ignacio M. Sánchez Prado, “Sergio González Rodríguez: literatura y pensamiento en la edad de la catástrofe”, *Hispanic Review*, Vol. 82, No. 3, jun–jul de 2014, pp. 285–306.

<sup>9</sup> González Rodríguez aclaró algunas de las razones que lo motivaron a escribir sobre el tema: “Cuando empezaba este problema de la violencia ritual de los años 90 en los casos de Ciudad Juárez pensé que había unos usos muy específicos de esa violencia que había que desentrañar. Ya cuando aparecieron en 2005 las decapitaciones como códigos utilizados por cárteles del narcotráfico mexicano tuve claro por dónde conducir mi libro. Me preguntaba ¿Por qué ese uso y no otro? ¿Qué sentido tiene? En el arte y en el cine las decapitaciones

Luego, en el mismo año (2014), aparecerían dos títulos del autor: *El artista adolescente que confundía el mundo con un cómic* (2014) y *Los 43 de Iguala* (Anagrama). Su última obra publicada en vida sería *El robo del siglo* (2015), “una novela sin ficción” sobre el caso de ciudadano de nacionalidad china, afincado en México, Zhenli Ye Gon<sup>10</sup>.

En 1993, tras una carrera como colaborador, guionista y editor en diversas publicaciones, González Rodríguez se incorporó como columnista y colaborador del periódico *Reforma*. En 1995 trabajó como reportero de investigación del diario y viajó al norte del país, en donde recopiló datos e historias que nutrieron su libro *Huesos en el desierto* (2002), una amplia investigación sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Dicha obra fue finalista del Premio de Reportaje Literario Lettre/Ulysses 2003 en Berlín, Alemania.

*Huesos en el desierto* se vincula directamente con *La pandilla cósmica*. En la segunda, González Rodríguez narra el mismo episodio que consigna en *Huesos en...* cuando la noche del 15 de junio de 1999 fue asaltado a bordo de un taxi en las calles de la Ciudad de México.

En el trayecto hacia su domicilio, el taxi se detuvo en una avenida. Se aproximaron dos sujetos armados. Le ordenaron cerrar los ojos y permanecer sentado en medio de los delincuentes.

---

son un tema constante. En la historia de México ubico tres episodios muy interesantes en torno a la decapitación: los *tzompantlis* prehispánicos que son víctimas sacrificadas a los dioses a los que decapitan y ponen en una empalizada; el jefe de la insurrección durante el movimiento independentista en el siglo XIX, que termina fusilado y decapitado; y ya en el siglo XX, la osamenta decapitada de Pancho Villa es robada de un cementerio”. Iván Hernández, “Sergio González Rodríguez, testigo accidental del horror mexicano”, Ctxt: contexto y acción, 12 de abril de 2017.

<https://ctxt.es/es/20170412/Culturas/12094/Sergio-Gonzalez-Rodriguez-Mexico-escritor.htm>

<sup>10</sup> “Este libro es una novela sin ficción y mantiene semejanzas obvias con los géneros periodísticos en particular, el reportaje y la crónica; al mismo tiempo, ostenta diferencias significativas con ellos”, se lee en la “Advertencia”, primera página del libro, escrita por Sergio González Rodríguez. No obstante, a pesar de la promesa, *El robo del siglo* es una obra más convencional, que privilegia la información, los datos, en vez de la narración. A pesar de la insistencia en las debilidades de su carácter, el personaje central no se alcanza a delinear con completud. Si bien la obra cuenta con rigor periodístico, con una amplia investigación detrás, el autor no asume los riesgos ni eleva la apuesta narrativa, como sí lo hace con otras de sus obras de periodismo literario.

“El taxi arrancó, el conductor era cómplice. Solo debía responder si me preguntaban algo. Comprobaron mi nombre y que yo era periodista en las identificaciones que portaba. Sufrí maltratos verbales, golpes en el pecho, rostro y la cabeza con las cachas de sus revólveres”<sup>11</sup>.

Las secuelas de ese ataque: González Rodríguez perdió la memoria, de forma momentánea, además del habla, y tuvo que ser operado de emergencia para retirar de su cabeza un coágulo del tamaño de una pelota de golf.

Dicho ataque fue consecuencia de la amplia investigación que hizo para tratar de desentrañar el misterio de los feminicidios en Ciudad Juárez, que implicaban denuncias sobre complicidades entre funcionarios públicos, policías y criminales de la frontera. Y no fue el único episodio. No obstante, sobre ese segundo secuestro exprés que sufrió el autor y sobre la fractura de su vida cotidiana (a causa de las secuelas neurológicas de dicho asalto) y cómo eso define la naturaleza de *La pandilla cósmica* volveremos páginas más adelante, en el análisis de la obra.

González Rodríguez también tuvo un papel destacado como personaje en la literatura: en *Negra espalda del tiempo* (1998), Javier Marías lo cita como el autor del artículo “El misterio de Wilfrid Ewar”, y Roberto Bolaño, en *2666* (2004), lo convierte en personaje de su novela, bajo el nombre “Sergio González”.

También publicó dos libros en inglés que no han sido traducidos al español: *Feminicide machine* (2012) y *Extreme violence as spectacle: I within* (2014), un texto por encargo para la Bienal de Whitney Museum de Nueva York, ambos publicados por la editorial Semiotext(e).

---

<sup>11</sup> Sergio González Rodríguez, *Teoría novelada de mí mismo*, México, Literatura Random House, 2017, p. 111.

Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

## CAPÍTULO 2

### El periodismo literario

#### 2.1 Antecedentes

Sin duda alguna se requerirían centenares de estudios monográficos para trazar la historia del periodismo literario. De ahí que, en esta sección, si bien se incluye un breve esbozo histórico, sea más valioso y consecuente con este trabajo seguir la discusión de algunos especialistas sobre el momento –tanto en América Latina como en México –en el que ciertas formas de periodismo adquieren un carácter literario. Y después, una vez comentados esos aspectos, dilucidar los elementos, rasgos y características (condiciones, más bien, como se argumentará páginas adelante) más importantes que constituyen una pieza de periodismo literario.

Sintetizar la historia del periodismo literario, como género, implica avanzar para después retroceder; es decir, antes de que, en los años sesentas, Tom Wolfe acuñara el término “nuevo periodismo” hubo escritores que practicaron el periodismo literario de una forma orgánica, natural. Entre ellos estaban James Agee, George Orwell, Lilian Rosa y Joseph Mitchel, pero también antes de Wolfe, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en Hispanoamérica, los escritores modernistas escribían crónicas, a través de estampas sobre la vida cotidiana y relatorías de sus viajes, que se publicaban en diarios y revistas de la región. Albert Chillón, por ejemplo, sitúa a la novela realista, al que califica como el fenómeno literario más valioso del siglo XIX, con Balzac, Zola, Dickens y Stendhal, como uno de los antecedentes principales de las relaciones entre periodismo y literatura. La novela por entregas, o novela de folletín, que se publicaba en los periódicos evidenció la voluntad de los autores de la época por representar la realidad social de su época. Sobre la novela naturalista de Emile Zola, Chillón afirma: “*Germinal* no es, en sentido estricto, un reportaje novelado, pero tampoco una novela realista de ficción. [...] A pesar del material documental

contrastado, Zola construyó una intriga novelística: condensó individuos, acontecimientos y lugares reales en personajes, situaciones y escenarios emblemáticos”<sup>12</sup>. Así el desarrollo de la novela moderna, con la influencia del realismo, está muy ligado al periodismo literario. La crónica, por ende, tiene un antecedente directo en el cuadro de costumbres francés e inglés.

En América Latina, la crónica, que en el siglo XVI —en el contexto de la conquista, a través de los textos de Andrés de Tapia, Bernal Díaz del Castillo, Francisco Ximénez, Fray Toribio de Benavente, Fray Bernardino de Sahagún, entre otros —, era una relatoria, una historia del tiempo inmediato, de los acontecimientos de la Nueva España, con el paso del tiempo y el crecimiento de las urbes y el desarrollo de los oficios, la crónica se transforma en un género que retrata con asombro el crisol de la vida cotidiana, su ebullición en cámara lenta.

Las fórmulas desaparecen y reaparecen en la crónica. De ahí que los modernistas no abrevaban de los conquistadores y eso tiene una razón: la crónica esta indisolublemente ligada a la dinámica de la urbe, a sus condiciones sociopolíticas y económicas.

Hacia 1890 la Ciudad de México tenía tantos habitantes como Roma (cerca de 400 mil) y Buenos Aires superaba el medio millón de habitantes. Así a finales del siglo XIX y el principios del siglo XX, como sostiene Susana Rotker, los modernistas (si bien menciona a Amado Nervo, Julián de Casal, Luis G. Urbina, José Juan Tablada y José Enrique Rodó, entre otros, su estudio se centra en José Martí, Ruben Darío y Manuel Gutiérrez Najera) “fueron los artífices de la renovación de la prosa en América Latina”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup>Albert Chillón, *Periodismo y literatura. Una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, p. 101.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 57.



La modernidad, que significó una transformación vertiginosa y fragmentaria de la vida cotidiana, derivó en la aparición de textos –en ocasiones, breves viñetas– que relataban los cambios de esa época.

Vila–Sanjuan coincide con Rotker al colocar a Martí como precursor del género, quien publicó algunas de sus crónicas costumbristas, entre otros periódicos, en *El Partido Liberal*, “Diario de Política, Literatura, Comercio y Anuncios”, como se presentaba, con sede en México. Y también destaca a Rubén Darío, corresponsal en Europa de *La Nación* en Buenos Aires, quien publicó nueve libros de crónicas<sup>14</sup>.

En esa época, siguiendo a Rotker, tanto la literatura como el periodismo, pasaron a formar parte del mercado. Y en la región, con la especialización de los discursos, los intelectuales se vieron forzados a emplearse en los periódicos o como maestros, debido a que la literatura –en sentido estricto– no era una profesión.

El estudio de Rotker se centra en establecer que entre los modernistas –leídos a posteriori– no hay una ruptura entre las obras “puras” (poesía) y las “mixtas” (crónicas). Y lo hace a través del análisis de las crónicas, sobre todo, de José Martí. Y llega a la conclusión de que, a pesar de los cronistas no asumían la escritura de crónicas como un ejercicio literario, renovaron el género.

Darío, por ejemplo, *a posteriori*, confesaría que el estilo (un valor estético de la literatura) lo aprendió de la prosa periodística. Y con esa confesión el también poeta le estaba confiriendo un carácter estético a la crónica. “[..] la crónica viene del periodismo, de la literatura y de la filología, para introducirse en el mercado como una suerte de *arqueología*

---

<sup>14</sup> Sergio Vila–Sanjuán, *Una crónica del periodismo cultural*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015, p.19.

*del presente* que se dedica a los hechos menudos y cuyo interés central no es informar, sino divertir”<sup>15</sup>.

Al mismo tiempo que los modernistas escribían piezas que, *a posteriori*, juzgamos como antecedentes del periodismo literario, surgiría un factor que afectaría, sin duda alguna, el ejercicio periodístico: el uso extendido de la llamada “objetividad periodística”, que impulsó la agencia Associated Press (AP) a mediados del siglo XIX, con una clara intención comercial: vender noticias escritas casi de forma telegráfica, con un estilo uniforme, a fin de interesar a todo tipo de lectores. Surgió la figura del *reporter* (reportero) a consecuencia de la aparición del telégrafo. Gutiérrez Najera, cómo lo cuenta Rotker, se quejaba de la aparición de ese aparato de comunicación: “El telegrama no tiene literatura, ni gramática, ni ortografía. Es brutal”<sup>16</sup>.

Esa retórica de la objetividad, extendida a lo largo del siglo XX, atentó contra la mirada autoral, las exploraciones estilísticas, lo que le impuso una “impersonalidad en los textos periodísticos”<sup>17</sup>. Eso ha proscrito, además de condenado, por ejemplo, el uso de la primera persona en las crónicas periodísticas publicadas en los diarios de circulación nacional hasta la actualidad. Así, la crónica periodística dejó la postal modernista, el aura costumbrista, para convertirse en una “nota de color” en la que se privilegia las descripciones, el detalle curioso y la narración cronológica de un hecho.

La subjetividad en el periodismo, en la crónica, es una discusión contemporánea. A principios del siglo XXI, la subjetividad, la mirada, la voz y el estilo son cualidades que se

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>16</sup> Manuel Gutiérrez Najera (apud Susana Rotker). En la cita: Susana Rotker, *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), Fundación para el Nuevo Periodismo Latinoamericano, 2005, p. 95.

<sup>17</sup> Antonio López Hidalgo, “Prólogo: Inmersión y narración. Un reto con estilo y con riesgos”, en María Angulo Egea (ed.), *Inmersiones: crónica de viajes y periodismo encubierto*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2017, p. 10.

aprecian y reivindican en el periodismo literario. Miguel Ángel Bastenier, periodista español, que formó a una generación de periodistas en latinoamérica, sostuvo que el periodismo que sobreviviría a la disrupción tecnológica sería aquel que se enfocara a contar el cómo en vez de el qué. Eso es lo que hace la crónica: contextualiza y cuenta la realidad. Por tanto es un género de enorme vigencia y vitalidad.

Pero aún debe sortear algunos obstáculos, para su estudio y consolidación. Rotker sostiene que las categorías de verdad/falsedad impuestas al periodismo y a la literatura, con las que a finales del siglo XIX y principios del XX, se valoraba lo “literario” han “entorpecido la evaluación de la crónica como literatura”. Y de ahí los escasos estudios sobre el género.

La crónica, como lo explica Rotker, surge en una época en la que comienzan a distanciarse los espacios propios del discurso periodísticos y del discurso literarios, que antes –en las diarios decimonónicos– convivían en las mismas páginas.

Desde entonces y a lo largo del siglo XX, el periodismo latinoamericano establece un pacto de lectura con el lector: aunque parezca insólito, irreal, lo que se cuenta es un acontecimiento real, lo opuesto de lo que se supone literario.

Y la literatura establece un pacto de lectura opuesto.

“Lo real se reduce a un pacto de lectura opuesto: basta que lo narrado resulte verosímil para el lector, respetando la lógica y las leyes de la imaginación establecidas por el propio texto. Y la crónica está ahí, desde el principio, amenazando la claridad de esas fronteras”<sup>18</sup>.

Mariana Enríquez, en un diálogo asombroso con las reflexiones anteriores de Susana Rotker, en su última novela *Nuestra parte de noche* (Anagrama, 2019) llevo a cabo una

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.226.

operación que cuestiona –precisamente– la verosimilitud de una pieza de periodismo literario.

En la novela referida –emulando el falso documental, un género cinematográfico– incluyó un capítulo, titulado “El pozo de Zañartú”, que es una *falsa crónica* que explora el efecto de verosimilitud del periodismo literario.

Incorporé a la ficción literaria, desde una posición lúdica, una crónica que es falsa. Algunos lectores, después de terminar la novela, me decían: “Busqué en Google algunos datos de la crónica, para verificar si era cierto lo que se cuenta”. Y me dije: “Eso también es peligroso: uno puede armar una crónica, una narración perfectamente verosímil, que esté contado con las herramientas del periodismo narrativo y que sea toda una mentira”. En el caso de una novela no pasa nada, es un ejercicio lúdico, hay un acuerdo de lectura, pero en la vida real puede tener un impacto gravísimo<sup>19</sup>.

Por tanto, la verosimilitud, sostiene Rotker, como elemento de las obras narrativas, no debe confundirse con la verdad; es decir, es inoperante la conclusión de que la ficción pertenece al campo literario y lo verdadero al periodismo.

De ahí que, debido a los factores antes señalados, a la crónica le haya tomado décadas abrirse espacio dentro de las letras mexicanas. La revalorización de la obra periodística de los modernistas ocurrió apenas instalados en el siglo XXI, por lo que la tradición del periodismo literario en México es variada y abreve, incluso, del nuevo periodismo norteamericano, encabezado por Tom Wolfe. Y de autores también estadounidenses como Truman Capote, Norman Mailer, Gay Talese y el padre de la crónica norteamericana: John Hersey, quien renovó las formas tras la aparición de *Hiroshima*, en 1946, en la mítica revista *The New Yorker*. También el periodismo literario en la región abreve de la obra de Oriana Fallaci, Günther Walraff y Ryszard Kapuściński.

---

<sup>19</sup> Mariana Enríquez, "Me interesa que el género del terror y la política...", entrevista con Erick Baena, Sinembargo, 3 de octubre de 2020, disponible en <https://www.sinembargo.mx/03-10-2020/3870147>

## 2.2 La crónica en el siglo XX

En el México de siglo XX el género ha estado íntimamente ligado a las transformaciones políticas, económicas y sociales del país, como lo demuestra la obra de Martín Luis Guzmán, quien con *El águila y la serpiente* (1928), además de inaugurar en el siglo XX mexicano el entrecruzamiento entre testimonio y crónica, retrató el periodo convulso de la Revolución.

Darío Jaramillo Agudelo sostiene que, tras el auge modernista, la crónica permanece ensombrecida durante una época en la que la noticia breve y la prisa informativa se convierten en dogma<sup>20</sup>.

Medio siglo más tarde, Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska, principalmente, abreviarían de esa tradición para narrar dos episodios convulsos de nuestra época reciente: la matanza de 1968 y el terremoto de 1985.

Una tercera renovación de la crónica, en México y América Latina, arribaría en la primera década del XXI, gracias al llamado boom de la crónica, tras el empuje de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), iniciativa promovida por Gabriel García Márquez, misma que formó a una generación de cronistas en toda América Latina, quienes –a su vez– han fundado una serie de revistas que ha cobijado al género (*El malpensante*, *Etiqueta Negra*, *The Clinic*, *Gatopardo*, entre otras).

En México, en el contexto de la transición democrática a principios del siglo XX, aparecieron primero una generación de cronistas disímbolos (a la que pertenece González Rodríguez), con diferentes voces y exploraciones temáticas, como Alma Guillermoprieto,

---

<sup>20</sup> Darío Jaramillo Agudelo, “Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno”, en Darío Jaramillo Agudelo (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, México, Alfaguara, 2012, pp. 12–13.

Héctor de Mauleón, Humberto Ríos Navarrete, J.M Servín, Magali Tercero, Juan Villoro y Roberto Zamarripa.

Luego en el marco de la guerra contra el narcotráfico, surgió la *Generación ¡Bang!*, (así bautizada por el periodista argentino, también cronista, Juan Pablo Meneses<sup>21</sup>) conformada por Diego Osorno, Alejandro Almazán, Daniela Rea, Marcela Turati, Luis Guillermo Hernández, Emiliano Ruiz Parra, entre otros.

El estilo (un rasgo definitivo y diferenciador de la crónica, como veremos más adelante) ha derivado en una diseminación de diversos tipos de periodismo literario, no sólo el que se aboca al tema de la violencia. Si bien comparten un rasgo (la presencia del yo), *Ahora imagino cosas* (2019), de Julián Herbert, o *Nada que perdonar: crónicas fascinerosas* (2019), de J.M Servín, son obras diametralmente opuestas en cuanto a su exploración de la mirada, la voz y el estilo. Este tipo de obras forman una proporción importante de la producción literaria en Hispanoamérica y engrosan el panorama de la narrativa actual. En México, a través de sellos como Producciones Salario del Miedo, se publican libros de crónica con una fuerte carga autorreferencial.

Así, el periodismo literario, en la actualidad, engloba una serie de textos diversos, polifónicos, inasibles, poliédricos, que mezclan autobiografía, ensayos personales, diarios, bitácoras de viaje, testimonios, entre otros.

---

<sup>21</sup> Juan Pablo Meneses (ed.), *Generación ¡Bang!, los nuevos cronistas del narco mexicano*, México, Planeta, 2012. El volumen reúne once crónicas de periodistas jóvenes mexicanos, quienes cuentan —desde diversas ópticas, con las herramientas del periodismo literario, las historias detrás de las estadísticas de la guerra contra el narcotráfico. Sin duda alguna, esta generación hereda de González Rodríguez su obsesión temática: la violencia.

### 2.3 Definición

Ante la carencia –en comparación con otros géneros, como la novela – de estudios académicos, los propios cronistas han tratado de teorizar sobre su *praxis*, a fin de reflexionar, problematizar o proponer una didáctica de la enseñanza de este género.

Dichas reflexiones han sido incorporadas, por los especialistas en periodismo literario, a la bibliografía sobre el tema. Si bien aún no hay un consenso sobre el uso del término (periodismo literario), los estudios más recientes, como la aportación de los periodistas Luis Guillermo Hernández<sup>22</sup>, Roberto Herrscher<sup>23</sup>, Sergio Vila–Sanjuán y Leila Guerriero permiten la unificación de una terminología, a fin de clasificar, como periodismo literario, a las piezas que –también– reciben el nombre de crónica, no ficción (traslación directa del término acuñado en inglés), o periodismo narrativo.

Borges decía que la diferencia entre literatura y periodismo era que, mientras en la literatura los temas buscan y encuentran al autor, el periodista está obligado a buscar su tema. Literatura y periodismo son dos “mundos paralelos, pero diametralmente diferentes”<sup>24</sup>.

Mientras el novelista narra con la imaginación como herramienta, el periodista elabora a partir de todo tipo de materiales documentales, además de su experiencia propia, presencial (o contada a través de una fuente) en el lugar de los hechos. A diferencia de las normas del estilo informativo, el periodista literario toma riesgos, asume una posición (que explícita o no a través del yo), emplea comparaciones creativas, literarias, a la hora de incluir en sus textos cifras frías, distantes<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Luis Guillermo Hernández, *Periodismo literario*, Barcelona, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2017.

<sup>23</sup> Roberto Herrscher, *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura*, Chile, RIL Editores/ Universidad Finis Terrae, 2009.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p.9.

<sup>25</sup> En su libro *El hombre sin cabeza* (Anagrama, 2009), González Rodríguez emplea este recurso para darle dimensión a una tragedia: la víctimas de genocidio. En 1937 –refiere el autor– el ejército japonés invade la

Norman Sims sostiene que, al contrario de los novelistas, los periodistas literarios tienen un compromiso irrenunciable con la exactitud, a pesar de que el cronista debe de darle vida a sus personajes en el papel, como sucede en las novelas

A los personajes del periodismo literario se les debe dar vida en el papel, exactamente como en las novelas<sup>26</sup>. Entonces, el material, la sustancia, con la que trabaja el periodista literario –la realidad– es un grado de diferenciación respecto al novelista, cuya imaginación puede producir un universo entero.

Juan José Hoyos matiza: “En resumen, no es que el periodismo sea verdadero y la literatura sea falsa, sino que los dos sostienen una relación distinta con la verdad”. A la literatura, según Hoyos, la rige la búsqueda de una verdad ligada a la condición humana, al ahondamiento de la experiencia mientras que en el periodismo esa verdad está vinculada con los hechos<sup>27</sup>.

Una vez apuntadas algunas distinciones, ¿qué es el periodismo literario?, ¿se puede arriesgar una definición que abarque todos sus alcances?

Mark Kramer define al periodismo literario como un género en el que la construcción narrativa, además de las artes estilísticas, asociadas a la ficción, atrapan la fugacidad de los acontecimientos<sup>28</sup>. Es decir, los recursos literarios al servicio de los hechos.

Al respecto, Sims establece que los reporteros literarios, al igual que los antropólogos y los sociólogos, entienden que las dinámicas internas de las culturas es un fin en sí mismo.

---

ciudad china de Nanking y asesina a 140 mil personas, aproximadamente. González Rodríguez lo escribe así: “Se ha dicho que si aquellos muertos se tomaran de la mano rebasarían una línea horizontal de quinientos kilómetros, su sangre pesaría mil doscientas toneladas, sus cuerpos llenarían dos mil quinientos vagones de ferrocarril y, si fueran puestos uno encima del otro, construirían un rascacielos de setenta y cuatro pisos”.

<sup>26</sup> Norman Sims, *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*, Bogotá, Aguilar, 2009, pp.42.

<sup>27</sup> Vergara Aguirre, A. (2018). “Juan José Hoyos. La pasión por el periodismo y por la literatura”, *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 43, 2018.

<sup>28</sup> Mark Kramer (apud Luis Guillermo Hernández) En la cita: Luis Guillermo Hernández, *Periodismo literario*, Barcelona, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2017, p. 24.



No obstante, al contrario de los académicos, transmiten sensaciones y emociones, y dejan fluir la acción dramática<sup>29</sup>.

La crítica literaria en Hispanoamérica, para estudiar el fenómeno, se ha valido de tres términos: no ficción, periodismo narrativo y periodismo literario.

Las novelas de no ficción forman, en la actualidad, una proporción importante de la producción literaria en México, e Hispanoamérica, y engrosan el panorama de la narrativa actual. Gemma López Canicio, al respecto, afirma:

Con todo, otras novelas de la no ficción han utilizado un tipo de narrador literario diferente –podría decirse que casi opuesto–, que da voz al relato desde la primera persona y habla desde la pura parcialidad y el subjetivismo. Este narrador ha contribuido a oscurecer todavía más los límites entre realidad y ficción en estas construcciones. En estos casos, el escritor no tiene interés alguno en desaparecer del texto. De hecho, hace todo lo posible por hacerse presente hasta el punto de introducirse como un personaje más sin el que el testimonio no podría haber sido escrito.<sup>30</sup>

Al respecto, Herrscher sostiene que a las obras de periodismo literario se les debe de exigir un afán de trascendencia; es decir, que se inscriban en la tradición de las letras y que perduren<sup>31</sup>.

Chillón, por su parte, define periodismo literario como un género multidisciplinario que abrevia de otros subgéneros, como la memoria, la autobiografía, los perfiles, el cuento policiaco, el cuento, “el diario personal, el relato de viajes, el ensayo, la prosa costumbrista y la literatura epistolar, primordialmente y también de las modalidades documentales –como las historias de vida y las historias orales”<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Norman Sims (apud Leticia García Rojo) En la cita: Leticia García Rojo, “La emotiva asepsia narrativa en Joan Didion”, en María Angulo (comp.), *Crónica y mirada*, Madrid, Libros del K.O., 2013, p. 175.

<sup>30</sup> Gemma López Canicio, “Ficción en la novela de la no-ficción. Análisis del estatuto ficcional a partir del narrador”, *Revista Internacional de Estudios Literarios, Universidad Autónoma de Madrid*, núm. 13, 2017.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p.92.

<sup>32</sup> Albert Chillón (apud Luis Guillermo Hernández) En la cita: Luis Guillermo Hernández, *Periodismo literario*, Barcelona, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2017, p. 35.

En cambio, el periodismo narrativo, de acuerdo a los estudiosos del tema, al centrar su especificidad en la narración de hechos con herramientas de la literaria, restringe la entrada a piezas con un cariz eminentemente ensayístico, como los perfiles de Julio Villanueva Chang.

Luego cuando se habla de crónica en un sentido amplio se está hablando de realidad de un macrogénero, se está hablando en realidad de Periodismo narrativo (Herrscher, 2002), o de Periodismo literario (Chillón, 2014), o de Nuevo Periodismo (Wolfe, 2012), o de Nuevo Nuevo Periodismo (Boynton, 2015). Todos binomios más o menos intercambiables con esta acepción de la palabra «crónica» (Angulo, 2014) e igualmente problemáticos, porque ninguno convence del todo a todos<sup>33</sup>.

De ahí que, para efectos de este trabajo, periodismo literario –al acoger el ensayo, la memoria y la autobiografía– es el término que mejor define la obra de Sergio González Rodríguez.

Luis Guillermo Hernández lo sintetiza así:

De acuerdo con los primeros estudios sobre su conformación, se le denomina de dos formas: *Periodismo Literario*, como establece una sólida corriente de investigadores, cuyas bases principales están en Estados Unidos y Europa, pioneros en el tema, porque como género cruza indistintamente las fronteras entre periodismo y literatura para conformarse como un híbrido multidisciplinario, macro. *Periodismo Narrativo*, como dice la más joven investigación Latinoamericana, porque su estrategia y objetivo son *narrar* a otros una experiencia humana en todas sus dimensiones y profundidad<sup>34</sup>.

Sergio Vila–Sanjuán zanja la cuestión: “Periodismo literario y periodismo narrativo vienen caracterizados por la forma de contar las cosas, independientemente del tema que abordan (que puede ser social, político, económico, deportivo... Alguien que escribe bien puede hacer periodismo literario hasta sobre la factura de electricidad)”<sup>35</sup>.

La crónica, entonces, es el producto más acabado del periodismo literario.

---

<sup>33</sup> María Angulo Egea (ed.), *Inmersiones: crónica de viajes y periodismo encubierto*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2017, p. 18.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, pp. 35 –36.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p.20.

## 2.4 Las condiciones de la crónica

En el caso de la crónica es imposible definir sus características como si fuese un género monolítico. Más que elementos y características, la crónica requiere, entre otras, de dos condiciones básicas: voz y mirada (mismas categorías que se utilizarán en el análisis de la obra en el presente trabajo).

Herrscher lo explica así: “El periodismo narrativo es capaz de hacer algo más que transmitir la voz y el punto de vista del narrador. Puede llevarnos a las voces, las lógicas, las sensibilidades y los puntos de vista de los otros”<sup>36</sup>.

Angulo sostiene que un hecho periodístico no encuentra su forma narrativa de forma orgánica, sino que es la mirada periodística la que determina su forma y moldea su trama.

Mark Kramer sintetiza la importancia de la voz en una pieza de periodismo literario:

Tener voz significa tener un discurso medianamente competente y autorizado sobre un territorio, sobre un hecho, sobre una materia, sobre una verdad, sobre ese tema que escogemos o que nos ha elegido, que nuestra mirada ha detectado, ha encontrado y viene a construir el eje central de la crónica. [...] La voz del periodista ni juzga ni adoctrina. Interpreta una información e invita al lector en este camino para que el que le suministra ideas y referentes<sup>37</sup>.

El periodismo literario se vincula más con el arte de mirar, en contraposición con el arte de interrogar. Por tanto, su naturaleza es híbrida, proteica y flexible. Mientras la nota informativa, por más pulcramente escrita que esté, muere al fragor de la tarde y la evolución de los acontecimientos, la crónica –a pesar de estampar el tiempo– aspira a convertirse en un texto imperecedero.

---

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p.30.

<sup>37</sup> Mark Kramer (apud). María Angulo Egea (ed.), *Inmersiones: crónica de viajes y periodismo encubierto*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2017, p. 32.

Al respecto, Juan Villoro versiona una frase de Monsiváis, para sostener que la crónica es “literatura bajo presión”. Y agrega:

[...] la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, 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 datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final 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<sup>38</sup>.

La crónica también emula el lenguaje judicial, la epístola, el monólogo, canibaliza la oralidad (a través del uso de coloquialismos y regionalismos), se apropia del testimonio, se vale de algunos recursos del lenguaje cinematográfico y se traviste de ensayo clásico (en las piezas en las que el autor privilegia el desarrollo de ideas). Todo eso puede ser una pieza de periodismo literario, lo cual vuelve problemática su caracterización y convierte en algo simplista a la definición más básica: la crónica como un relato cronológico y pormenorizado de sucesos.

Hernández reproduce un recuadro comparativo<sup>39</sup>, de autoría de Juan José Hoyos, con las diferencias entre el periodismo informativo, tradicional y el periodismo literario, de mucha utilidad para el análisis de esta investigación, por tanto se reproduce a continuación:

---

<sup>38</sup> Juan Villoro, “Entre la literatura y el periodismo. La crónica, ornitorrinco de la prosa”, *La Nación*, 22 de enero de 2006, disponible en <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa-nid773985/>

<sup>39</sup> Juan José Hoyos (apud Luis Guillermo Hernández) En la cita: Luis Guillermo Hernández, *Periodismo literario*, Barcelona, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2017, p. 51.

	PERIODISMO TRADICIONAL	PERIODISMO LITERARIO
Orden cronológico	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lo destruye.</li> <li>• Tiempo y espacio son sólo datos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lo reconstruye y recrea a su antojo.</li> <li>• El tiempo es parte fundamental del suceso.</li> </ul>
Tensión narrativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se elimina.</li> <li>• Entrega toda la información en los primeros párrafos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lo dosifica.</li> <li>• Crea diversos clímax y momentos de tensión narrativa.</li> </ul>
Detalles	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Elimina detalles periféricos, que considera innecesarios.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Acumula detalles de toda índole.</li> </ul>
Fuentes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se enuncia a las personas sólo con sus nombres, cargos o actividades específicas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se convierten en personajes con emociones, características físicas y psicológicas, carácter y sentimientos.</li> </ul>

Citas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se utiliza una selección de citas con un muy acotado estilo de entrecorillado.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reproduce diálogos enteros, donde se intenta reflejar la verbalidad de cada expresión, inflexión, titubeo particular.</li> </ul>
Escenas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• No existen. Se presenta un resumen de hechos enunciados por el narrador.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Recurre a la presentación de hechos escena por escena.</li> </ul>
Punto de vista	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Utiliza un punto de vista, objetivo e impersonal, en general la tercera persona del singular, llamado estilo periodístico.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Explora las posibilidades de los tiempos gramaticales, en función de su proximidad o el grado de profundización del hecho.</li> </ul>
Contexto	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Suprime o sintetiza al máximo el contexto.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Utiliza el contexto como marco de la acción, por el</li> </ul>

		<p>pasado, por los antecedentes, el ambiente y la vida de los personajes.</p>
--	--	---

De ahí que, como una crónica exige que las fuentes se conviertan en personajes, el autor/cronista no deba afinar su pluma, sino su mirada. Mirar no es ver, sino pensar, afirma Angulo. “Es percibir los espacios, atender al ángulo muerto, el fuego de campo, a lo liminar, a la fisura. Mirar es contar con estas variables espacio–temporales, cuando parece que la ceguera cotidiana se ha generalizado por saturación informativa”<sup>40</sup>.

Y sí, Angulo tiene razón: la crónica también es documentar y reportear, pero también puede ser un ejercicio de memoria, en el que el cronista es el personaje y la documentación –de su propia memoria– también exige una mirada oblicua: mirarse desde fuera, para evitar la autoconmiseración.

El cronista hace literatura, pero también habita una región ‘atemporal’ al margen del ajeteo usual (ahora más radical, agresivo, a causa de la era digital) de las redacciones. Con tiempo a su favor, hurga en el pasado. El reportero literario cambia el punto de vista, se ocupa de los márgenes, se vale de la metonimia (para convertir lo mínimo en lo máximo), da contexto para tratar de comprender y dar cuenta del por qué del presente. Eso significa el uso de la mirada en el periodismo narrativo<sup>41</sup>.

Y esa voz, esa mirada, esas condiciones del periodismo literario están presentes en la novela *La pandilla cósmica*, de González Rodríguez, como se verá a continuación.

---

<sup>40</sup> María Angulo (ed.), *Crónica y mirada*, Madrid, Libros del K.O., 2013, p. 7.

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 8.

## CAPÍTULO III

### Análisis de *La pandilla cósmica*

#### 3.1 Una novela con elementos del periodismo literario

*La pandilla cósmica* es una novela que narra, a través del relato en primera y tercera persona, las circunstancias alrededor de un hecho real, calificado como “el Incidente”: el secuestro exprés a bordo de un taxi, que sufrió González Rodríguez la noche del 15 de junio de 1999, al que nos hemos referido en páginas anteriores.

En sus seis capítulos (“Entrada”, “Versiones”, “Mujer de table-dance”, “Informe legal sobre una muerte”, “Breve epílogo para un largo adiós” y “Coda”) e, incluso, en las intervenciones de Lucrecio, uno de los personajes principales de la novela –a pesar de su carácter fictivo–, que interviene a través de soliloquios, se pueden rastrear las estrategias propias del periodismo literario.

En la novela está protagonizada por “Sergio”, un periodista víctima de un asalto con lujo de violencia. Su historia se intercala con dos personajes más: Lucrecio, alias el Inte o Inteligente, miembro de una banda de delincuentes liderada por un ex policía judicial, quien tiene el don de la “corazonada”, y María Luisa Rodríguez Plasencia, bailarina y modelo. Conforme avanzan las páginas, los tres personajes se entrecruzan.

*La pandilla cósmica* tiene como telón de fondo *Huesos en el desierto*, obra inmediata del autor, en términos de temporalidad.

A continuación analizaré cuatro de los seis capítulos, en los que considero que es más evidente el uso de las herramientas del periodismo literario.



## 3.2 Entrada

En este apartado, de tan sólo una página de extensión, González Rodríguez –a manera de presentación– valora pertinente prevenir al lector con una declaración de intenciones:

La mitad de lo que está narrado en estas páginas es verdad; la otra mitad, ficción. Saber cuál es cuál atañe al lector o la lectora en turno, si bien esto suscita una pregunta no del todo capciosa: ¿tiene importancia suprema la ficción expuesta como realidad o, por el contrario, tal rango corresponde a los hechos inscritos en tanto ficción? El dilema en sí es una trama inexorable, y acaso futil, porque ambos términos tienden a fundirse en la esfera de lo irreal<sup>42</sup>.

Lo anterior evidencia y da soporte al argumento central del presente trabajo: los hechos que se narran “en la novela”, a pesar de que el autor los presenta como un dilema narrativo irresoluble (la diferencia entre verdad y ficción), derivan de su experiencia como periodista literario.

Sí. *La pandilla cósmica* tiene un componente fictivo: la presencia de un personaje “inventado” que narra su vida a través de un monólogo, construido a la manera del periodismo literario; es decir, como si fuese la transcripción del testimonio de una fuente. En ese sentido, Fernanda Melchor,<sup>43</sup> en el prólogo a uno de sus primeros libros, reflexionó sobre la naturaleza de sus textos periodísticos, a los que prefiere llamar “relatos” en vez de crónicas porque –de acuerdo a la autora– no privilegian lo informativo (en sentido estricto, los textos de Melchor son piezas de periodismo literario):

La única ficción que estoy dispuesta a reconocer en estos relatos es aquella que permea todo constructo del lenguaje humano, desde la poesía hasta la nota informativa: la *forma* del relato, su esquema organizativo. Recordemos la etimología de la palabra ficción, *figire*, que en latín significa “modelar”, “dar forma”. La realidad carece de voluntad directiva, de sentido deliberado; así, tanto la novela como el reportaje son siempre, de cierta manera, “ficticios”, en el sentido de que son artificios y no pueden ser confundidos con la vida misma.

---

<sup>42</sup> Sergio González Rodríguez, *La pandilla cósmica*, México, Editorial Sudamericana, 2005, p. 7.

<sup>43</sup> Fernanda Melchor, *Aquí no es Miami*, México, Literatura Random House, 2017, pp. 10–11.

Así, Sergio González Rodríguez se vale de las herramientas propias del periodismo literario (de sus artificios) para narrar un episodio autobiográfico, en el que vuelve al tema de la violencia (transversal en su obra), pero de una forma más intimista. En ambos casos, Melchor y González Rodríguez, a través de manifestar su poética desde las primeras páginas, evidencian que –como se ha señalado– el periodismo literario se construye con una mirada, a través de un estilo.

### 3.3 Versiones

De ahí que, en este capítulo, a través de un desdoblamiento, una especie de dispersión del yo, asistimos a un diálogo del narrador consigo mismo, con la voz de su conciencia, que emula el intercambio entre un terapeuta y su paciente, o mejor: un ejercicio de hipnosis. Este ejercicio se vuelve una conversación erudita, plagada de alusiones al mundo de lo esotérico, las teorías conspiratorias y lo cabalístico, en la que fluye la veta ensayística de González Rodríguez<sup>44</sup>. Y ese mecanismo, ese recurso autobiográfico, es la forma en que el autor se cuenta a sí mismo el episodio violento que le cambió la vida.

No puedo continuar. Ha crecido el rumor de su voz mientras hablo. Es obvia la tensión: un diálogo de locos. En el instante, callamos ambos. Después de una pausa, afirma:

–No te escondas detrás de tus obsesiones. Confíesame lo que te preocupa de verdad, para eso estamos aquí.

Está bien, replico.

–Anoche tuve un sueño. Un amigo muerto semanas atrás en un accidente automovilístico, en realidad un suicidio, volvía y me buscaba. Tocaba a mi puerta y llevaba una bicicleta. Me invitó a dar un paseo. Saqué mi propia bicicleta y lo seguí. En un sendero curvo, le pregunté por qué había elegido esa muerte. Sereno, me respondió: «ya no podía con eso». Se refería a la vida. Le argumenté: «me hubieras permitido que intentara persuadirte», pero él me contestó: «ya no quería continuar,

---

<sup>44</sup> En las primeras páginas de la novela abundan las referencias a anécdotas de Franz Kafka, Jacques Bergier y Mozart, para explorar la idea del “principio del miedo”: el presagio del abismo al que todos los seres humanos, irremediablemente, estamos obligados a experimentar al menos una vez en la vida; un atisbo de la muerte.

en serio. Tienes que comprenderlo. Todo está bien». Entonces le vi adentrarse en su bicicleta, tendía y ondulaba una mano para despedirse, mientras yo tomaba el rumbo contrario<sup>45</sup>.

En esas páginas, el autor también confiesa su miedo<sup>46</sup> (motivado por las amenazas de muerte y desaparición que le hicieron personeros de funcionarios corruptos de Ciudad Juárez) y la certeza –ese coqueteo con lo enigmático, presente en otras obras del autor– de que la vida, previo a “El incidente”, le dio algunas señales, augurios, de que algo malo ocurriría. Relata que, el día de los hechos, tuvo un mal sueño y luego se levantó a corregir su reportaje (que a la postre sería *Huesos en el desierto*). Según el cuadro comparativo, reproducido páginas arriba, el fragmento citado de la novela cumple con tres rasgos del periodismo literario: el uso de las citas, aplicables al diálogo, el punto de vista y el uso de las fuentes.

En este capítulo el autor intercala su testimonio sobre el acto violento que sufrió con los monólogos de Lucrecio, un delincuente a sueldo, quien fue uno de sus secuestradores, y con el relato de Mary, bailarina y modelo.

Conforme avanzan las páginas, conocemos más detalles sobre los tres personajes, siempre intercalándose en el siguiente orden: Sergio, Lucrecio, Mary. El testimonio de Sergio está escrito en primera persona, aunque interpelada por esa otra voz, misma que simula ser la de su conciencia, pero después opera como una entidad con voluntad propia, que contraria y angustia al autor; el segundo, también en primera persona, destaca por el uso del lenguaje coloquial, la apropiación del lenguaje coloquial de los bajos fondos de la Ciudad de México, y el tercero, el de Mary, escrito en tercera persona, está presentado a la usanza del periodismo literario: escenas, descripciones, carácter:

---

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p.16.

<sup>46</sup> Alice Drive, “Una entrevista con Sergio González Rodríguez”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 19, 2015.

Mary tiene los ojos color miel, la sonrisa de niña, el cabello rubio pálido, el rostro armónico, la figura sensual, la piel clara, la estatura breve [...] Es madre soltera y reside en la frontera mexicana con Texas. [...] Mary no suele hablar mucho de sus antepasados, gente de campo, serrana o de las llanuras. Tampoco de tantas otras cosas que ella guarda como un territorio de su intimidad más fiel. Allí no hay que meterse, por favor<sup>47</sup>.

González Rodríguez, en esa última frase, se vale del estilo indirecto libre<sup>48</sup>, para tratar de acceder a la conciencia de su personaje. La cercanía del autor con Mary (María Luisa Rodríguez Plasencia) le permiten tener cierto acceso a su biografía, pero –como ocurre con todo entrevistado– el autor (el periodista literario) también tiene ciertas limitantes: conoce sólo lo que le cuenta el otro, su fuente. Y en este caso es evidente que González Rodríguez procede a la manera de los cronistas, moldea el material transcrito, reconstruye y recrea a su antojo el orden cronológico, pero sin inventar una biografía.

Salvo Lucrecio, María Luisa, Sergio y “El comandante”<sup>49</sup> tienen un referente en la realidad, lo cual es otro argumento que sostiene la afirmación de que *La pandilla cósmica* es un ejercicio de periodismo literario. Este último está inspirado en un segundo asalto que sufrió el autor:

Al tiempo, continué mis investigaciones y, meses después, volví a sufrir otro secuestro y amenazas semejantes por la misma causa: “el comandante” me advertía que tuviera cuidado, que “yo entendería de qué se trataba”. “No lo vamos a golpear”, advertieron, “nosotros no estamos drogados”. Se limitaron a una tortura psicológica que insistía: “El comandante ordenó que le dijéramos que tenga cuidado, ¿ya

---

<sup>47</sup> *Op. cit.*, pp.35–36.

<sup>48</sup> “estilo indirecto libre es aquel enunciado que es libre, puesto que es independiente de verbos introductorios y conjunciones subordinadas, indirecto puesto que sus formas pronominales y los tiempos verbales coinciden con los del indirecto y, por último, representa los pensamientos articulados o las palabras supuestamente pronunciadas por el personaje”. Así lo define Amparo de Juan Bolufer, en su texto *El estilo indirecto libre y otras formas de representación del discurso de los personajes en la narrativa de Valle-Inclán*.

<sup>49</sup> El 8 de diciembre de 1999, González Rodríguez entrevistó vía telefónica al comandante Francisco Minjárez, entonces jefe del Grupo Antisecuestros de la Policía Judicial del Estado de Chihuahua. Seis horas más tarde sufrió su segundo asalto, a bordo de un taxi, esta vez sin lujo de violencia, pero en el que le advertieron: “Usted está metido en una bronca muy gruesa”. Y le dijeron, antes de bajarse, que “el comandante” les ordenó que se lo advirtieran. Esto lo cuenta en las páginas de *Huesos en el desierto*.

entendió?”. Una y otra vez durante más de media hora. Luego me liberaron en una calle bajo la amenaza de no voltear atrás<sup>50</sup>.

En las siguientes páginas de este apartado ocurre algo curioso: González Rodríguez vuelve a relatar el secuestro, pero con mayor detalle, como si él mismo se convirtiera en uno de los personajes de *Huesos en el desierto*. Cuenta que acudió a una fiesta a las oficinas de una revista de la que fue colaborador, más por compromiso que por ganas. Salió de ahí temprano, después de brindar con una copa de vino blanco y se adentró en la noche. Caminó por Insurgentes, luego por las calles del corredor Roma-Condeso y sintió –con una absoluta certeza– que alguien lo seguía. Entró a un Sanborns, sacó dinero de un cajero automático y volvió a la avenida Insurgentes. Titubeó entre tomar el metro o un taxi. Se decidió por un taxi y ahí se inició su pesadilla. Subió a un vehículo y así narra el episodio: “Un jabalí sudoroso al volante. Sospeché que nos habíamos encontrado antes en alguna otra parte. En lugar de alarmarme, el efecto de algo ya visto y vivido me dio confianza: lo absurdo y resbaladizo de esa situación podría denominarse conciencia del destino”<sup>51</sup>.

El taxista se detuvo sobre Av. Cuauhtémoc. González Rodríguez supuso que era un desperfecto, pero no era así.

“En ese instante, se abrió una grieta en mi vida que continúa allí, inexorable, y me sobrevivirá”<sup>52</sup>. Los delincuentes suben al taxi y González Rodríguez queda a su merced: “Mi alrededor, mi pasado, todo mi país imaginario de curiosidad, afectos, rock, películas, lecturas, resguardos e intuiciones caía a los pies de los intrusos. Aquello era un paisaje al desierto en plena urbe”<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p.112.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p.25.

<sup>52</sup> *Loc. cit.*

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 26.

González Rodríguez interrumpe el relato, con lo cual aparece un rasgo más del periodismo literario: la tensión narrativa.

Cabe señalar que la inclusión de esa confesión del autor, como víctima de un delito, sitúa a *La pandila cosmica*, a su vez, en el territorio del testimonio como géneros literario.

Julio Rodríguez–Luis elaboró una clasificación de la literatura documental, o testimonial, de acuerdo con el grado de intervención del autor en el texto<sup>54</sup>.

La primera categoría corresponde al grado mínimo de mediación, un tipo de escritura llamado de “edición”, cuyo autor –un antropólogo, un sociólogo o un periodista– sólo se propone, al redactar la narración que le ha contado su fuente, facilitar su lectura con un público no especializado. Una obra que ejemplifica este procedimiento es *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil* (1948), de Ricardo Pozas.

En la segunda categoría de narrativa documental, que Rodríguez–Luis identifica como intervención –en lugar de mediación–, el autor se propone hacer más que sólo un relato legible, sino que lo interviene, puliendo el texto, aplicándole procedimientos novelísticos, por ejemplo, *Relato de un naufragio*, de Gabriel García Márquez.

La tercera categoría de narrativa documental abarca aquellos textos en los que la mediación del autor es mucho más extensa y distingue a esta categoría de las anteriores que “el mediador no sólo no se oculta, sino que hace explícito su papel central. *Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska es ejemplo de esta clasificación”<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Julio Rodríguez –Luis, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 27 –83.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 27 –83.

En esta última categoría los mediadores no se contentan con la mera transcripción de la oralidad del informante, sino crear un efecto artístico. Ejemplo de esta clase de textos es *A sangre fría*, de Truman Capote.

John Beverley, en ese sentido, problematiza sobre la relación entre testimonio y autobiografía.

¿Es el testimonio una subcategoría del género autobiográfico, algo como una "autobiografía popular" por ejemplo? Evidentemente hay una línea de división exacta entre testimonio y autobiografía (o memorias). Sin embargo, hay implícito en la autobiografía como género una postura individualista, ya que como forma narrativa depende de un sujeto narrador coherente, dueño de sí mismo, que se apropia de la literatura precisamente para manifestar la singularidad de su experiencia, su estilo propio<sup>56</sup>.

En ese sentido, este capítulo de *La pandilla cósmica*, además de ser un ejercicio de periodismo literario contiene un rasgo de testimonio en los términos antes expuestos. Dichas categorías no son indisociables ni excluyentes, pues el periodismo literario contiene y se apropia de otros géneros: los canibaliza.

### **3.4 Mujer de table–dance**

Mary, o María Luisa, quien aparece en capítulos anteriores, es la protagonista del capítulo “Mujer de table–dance”, en esta sección aparece bajo el nombre de Mara, una crónica con la que González Rodríguez obtuvo en 1995 el Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez y que, en *La pandilla cósmica*, lo incrusta como un capítulo más, sin cambiar una sola palabra o signo ortográfico de su versión original.

---

<sup>56</sup> John Beverley, “Anatomía del testimonio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 13, no. 25, 1987.

González Rodríguez se inspiró en el libro *Some of My Best Friends Are Naked: Interviews With Seven Erotic Dancers* (Barbary Coast Press, 1993), del investigador norteamericano Tim P. Keefe<sup>57</sup>, quien entrevistó a un grupo de bailarinas de table–dance californianas, para escribir esta pieza. Incluso González Rodríguez se propuso emular dicha empresa, instigado por un amigo suyo que consideraba inconcluso su trabajo en los tópicos de la sexualidad y la noche, y entrevistó a una decena de bailarinas, aunque –finalmente– su plan fracasó.

No obstante, logró –al menos– escribir una crónica con una bailarina como protagonista, de quien el autor se convirtió en su amigo y confidente.

González Rodríguez, al referirse al trabajo de Keefe, escribió: “Aquel retrato debía estar lejos del estereotipo que las presenta como víctimas de un determinismo burdo e inmersas siempre en la estrechez de ser revictimizadas por la adversidad”.

No obstante, en el retrato de María Luisa, González Rodríguez no logra sortear los estereotipos que critica en Keefe. Su cercanía con sus personajes provocan que el relato de su vida transite por esa misma vía:

Patricia recién cumplió 21 años, y desde 1991 se dedica al table–dance. Tiene una bebida de dos, a quien cuida su familia en Ciudad Juárez. Al conversar elige las palabras y modula la entonación de su voz cálida. Aprecia que la instruyan y le gusta leer (en un revistero de su casa se amontonan Contenido, Selecciones, TV Notitas, revistas de moda y libros de superación). Le habría gustado continuar sus estudios; su mejor amiga en Juárez ya está a punto de terminar la carrera de Administración de Empresas Turísticas, repite. La cubre un dejo de nostalgia.

---

<sup>57</sup> El autor narra su encuentro con este volumen en su libro póstumo *Amigas: los años noventa fueron mejores* (Almadía, 2017), un libro en que –por primera vez– el autor se permite narrar episodios autobiográficos con sentido del humor, como lo ejemplifica la siguiente frase, con la que concluye el capítulo XV, con la que cierra la anécdota de su fracaso en el intento de contar la vida de más de una decena de bailarinas exóticas, en el que invirtió muchísimas noches: “Mi doctorado es en table–dance”.



Regresando a la novela, al final del capítulo previo (parte medular de la novela), González Rodríguez, quien escribe de sí mismo en tercera persona, nos adelantó la muerte de Mary:

No, esa noche no había cohetes, imperaba el silencio. Volvió a dormirse. Aquel domingo, se reunió con sus hermanos, leyó un rato, fue de compras. El lunes asistió a la junta editorial, comió en la calle, solo, volvió a casa y escribió un artículo. Hacia las nueve de la noche, sonó el teléfono: era Mary, su acento juarense la delataba en el saludo, y Sergio le dijo, alegre: «hola, Mary, ¿cómo estás?». Escuchó que le respondían: «no soy Mary, soy Mariana, hablo para decirte que Mary tuvo un accidente y, desgraciadamente, falleció...»

Esas marcas autobiografías –la presencia del autor como personaje–, cabe señalar, aparecen a lo largo de la novela, al mencionar por nombre, fecha de nacimiento y defunción, a su padre o referir a sus hermanos. *La pandilla cósmica* está clasificada como una novela, pero contiene –como se argumentó a lo largo de este trabajo– una serie de rasgos y condiciones para ser considerado un libro de periodismo literario.

González Rodríguez sospecha que la muerte de María Luisa Rodríguez Plascencia, llamada Mara en este reportaje, ocurrida el 2 de noviembre de 1996, en el municipio de Sabinas, Nuevo León, fue un asesinato. Tenía 25 años de edad, había acudido a trabajar al Club Prestige de Monterrey, Nuevo León, y la versión oficial de su muerte fue un accidente automovilístico. Fue sepultada en el Panteón Tepeyac de Ciudad Juárez, Chihuahua

Uno de los amigos cercanos de la bailarina le dice a Sergio que su muerte no fue un accidente, sino una venganza, pero se niega a darle más detalles.

Ella murió en la víspera del Día de Muertos, una fecha que los narcotraficantes suelen aprovechar para sus creencias sacrificiales. O, quizás, sólo murió en un accidente de tránsito y todas las versiones alrededor de su muerte, incluso las que Sergio desprendió de su renuencia a confrontar el hecho, representaron sólo una borrachera de mentiras en un mundo en el que medran los malquerientes que afirmarán bajezas: «Sergio se dedicó a indagar crímenes en la frontera norte sólo porque se enamoró de una bailarina de allá»<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 146.

De ahí que “Mujer de table– dance”, que aparece en el último tercio de la novela, sea una especie de obituario, escrito con todos los elementos del periodismo literario.

Este capítulo es el texto primigenio del que deriva toda la novela: alrededor de la vida de Mary, y la de Sergio, gravitan los hechos: la violencia del secuestro exprés, la muerte de Mary como una probable consecuencia de sus investigaciones alrededor de los feminicidios en Ciudad Juárez.

### **3.5 Informe legal sobre una muerte**

En este apartado breve, de 17 páginas de extensión, González Rodríguez, tras la sospechosa muerte de “Mara”, como si transcribiera un fragmento de una carpeta de investigación abierta por el Ministerio Público, emula el discurso judicial. El uso de ese lenguaje legaloide, con sus frases crípticas, es una metáfora del acceso a la justicia.

Bajtin distingue entre los géneros discursivos primarios (simples) y secundarios (complejos). Existen una extrema heterogeneidad de los géneros discursivos (orales y escritos), incluidos los intercambios verbales, presenciales, entre dos personas.

Los géneros secundarios, sostiene Bajtin, – novelas, dramas, investigaciones científicas y los géneros periodísticos– “absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) [...] y se transforman dentro de estos últimos [secundarios] y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela [...]”<sup>59</sup>.

Bajtin sostiene que el texto literario es un enunciado similar a los intercambios verbales, presenciales, entre dos personas, o a las actas judiciales.

---

<sup>59</sup> Mijaíl Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2017, p. 247.

“La transición de un estilo de un género a otro no sólo cambia la entonación del estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo”<sup>60</sup>.

Así el capítulo “Informe legal sobre una muerte” emula el lenguaje jurídico el libro, lo que lo convierte en un ejemplo de género secundario, pues lo absorbe y lo convierte en parte del enunciado.

---

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 251.

## CONCLUSIONES

La literatura es contingente, cambiante, así como los géneros literarios, incluida la crónica. El periodismo literario, no obstante, todavía carece de reconocimiento académico, a pesar de los esfuerzos de un grupo de especialistas hispanoamericanos. Hoy en día –como se evidenció en los capítulos anteriores– algunos narradores mexicanos se resisten a llamar crónicas a sus textos de periodismo literario, al considerar que no contienen los elementos del periodismo tradicional.

Y ahí radica la confusión: el periodismo literario, como se expuso, establece diferencias sustanciales con el periodismo tradicional, que privilegia lo informativo y lo coyuntural.

El periodismo literario, que absorbe la autobiografía, el testimonio y la crónica, no obstante, requiere –necesariamente– de la intervención de lo contingente, lo que hay fuera del texto. En ese sentido, *La pandilla cósmica* es una especie de adenda de *Huesos en el desierto*: son obras conectadas, ambas pertenecientes a la categoría del periodismo literario.

Es en esta última obra, precisamente, en la que González Rodríguez apunta algunas ideas de su poética: “Rememorar cosas pretéritas otorga los beneficios del pensamiento analógico; es decir, de la aptitud de trazar analogías, asociaciones, puentes en los hechos que la vida cotidiana presenta a gran velocidad, inconexos, en medio del caos noticioso y bajo el riesgo de la amnesia generalizada”<sup>61</sup>.

A lo largo de los capítulos analizados es patente que el autor, a la hora de escribir este libro, se valió de los rasgos y condiciones del periodismo literario: mirada, punto de vista, contexto, entre otros. En la novela se intercala el narrador en primera persona y el narrador

---

<sup>61</sup> *Op. cit.*, p. 282.

en tercera persona, causi omnisciente, que narra la historia de María Luisa, pero admite que no puede acceder a sus pensamientos. Este tipo de narrador, que aparece y reaparece a lo largo de las páginas, es típico en el periodismo literario, debido a que esa licencia (acceder al pensamiento de una fuente) es algo innaccesible para el periodista literario, salvo que el entrevistado, al recordar un hecho, cuente lo que estaba pensando en ese momento. Esa es la única vía a través de la cual un reportero literario puede reconstruir lo que pensaba un personaje al recrear una escena. No obstante, ese recurso es poco habitual.

González Rodríguez, al respecto, reflexionó sobre el género y su puesta en práctica:

La novela sin ficción investiga, presenta, explica e interpreta los hechos, describe, documenta, amplía la información, recrea la atmósfera y, sobre todo, refleja la trama de éstos (limita acciones al disponer de lo acontecido), a la vez que muestra la inteligencia o comprensión detrás de la propia trama: las energías, las fuerzas, las presiones, las tensiones y los intereses sociopolíticos y económicos que hay de por medio en los hechos noticiosos, y que por los general están encubiertos en la misma noticia<sup>62</sup>.

¿Por qué González Rodríguez optó por etiquetar como “novela” a un ejercicio de periodismo literario? La respuesta puede encontrarse en el miedo. El mismo González Rodríguez, en el último tercio de la novela, confiesa: “Domar el miedo es importante. El miedo es dolor, parálisis, abandono”<sup>63</sup>. Cabe la posibilidad de que, al difrazar la obra de novela, el autor encontrara la forma de procesar su temor y conjurar los demonios que lo perseguían (literales, simbólicos e imaginarios). En *La pandilla cósmica*, el autor refiere el concepto de “La gente de Porlock”, un término que lleva el nombre de un pueblo ubicado al suroeste de Inglaterra. Y que está inspirado en algo que le ocurrió al poeta Samuel Taylor Coleridge: en 1797, el poeta dormitaba en una granja cercana de Porlock. Había tomado opio y tuvo una especie de

---

<sup>62</sup> Sergio González Rodríguez, *El robo del siglo*, México, Grijalbo, 2015, p. 9.

<sup>63</sup> *Op. cit.*, p. 150.

alucinación: un extraño llamó a su puerta. El desconocido lo entretuvo durante una hora y, cuando se fue, Coleridge olvidó su visión. Sólo quedaron flotando, de entre una bruma vaporosa, algunos versos sueltos y otras imágenes, con los cuales compuso su poema Kubla Khan. Ese término en inglés (person from Porlock) se convirtió en la forma de referirse a los intrusos que interrumpen un trabajo difícil. González Rodríguez lo usa para hablar del intruso imprevisto -la violencia- que irrumpió en su vida, y también para referirse a la forma en que la realidad, la experiencia, transita de la realidad (como hecho) a la literatura.

Sergio González Rodríguez abordó los problemas sociales de Ciudad Juárez a través de textos fronterizos: con un pie en la realidad y otro en la ficción.

### **Coda**

El periodismo literario es un corpus emergente, vigente, funcional en la investigación académica; es decir, en proceso de consolidación. Es apenas el diagnóstico de una incomodidad. Y el presente trabajo es apenas una humilde puesta en discusión de algunos de sus criterios. Así como el ensayo no imita la realidad (en términos aristotélicos) y, al ingresar a la literatura, transformó el nivel de la poética, el periodismo literario, homologable a la no ficción, alterará el nivel de la poética general y de la producción literaria. Ese es uno de sus posibles escenarios. No obstante, el campo de estudio para el periodismo literario es un problema abierto, que requiere de más reflexiones, estudios, monografías y tesis.

## BIBLIOGRAFÍA

- Angulo Egea, María (ed.), *Crónica y mirada*, Madrid, Libros del K.O., 2013.
- Angulo Egea, María (ed.), *Inmersiones: crónica de viajes y periodismo encubierto*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2017.
- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 2017.
- Beverley, John, “Anatomía del testimonio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 13, no. 25, 1987.
- Bolaño, Roberto, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Carrión, Jorge (ed.), *Mejor que ficción, crónicas ejemplares. Vol. I*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- Castañón, Adolfo, “La noche oculta”, *Vuelta*, núm. 172, marzo de 1991.
- Chillón, Alberto, *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.
- Drive, Alice, “Una entrevista con Sergio González Rodríguez”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 19, 2015.
- Escalante, Evodio, “La experiencia de los límites: El plan Schreber de Sergio González Rodríguez”, *Revista de la Universidad de México*, Nueva Época, núm. 72, julio de 2005.
- González Rodríguez, Sergio, *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- \_\_\_\_\_, *La pandilla cósmica*, México, Editorial Sudamericana, 2005.
- \_\_\_\_\_, *El hombre sin cabeza*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- \_\_\_\_\_, *El robo del siglo*, México, Grijalbo, 2015.
- \_\_\_\_\_, *Teoría novelada de mí mismo*, México, Literatura Random House, 2017.
- \_\_\_\_\_, *Amigas: los años noventa fueron mejores*, México, Almadía, 2017.

González Rodríguez, Sergio, “Tras la línea. Crónica de la intervención”, *Revista de la Universidad de México*, Nueva Época, núm. 152, octubre de 2016.

Hernández, Luis Guillermo, *Periodismo literario*, Barcelona, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2017.

Herrscher, Roberto, *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura*, Chile, RIL Editores/ Universidad Finis Terrae, 2009.

Jaramillo Agudelo, Darío (ed.), *Antología de la crónica latinoamericana actual*, México, Alfaguara, 2011.

López Canicio, Gemma, “Ficción en la novela de la no-ficción. Análisis del estatuto ficcional a partir del narrador”, *Revista Internacional de Estudios Literarios, Universidad Autónoma de Madrid*, núm. 13, 2017.

Melchor, Fernanda, *Aquí no es Miami*, México, Literatura Random House, 2017.

Meneses, Juan Pablo (ed.), *Generación ¡Bang!, los nuevos cronistas del narco mexicano*, México, Planeta, 2012.

Rodríguez-Luis, Julio, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Rotker, Susana, *La invención de la crónica*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.

Sánchez Prado, Ignacio M., “Sergio González Rodríguez: literatura y pensamiento en la edad de la catástrofe”, *Hispanic Review*, Vol. 82, núm. 3, jun–jul de 2014.

Sims, Norman, *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*, Bogotá, Aguilar, 2009.

Vergara Aguirre, A, “Juan José Hoyos. La pasión por el periodismo y por la literatura”, *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 43, 2018.



Vila-Sanjuán, Sergio, *Una crónica del periodismo cultural*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015.

Waldman, Gilda, “Rescate del submundo”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 460, mayo de 1989.

## **FUENTES WEB**

Enríquez, Mariana, "Me interesa que el género del terror y la política...", entrevista con Erick Baena, Sinembargo, 3 de octubre de 2020, disponible en <https://www.sinembargo.mx/03-10-2020/3870147>

Hernández, Iván, “Sergio González Rodríguez, testigo accidental del horror mexicano”, Ctxt: contexto y acción, 12 de abril de 2017, disponible en <https://ctxt.es/es/20170412/Culturas/12094/Sergio-Gonzalez-Rodriguez-Mexico-escritor.htm>

Villoro, Juan, “Entre la literatura y el periodismo. La crónica, ornitorrinco de la prosa”, *La Nación*, 22 de enero de 2006, disponible en <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa-nid773985/>