



Peer Reviewed

Title:

La ciudad de México en las crónicas de Elena Poniatowska

Journal Issue:

[Textos Híbridos: Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana, 2\(1\)](#)

Author:

[Karam, Tanius](#)

Publication Date:

2012

Permalink:

<http://escholarship.org/uc/item/3kc3v0rr>

Local Identifier:

ucsbspanport_textoshibridos_13236

Abstract:

Copyright Information:

All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author or original publisher for any necessary permissions. eScholarship is not the copyright owner for deposited works. Learn more at http://www.escholarship.org/help_copyright.html#reuse



LA CIUDAD DE MÉXICO EN LAS CRÓNICAS DE ELENA PONIATOWSKA

Tanius Karam
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Presentación y objetivos

ELENA PONIATOWSKA AMOR (EP) llegó a ciudad de México procedente de Europa en 1940, tenía ocho años. Desde entonces, y aun cuando en su formación pasaría algunas temporadas fuera de la ciudad y del país, no resulta exagerado ubicar en este espacio un periodo importante de formación. De alguna manera en ella, ejercicio particularmente el periodismo y obtuvo esa escuela de formación que le permitió adentrarse en los códigos léxico, culturales y sociales de la ciudad y del país. Si bien en este trabajo nos centramos en las crónicas y proponemos una serie de sistemas metafóricos, sería imprecisa restringir la presencia de la ciudad discursiva únicamente en sus crónicas y relatos testimoniales. De la misma manera en sus textos ficcionales aparece la ciudad como es horizonte en el que los personajes elaboran formulaciones sobre México, su historia, su pobreza, sus condiciones de clase, con frecuencia en el marco de tensiones, diferencias culturales como el caso de *Paseo de la Reforma* (1996), su novela autobiográfica *Flor de Lis* (1988) e incluso *Λυξ y luna, las lunitas* (1994), donde vemos una descripción de oficios, personajes y espacios.

En suma podemos decir que la ciudad de México es inherente en casi toda su obra, si bien para Navarrete (s.f.)¹ de manera señalada en sus crónicas *Todo empezó el domingo* (1963) y en *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1987), nos parece que otros textos igualmente podemos encontrar figuraciones, representaciones, *topoi*, o lo que generalmente llamaremos “imágenes” a partir de la ciudad como un espacio que condensa algunas características, que permite destacar unos rasgos del espacio, y de las relaciones que sus habitantes y acciones guardan con él. También estas imágenes son una forma de actualizar el significado que la ciudad literaria ha tenido en sus siglos de tradición como espacio para narrar, argumentar, dialogar, describir, imaginar o sentir (véase Acevedo *La ciudad*

¹ Suponemos que el texto data de 1997 porque en el texto refiere *Paseo de la Reforma* (1996) como la novela más reciente de la autora; sin embargo no hay señalamientos específicos en el texto sobre su fecha de elaboración.

de México en la novela, 1974; Carreto *La región menos transparente*, 2003; Martínez “La ciudad de México en la literatura”, 1994, Quirarte *Elogio de la calle*, 1992). Como varias tradiciones interpretativas lo han subrayado, el estudio de la crónica es sobre todo conocer algunas de las formas más íntimas y sentidas de sus cronistas y narradores de este espacio, y al hacerlo, devuelven una perspectiva no prevista por sus habitantes y transeúntes. Así como todo usuario del transporte al recorrer la ciudad la imagen de una determinada manera; la crónica, enseña a pulsarla y con ella añade valor a sus acciones, imprime nuevas formas para convivir con ella. En nuestro trabajo proponemos conferir una cierta centralidad a la colección de crónicas *Fuerte es el silencio* (1980) y no porque en sí misma fuera un retablo de la ciudad sino porque vemos en varios recursos y formas a la cronista Poniatowska.

La ciudad de México no aparece como un personaje, empero como lo ha señalado Camacho de Shmidt (“Conciencia de la ciudad de México”), la ciudad permite constatar los dramas de los personajes, precisar el marco de sus acciones, registrar las impresiones y las contradicciones de la nueva cultura. Para Camacho la novela biográfica *Hasta o verte Jesús mío* (1969) puede definirse como una “novela espacial”. Más que ver a la ciudad como ámbito organizador de la acción, parece esa fuerza integradora y disgregadora que actúa e interactúa con los personajes. En la obra de Poniatowska —prosigue Camacho (2)— la ciudad es presentada en su especificidad como megalópolis: capital del imperio azteca, capital virreinato, asiento del discurso oficial y de la subversión; eje de las contradicciones entre el país desheredado y el país del poder; frontera entre el mundo indígena y la estirpe europea de la nación; membrana entre los distintos mundos. La ciudad hace las bases de ese espacio que congrega y arroja, permite las miradas integrales y también las más claras paradojas.

De la crónica a la ciudad testimoniada

EN 1953 Poniatowska comenzó a trabajar en el periódico *Excélsior*, donde escribía crónicas de sociales y firmaba como “Helene”. Ya en los sesenta inicia la zaga de textos periodísticos de entrevistas recopiladas inicialmente en *Palabras Cruzadas* (1961) y luego crónicas con *Todo empezó el domingo* (1963). Beth Jörgensen (*The Writing* 5) ha subrayado la importancia de este periodo 1954-1961 como un interinato y una inmersión profesional. Desde una posición que en nada reflejaba la

formación que tuvo, rápidamente aprendió y adquirió un gran conocimiento de la cultura mexicana a través del diálogo con muchas de sus más prominentes voces. Esta experiencia y conocimiento la aprehendió mucho más lejos de los estrechos límites de su rígida formación católica y le permitió una mirada fresca, un lenguaje llano y fluido, una actitud de total apertura y desprejuicio. No deja de llamar la atención cómo la ex princesa Poniatowska, hija de la más acendrada burguesía porfirista, llegaría con el tiempo a convertirse en una especie de voz de los oprimidos, una abogada de las historias y voces femeninas, una cronista de sus luchas y deseos.

La ciudad ha sido objeto de muy diversas metáforas—un asidero semántico para pensar las relaciones sociales, las visiones del mundo, las expectativas y temores de una época. Más que un simple espacio o referencias toponímicas a un lugar específico, tenemos la oportunidad de conocer una dimensión del pensamiento literario del autor, un principio de su estética cifrado en distintas claves, personajes, atmósferas, descripciones ahí donde lo más evidente —el espacio donde se narran las acciones de una crónica—, con frecuencia es lo menos previsible, y se convierte en una clave para decodificar distintos niveles del texto.

De manera particular, como Monsiváis lo ha resumido de forma inigualable en su introducción a *Ustedes les consta*, la crónica ha pasado por distintos momentos y sin duda uno de sus principales rasgos ha sido la capacidad de adaptarse a circunstancias y momentos diversos; tal vez eso que Domínguez Michael ve como un defecto del abuso de la crónica, constituye una extraña virtud, que sea justamente este género o espacio textual desde donde los mismos conquistadores que amas de casa, escritores, periodistas que abogados dan cuenta de sus estados anímicos y de aquello de su tiempo que les interpela o cuestiona.

A partir de los sesenta, al menos en México, se intensifica un rasgo de la crónica que va a ser adjetivada con el nombre de “testimonial”. José Miguel Oviedo la ha llamado “literatura en tiempo difíciles” y que se caracteriza por un conjunto de fenómenos como son el de la experimentación en la literatura, la fuerte recuperación de los registros de la oralidad, el rompimiento en la novela de las estructuras convencionales, la asimilación del nuevo periodismo estadounidense, la incorporación de algunas técnicas antropológicas, todo ello enmarcado en un proceso de presencia y si cabe decir, “posicionamiento” de América Latina en España y Europa (“Palabra y tierra” s.p.). No resulta casual que el espacio principal de visibilidad sean los “años dorados” ya impregnados en la región por la importancia simbólica de la Revolución Cubana por una parte, y las oleadas de transformación

cultural con una severa interpelación a roles, estructuras y discursos dominantes, temas que no van a hacer ajenos a la mirada de Poniatowska en sus textos.

Poniatowska es autora de entrevistas —como ya lo hemos mencionado— que de algún sentido la eleva a estatuto literario con un nuevo tratamiento de esos dos actantes básicos del relato que son el entrevistador y el entrevistado, su colección de este género en la editorial Diana sobrepasó los 12 volúmenes. Luego hay que ubicar sus relatos biográficos, sus novelas biografadas principalmente de mujeres ejemplares en la historia cultural mexicana, una peregrina obra de teatro, y lo que para nosotros es más importante, sus crónicas, que por otra parte, no son el centro de su producción, pero sí el elemento más simbólico que orienta su régimen de escritura y el sentido que a su acción como periodista y escritora da a su trabajo. Poniatowska —como escritoras y periodistas de su época— tuvo escuelas involuntarias que después la marcarían sin duda. Una de ellas fue el tiempo que operó como asistente al antropólogo estadounidense Oscar Lewis, que aun cuando ella ha dicho que sobra no fue muy significativa, en esa joven ávida de conocer la cultura mexicana y desarrollar técnicas para ello, la mirada antropológica fue un rasgo que permitió poner los acentos sobre los detalles, los personajes y sus discursos, el significado social de las acciones y las atmósferas en tanto ambientes que permiten equilibrar la diégesis, los personajes y sus acciones.

La ciudad como mirada *naïve*

EL PRIMER libro de crónicas fue *Todo empezó el domingo*. Claramente es un tipo de registro que de hecho no volverá a aparecer como tal en la literatura de la autora. Los textos aparecidos en *Todo...* comenzaron a publicarse en el *Magazine de Novedades* en noviembre de 1957. Cuarenta años después, en la edición conmemorativa que citamos (1997), EP recuerda:

Hace cuarenta años, Alberto Beltrán y su segura servilleta hicieron juntos un registro de los andares y los paseos dominicales de algunos mexicanos, sus entretenimientos, sus gustos y sus tradiciones. Entonces su majestad el automóvil no había extendido su imperio, no había ejes viales, el metro no existía, se podía tardear, algunos todavía creían al sacar su silla a la acera que la felicidad es una sillita al sol. (13)

Estas viñetas conforman una mirada que pudiera ser *naïve*; por encima de la inocencia o ingenuidad se reivindica el derecho a mirarlo todo. La obra fue realizada junto con el dibujante Alberto Beltrán. Ambos seleccionaron algunos lugares que gustaban a Beltrán y éste solía recorrer. La ciudad de *Todo...* es un conjunto de microhistorias que se nos revela como una metrópoli en sus hábitos cotidianos. Asidos a la tradición —señala Monsiváis en la contraportada de la edición conmemorativa— EP y Beltrán ponen de relieve la riqueza oculta y perceptible de Xochimilco, el bosque de Chapultepec, San Ángel, Coyoacán, los oficios pintorescos, los arquetipos urbanos. Estas crónicas son apuntes incisivos, divertidos, plenos de gracia formal que transmiten curiosidad y alegría y descubren lo nuevo en lo tantas veces contemplado. Al escritor J.J. Blanco, más que evocarle nostalgia, de esta obra le asombra la precocidad límpida, la capacidad de instantánea prosística; recuerda los elogios que Rulfo hiciera de *Lilus Kikus* (1954), la disposición de voltearse, como flor, al lado en que da el sol. *Todo. . .* es una sonrisa sobre la otrora región (“La sonrisa de Elena Poniatowska s.p.)

En esta obra podemos conocer a “la primera Elena” de los interinatos iniciales que como en su primera colección de entrevistas (*Palabras Cruzadas*, 1961), transpira ingenuidad y encanto; no es por otra parte una sonrisa tibia, sino tímida; de alguien que se acerca y al mismo tiempo se maravilla, en una actitud que en lugar del arrojito opta por la sorpresa y la apertura total. Poniatowska trasciende los ámbitos de su formación y condición social para mirar y dar cuenta de lo que Delgado llama “lo urbano” (en oposición a lo ciudadano, que remite a la “polis” y lo político); es decir, lo imprevisible como el sentido donde se resuelve lo urbano a diferencia de lo preestablecido. Las viñetas consideran desde espacios públicos amplios (La Alameda, el Aeropuerto, el Zócalo, Plaza Garibaldi) y remiten a constelaciones de micro-fenómenos o situaciones, hasta espacios más acotados en los que prevalece algún objeto histórico o social (por ejemplo “El Árbol de la noche triste”, “El puente de Nonoalco”), así como personajes en su función pública (“Los llaneros”, “Los taxistas”, “Los turistas”, “Los papeleros”). También encontramos instantáneas, literalmente como si se tratara de un archivo fotográfico, impresiones que el cronista no quiere desaprovechar (“Niños que trabajan”, “Primeras impresiones de Chicén Itzá”, “El almuerzo de los obreros de La Viga”) y que sobre todo muestran la mirada, el primer reflejo.

Jørgensen (“Texto e ideología”) señala a propósito de las entrevistas de Poniatowska que éstas tienen un método, el cual nos parece comparable a las viñetas costumbristas que comentamos:

partir de la ignorancia, contar desde los aspectos más triviales, recurrir a la ingenuidad en vez del conocimiento, depender de la espontaneidad, estar atenta a lo inesperado y aportar un enfoque personal que evita la solemnidad. En la literatura de Poniatowska hay el elemento de la narración coloquial, las frases comunes, los tonos joviales y las situaciones de aparente ingenuidad cuya secuencia alterna con cierta picardía. En este primer libro de crónicas como en muchas de sus obras encontramos los rasgos de informalidad, evasión de términos cultos, clara tendencia a ser la voz de los marginados. *Todo. . .* no es obra de inventiva sino del periodismo literario; en sus descripciones destacan la originalidad de la mirada de temas comunes.

Los dibujos de Antonio Beltrán son muy importantes en la decodificación de *Todo. . .*; la obra de Beltrán, más que un adorno complementario al texto, constituye una verdadera co-autoría. Hay una correspondencia entre los dibujos monocromáticos y los trazos realistas de la prosa de EP, la sencillez en la descripción de las imágenes y el texto diáfano, en los que es posible encontrar la desigualdad social y el colorido de los mercados, la explotación y los nuevos espacios que se abren en la ciudad. Hay una combinación (dibujos-texto) que mezcla la sencillez con cierto dramatismo inherente. El éxito de ambos dispositivos es que logran una misma tensión entre los tópicos y el tratamiento (sólo en apariencia, superficial e ingenuo) con las tensiones internas que denuncian y las transformaciones que señalan. Los dibujos no prescinden de esa ingenuidad, ni renuncian a cierto humor; por la forma en que los textos alegorizan las tensiones de la modernidad. Uno ejemplo de lo que queremos decir lo vemos en los dibujos que acompañan el texto “Los Futbolitos” (1997/ 1963: 233). De una máquina de juego antropomorfizada sale una larga lengua acompañada de dos brazos que voltean a un niño para sacarle el dinero que porta; escondido tras la maquina, se alcanza a distinguir un hombre con los bolsillos llenos. En cuanto al texto, algo podemos señalar de “Niños que trabajan” (1997/ 1963: 88); podría ser un cuadro porfirista, sin embargo hay un drama en la narración que persiste hasta nuestros días. Es justamente ahí donde lo *naïve* entrevé otra literatura que EP explotará en *Hasta no verte Jesús mío* y *La noche de Tlatelolco*, sus obras más importantes.

Todo. . . responde dócilmente a una tradición: el recuento de impresiones, la descripción morosa y “romántica”, las referencias históricas, la revisión acumulativa de rostros, frases, vestuarios, los rasgos pintorescos, el deleite costumbrista. Dice EP de esa época: “Era una muchacha joven. Llevaba un vestido verde oscuro y un pañuelo le cubría los ojos. De un lado sostenía una

mujer; del otro, un hombre alto, despreocupado, que venía fumando. . .” (citada en Monsiváis *A ustedes* iii-iv).

En *Todo*. . . no hay auto-reflexividad; encontramos una exaltación de lo inmediato, lo que salta y atrae sus sentidos. El lenguaje llano y franco es un homenaje velado al español que aprendió de su nana; ese lenguaje donde se encuentra la clave para cifrar y descodificar lo que le rodea, aproximarse a lo desconocido por medio del lenguaje de los propios actores y que la narradora asume constantemente.² La propia mirada y el lenguaje son las formas básicas de la construcción de una ciudad, además de que, al margen de su persistencia o no, es la propia Poniatowska de quien también tenemos un registro.

Entre la *ciudad tomada* a la *ciudad dolida*

PONIATOWSKA aparece como autora a partir de esa doble publicación que la convierte en realidad en personaje público y va de ese fecundo periodo entre la publicación de su novela biografiada *Hasta no verte*. . ., y *La noche*. . . Hay claramente un rompimiento en muchos planos de la ciudad relatada, y de la experiencia que la voz narrativa tiene de la ciudad, la cual aunque no sea el “personaje” central, ella siempre aparece en primer plano. Ya no es más una ciudad que fascina, sino el reconocimiento del espacio doliente. Este nuevo impulso que queremos destacar se extiende con claridad hasta su colección de testimonios *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988) que guarda un “aire de familia” con relación a *La noche*. . . ambas son un ejercicio de agrupación monumental, el despliegue de un amplísimo mosaico de voces y micro-procesos enunciativos, se organizan a partir de un mismo criterio aun cuando las circunstancias y el efecto de dicho “ensamblaje” sea enteradamente distinto.

² En una entrevista que le hace Margarita García Flores responde a la pregunta ¿y cómo te hiciste tan mexicana? ¿De donde salió tu afición por lo popular?

—De las nanas. Yo llegué aquí y no aprendí español porque no estuve en una escuela donde enseñaran español. Me metieron, absurdamente, en una escuela en donde enseñaban en inglés, a contar en libras esterlinas. [. . .] Nunca supe para qué. En mi casa hablaban francés o inglés. El español lo aprendí con las sirvientas, de ahí mi enorme apego a las sirvientas. Descubrí un mundo que no existe en Francia. Me interesó muchísimo y eso me hizo ir hacia los problemas sociales de los cuales me he ocupado en mis libros. (219-20)

En otra parte de la misma entrevista a la pregunta porqué siempre escoge personas del pueblo, responde:

—Al sentirme cerca de las criadas, buscaba personajes que se les parecieran. En parte lo hice por evitar lo que soy. (224)

El cronista no se centra en su experiencia como en la *ciudad naïve*, sino básicamente en la de los otros; y la ciudad ya no es más el lugar del esparcimiento, los lugares de ocio y de la convivencia, sino justamente de la confrontación. Son los mismos hechos los que le revelan una nueva dimensión de lo urbano, del espacio, de las intuiciones y expresiones que los habitantes registran de la ciudad. El papel del sujeto de enunciación, es igualmente distinto, pues se erige discursivamente en una instancia cuya función es generar una tensión a través de la organización de voces, textos, enunciados provenientes de los más diversos actores sociales. Ambas obras, de distinta manera, narran polifónicamente el conjunto de voces, ecos, reacciones y experiencias tanto de estudiantes, familiares, profesores y actores sociales involucrados en lo que fue ese gran mito de la historia contemporánea mexicana. De manera particular en *Nada, nadie* no existe en la crítica o comentario agregado por parte de la instancia enunciativa; el libro es la narración de los actores discursivos, en su “propia voz”. En el caso de *La noche*, las huellas de Poniatowska son un poco más evidentes; de hecho al abrir la segunda parte (que intitula al libro) con un breve resumen y comentarios, así como en algunos de los testimonios en alusión a su hermano Jan, quien moriría en ese año y a quien *La noche* . . . está dedicada.

Los sujetos discursivos aparecen en sus voces, sus reacciones; la autora se construye como quien enlaza, refuerza, pero el actor principal es el protagonista de la voz. A las voces de los protagonistas se agregan testimonios anónimos de obreros, artistas, maestros, religiosos mezclados en política, poetas. Los testimonios no se presentan de manera cronológica, obedecen al orden impuesto por la autoridad, lo que les da frescura y movimiento, una vitalidad que devuelve a la autoridad su papel de la locutora-mediadora (para explicarlo desde la socio-semiótica) a través de esas convergencias, de los ritmos producidos por recurrencias y silencios, por los juegos de cercanías y distancias que se construyen entre el personaje, la mediadora y el lector que participa en ese *collage* del juego polifónico y la pluralidad de los textos.

La noche . . . tiene esa híbridez que lejos de ser una limitación es un poderoso atributo que coloca la obra en un espacio de intersticios. Monsiváis (*A ustedes*) dice que esta crónica / alegato político/ *collage* testimonial despliega las que serán las perspectivas más comunes para recrear y entender la experiencia del 68: el compromiso emocional que abre caminos críticos y organizativos; la resistencia a la opresión que recupera y pone al día las tradiciones democráticas de México; la matanza que le confiere su mayor y más exaltado sentido a la protesta. En el montaje se procede por

reiteración, una y otra vez las voces insisten en su rabia, su entusiasmo, su desolación. Las frases sintetizan el proceso, las declaraciones iluminan el ánimo del movimiento. Al fragmentar y elegir los testimonios más directos, se esencializan las razones más profundas del 68 y la conversión del enfrentamiento político en descubrimiento existencial de los límites y los alcances del poder.

¿Qué ciudad leemos o identificamos? Nos parece que la del *espacio tomado*. Es algo que de hecho corresponde a las crónicas que abordaron el movimiento del 68, que tuvo como escenario particular las plazas y calles de la ciudad de México. En este movimiento estudiantil apareció dando vitalidad a un ambiente marcado por las restricciones ejercidas de gobierno autoritario. El movimiento de 1968 intensifica nuevas concepciones del espacio. Los jóvenes en las calles, las marchas silenciosas, el nuevo uso de los monumentos como “trincheras” o lugares para levantar el puño y reclamar los derechos, tienen una amplísima incidencia, un nuevo dinamismo inexistente dentro de una sociedad petrificada por el régimen hiper-presidencial, la pasividad y la sensación de insignificancia. En 1968 se inventa un nuevo rumbo para la urbe. Los edificios, plazas y calles se convierten en otros objetos, participan de otro orden: los monumentos por ejemplo, son tribunas para la arenga y el llamado; las ventajas de los edificios son súbitas trincheras.

La ciudad de *La noche*. . ., aparece un personaje, que hoy en las elecciones presidenciales en México del año 2012 y a propósito del movimiento principalmente estudiantil #YoSoy132, ha vuelto aparecer: la capacidad transformadora de los jóvenes, el potencial movilizador y sobre todo esperanzador en un entorno político y social muy erosionado. En *La noche*. . ., Poniatowska dedica las primeras dos páginas del relato a esa imagen de jóvenes que “vienen a pie, vienen riendo”, una caracterización de esos jóvenes que morirían abatidos en lo que hoy sabemos fue un fuego cruzado generado deliberadamente para generar la confusión y que el ejército también se viera obligado a disparar aquella tarde-noche de octubre de 1968 (13-14). Estas dos páginas hacen centrales, dentro del retablo de voces, la juventud, o más propiamente los jóvenes urbanos universitarios como el centro, el actor principal del mural oral. Al final de esta imagen la autora subraya la connotación el carácter festivo en medio de la tragedia, la actitud doliente de lo que también es visto como una savia de poder transformador: “Yo los veo alegres, qué loca alegría: suben por Cinco de mayo, Juárez, cuántos aplausos, la Reforma, se les unen trescientas mil personajes que nadie acarrea, Melchor Ocampo, Las Lomas, se remontan a la sierra, los bosques, las montañas, Mé-xi-co Li-ber-tad, Mé-xi-co Li-ber-tad, Mé-xi-co Li-ber-tad [. . .]” (13-14).

En esta transformación los signos del miedo hicieron de la ciudad un territorio impreciso e inseguro pero en el cual formas alternativas de concebirla se podían vislumbrarse aunque fuera inicialmente (véase Salazar *La ciudad como texto*, 2003: 88; Monsiváis *Días de guardar*, 1970: 224). La ciudad enfrentada representa el territorio de las oportunidades ante la voluntad de la disidencia y la necesidad de protesta. Fue el espacio político por antonomasia que debía ser conquistado. La toma de las calles constituye un elemento que hace que los habitantes se conviertan en ciudadanos, y ello pasa por un nuevo tipo de relación con la ciudad; sólo a través de este proceso de politización urbana, la ciudad puede transfigurarse en un escenario para el cambio y la democratización. Previo a 1968, la ciudad estaba marcada como un espacio político ajeno, expropiado, perteneciente a la autoridad; tras el movimiento, los estudiantes —y otros sectores de la sociedad— hicieron público aquello de lo que se les había privado. La represión en la calle es un intento por disolver la idea de lo “público” y lo cívico que se está gestando a través de los estudiantes. La organización semántica de la ciudad se redefine en la “Plaza de las Tres Culturas”, el Zócalo, la plazoleta de “La ciudadela” y ese conjunto de lugares, hitos del movimiento y que junto con él posibilitan una total reinterpretación.

La noche. . . —junto con otros textos y crónicas derivados de estos hechos— inauguran una aproximación distinta al relato sobre el espacio. Los monumentos y plazas intocables se convierten en lugares para la movilización, la impugnación que es otra manera de decir también “lugares revelados”, porque va emergiendo otra ciudad en el reconocimiento de nuevas voces y expresiones y que después será la posibilidad de una ciudadanía. Se trata de una expresión que es capaz —sin dejar de reconocer el miedo o la limitación— de sobreponerse a él, es una nueva subjetividad caracterizada por la capacidad de demandar, de salir a la calle y otear demandas en las calles. Las avenidas y calzadas están “tomadas” y eso se traduce en un lenguaje. *La noche*. . . constituye así un testimonio impugnador porque cuenta una historia no oficial, e hilvana redes de relatos alternativos que el Estado ha intentado de borrado y los medios de la época, manipular.

El tema de la memoria resulta en otro horizonte temático que intensifica los relatos y las descripciones. Otra vez, es una nueva concepción de su ejercicio, ya no como algo desvinculado del presente, sino como una activación del “ahora”. Los estados de ánimos que se producen son de una nueva complejidad porque se mezcla la añoranza con la frustración que Poniatowska traduce en *La noche*. . . Por ello el sentido del tiempo es muy particular, sobre todo la relectura que se hace del

pasado. En el fondo *La noche* no solo remite al tiempo cronológico en que cientos de cuerpos fueron desaparecidos, sino a una refundación del espacio, en el que como dice Salazar —a propósito de la crónica de Monsiváis, *Días de Guardar*—, “los días se alargan y se contaminan, se impregnan de la torpeza y la densidad de los sueños recuperables” (*La ciudad como texto* 35). Se activa esa actitud literaria por la “ciudad perdida”, por el tipo de vida que se reconoce ultrajada y violentada, por la nueva sensación de derrota en la que el violador es el Estado mexicano post-revolucionario.

Casi veinte años después, un lamentable acontecimiento —los terremotos que azotaron a la ciudad de México el 19 y 20 de septiembre de 1985— llevaron a EP a realizar un nuevo ejercicio que prosigue algunas estructuras experimentadas en *La noche*. . . Se trata de un recuento de voces, ecos, sonoridades que dan una idea del terrible caleidoscopio de reacciones en los más diversos sectores de la sociedad. A diferencia de los hechos del 68, *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988) articula deliberadamente textos producidos por otros. Poniatowska (o lo que su nombre como institución agrupa y puede congrega) ha hecho una nueva labor de ensamblaje, una edición que da otro ritmo a la lectura, en la que nuevamente encontramos una superficie muy disímbola que inserta voces de poetas y noticias producidas por otros periodistas y cuyo primer rasgo, como en *La noche*. . ., es justamente esa diferencia.

La noche. . . y *Nada*. . . se encuentran interconectadas de muchas formas. Para Camacho, por ejemplo, ambos relatos ponen de relieve la *irracionalidad* de la ciudad (4). La primera es una antecesora de la segunda, en cuanto intención (testimoniar esfuerzos, dolores y retos de un grupo de ciudadanos), el método y el resultado. *Nada*... y *La noche*. . . coinciden en el recuento de testimonios, la variedad y cruces de micro-textos que aunque pueden leerse en parte adquieren una nueva dimensión en el contexto. Lo que se obtiene es un retablo del dolor, pero el texto no se complace con la mera sanción ya que en voces de los actores (damnificados, heridos, periodistas, voluntarios, miembros de organizaciones civiles, rescatistas extranjeros, poetas y escritores), Poniatowska descubre que la propia voz tiene en sí un potencial y registro que no alcanza el análisis o la paráfrasis literaria; que hay algo en esas luchas que son formas de revertir el silencio al que la situación y las instituciones han forzado a estos grupos, que justamente la crónica intenta develar y el testimonio dar cuenta de conquistas, de cómo sectores de la sociedad van superando la capacidad de gestión del Estado. Esta idea del silencio va aparecer potenciada en la siguiente crónica que comentaremos, donde justamente se contrapone su aparente invisibilidad con su fuerza.

A diferencia de la “*ciudad tomada*” encontramos en el mismo estilo discursivo de literatura testimonial como retablo polifónico, a la “*ciudad destruida*”. Esta imagen conceptual igualmente activa uno de los mitos fundacionales de México-Tenochtitlan: el de la destrucción, pero no es únicamente la disolución física, sino y sobre todo simbólica de un orden. La ciudad destruida parece un sino un destino que con frecuencia en acontecimientos trágicos como la matanza de Tlatelolco o el sismo de 1985 se activa como una forma de comprender o sobrellevar el dolor de ciertos hechos. La destrucción sirve también en algunos discursos para subrayar por ejemplo la condición solitaria de los habitantes, la distancia ente gobernantes-gobernados entre otros elementos semánticos que se sobreponen como capa a la idea de una ciudad caracterizada como “grandiosa”, “ciudad de palacios”, pero al mismo tiempo asediada por factores que pueden anticipar su destrucción. Por ello, este tipo de crónicas se convierten en lugares para indagar la manera como la imaginación textual se actualiza y dinamiza.

Las imágenes de la ciudad en *Fuerte es el silencio*

DE TODAS sus crónicas *Fuerte es el silencio* (1980) nos parece particularmente interesante, porque a diferencia de las anteriores, determinadas por hecho en sí mismos tráficos y medulares, en esta antología de textos podemos reconocer otras estrategias discursivas de la autora, y una composición diferenciada del espacio narrativo en el que las acciones tienen cabida. Resulta curioso como acertadamente señala Linda Egan (“De la muerte florida”) que exista comparativamente poco trabajo crítico sobre esta colección que ha sido en parte eclipsada por otros libros de mayor difusión y acogida por sus lectores (101).

Fuerte. . . está compuesto de cinco textos. El primero de ellos (“Ángeles de la ciudad”) relata los desalojados niños huérfanos que sobreviven en la calle como pueden, y los paracaidistas que engrosa el cinturón cada día más ancho de “ciudades perdidas” alrededor de la capital. En este texto se concentra en la vida de miseria de los campesinos que llegan a la ciudad; huyen del desastre rural, de la falta de oportunidades en el campo. Poniatowska fija su atención en el efecto del sistema tributario sobre la gente de una ciudad ideada como “cauces del monstruo”. Los niños que pepenan basura están pintados de negro por el smog y sus figuritas resalta contra el fondo del “compos” gruesos llamado “rico suelo” que se utiliza en la agricultura y las áreas verdes de la capital (106). Hay

que señalar como contexto que justamente las campañas gubernamentales e incluso la producción de películas para contener la migración hacia la ciudad de México se dan de manera más vigorosa en esta década de los ochenta, que por otra parte es económicamente la más dañada de todo el siglo veinte postrevolucionario.

El segundo, “El movimiento estudiantil de 1968”, sirve a 10 años de los hechos para hacer una mirada retrospectiva y compacta sobre el fenómeno; la autora recorre el conteo sociopolítico que enmarcaba el movimiento, expone un cuadro de costumbres del México pre-1968 y cómo detrás de la imagen del “México lindo y bonito” se encubrían realidades que justamente el texto pretende desentrañar.

El tercero, “Diario de una huelga de hambre” está dedicado a la luchadora social Rosario Ibarra de Piedra en el proceso de búsqueda de su hijo. La crónica relata los esfuerzos de Rosario y las 83 mujeres que se instalan en la catedral para emprender una huelga de hambre que protesta por la desaparición de sus hijos. El gobierno envía a la fuerza para concluir la huelga de hambre y si bien desocupan el atrio de la catedral, no lo hacen de su causa. Desde esta mujer, madre de uno de los centenares de desaparecidos políticos, la autora parece modelar una democracia ideal representada por un grupo que lucha contra la corrupción institucionalizada, la violencia gubernamental y la indiferencia social.

Luego, en “Los desaparecidos”, Poniatowska relata la realidad de los desaparecidos políticos dentro de la llamada “guerra sucia” y relata los esfuerzos de víctimas y desaparecidos por buscar a sus familiares y amigos. Resulta difícil separar estos textos escritos hace 40 años de algunas realidades que ciertamente en otro contexto, como el movimiento por las víctimas que encabeza el poeta Javier Sicilia en el marco de la lucha contra el crimen organizado del presidente Calderón; y tal vez valga la pena releerlos más ampliamente desde estas nuevas realidades, de las que emanan las deficiencias del Estado mexicano por ofrecer seguridad y libertad a todos sus habitantes, cuando no ser él mismo quien la violenta y ultraja.

Finalmente, en “La colonia Rubén Jaramillo”, la autora narra la fundación de la colonia popular cuyo nombre honra al campesino asesinado Rubén Jaramillo por agentes del gobierno en 1962. Para Egan se trata de una *nouvelle* testimonial que ficcionaliza dramáticamente en detalle minucioso y se encuentra cercana a *Hasta no verte*, el nacimiento, la infancia y adolescencia de una

sola de esas “ciudades perdidas” que surgen como hongos en la noche, llenándose de tantos pobres campesinos (106).

Para Egan estos cinco textos continúan de alguna manera el arco trazado por *La noche*. . . (102). Se trata de narrar *otra* historia, y detallar las distintas fermentaciones del “espíritu del 68” o de lo que por entonces se enmarcaba en el espíritu de la revolución latinoamericana, de la emancipación política por vía de la lucha armada, el destino de la disidencia extrema, las coincidencias y disparidades entre quienes nunca han tenido voz y quienes arriesgan todo con tal de romper el mutismo siglos en una historia regional y nacional caracterizada por la desigualdad, por la manipulación de las masas, por el rezago histórica prácticamente en todos los temas sociales (educación, salud, derechos humanos, etc.) El gran tema que parece trazar e hilar estas crónicas es el de los desaparecidos. La autora muestra las formas de la represión política y de la desaparición como una práctica recurrente del Estado mexicano que en todo momento aparece como autoritario sobre todo contra los disidentes políticos. *Fuerte es el silencio* se convierte en un gran medio para conocer el centro de ese magma autoritario, su dimensión más cruel y represiva y el prisma más autosuficiente, en una época donde incluso no había otros contendientes a las luchas presidenciales.

Si bien estos cinco textos se pueden leer de manera independiente, comparten como bien señala Egan aspectos, temáticas y tendencias. Casi desde los títulos es posible adivinar dichos acercamientos. En la interrelación de la crónica destaca la eficacia de la denuncia ante la opresión, la miseria, la criminalidad impune y la potencia de su mensaje es el que subyace como símbolo. El efecto emotivo de su combinación es estremecedor, sobre todo al contraponer estos nuevos rostros y sujetos sociales con lo que históricamente fue una sociedad básicamente silenciada, sumisa y abúlica ante los poderes. Egan usa la imagen del palimpsesto para describir estas crónicas como formas de reelaboración de luchas y sufrimientos de una historia que los medios y la prensa del momento no mostraban al vivir entre la autocensura y la complacencia hacia el régimen en turno. De alguna manera vemos que hay un viaje hacia el centro mismo de esa frustración, pero no como derrotismo o fatalismo, sino justamente como un esfuerzo redimensionado desde la centralidad de los actores, esas voces que desde la crónica testimonial adquieren un lugar protagónico en el relato literario y periodístico. Es la concreción de esa trillada estratagema, “dar voz quienes no la tienen”, de conocer un ejercicio con sus matices y variantes.

¿Qué ciudad leemos en estos textos?, ¿qué imágenes podemos reconocer?, ¿qué impresiones emanan como tópicos dominantes de lo que por entonces se cantaba ya como la ciudad del desarrollo, la prosperidad y la paz? De los cinco textos en *Fuerte*, dos centralmente nos ofrecen una imagen de la ciudad, nos confirman ese eje de una “*ciudad tomada*” “El movimiento. . .” y “Diario. . .”; pero también vemos la imagen de una “*ciudad develada*” de manera particular en el primer texto encontramos desde el valor metonímico del “ángel”, como denuncia contra la imagen del proyecto desarrollista, la pretensión modernizadora; pero es el signo que permite contraponerlo con la pobreza y el índice de lo invisible, de lo que no reconocemos.

“Ángeles de la ciudad” es una anti-crónica del desarrollismo, del progreso capitalista, del optimismo en cuanto al supuesto reparto de la riqueza. A partir de la imagen del “Ángel de la independencia” que se cayó en 1957. La caída del terremoto no es la del icono religioso que descende, sino de las paradojas de una ciudad con mexicanos que a finales de los sesenta en el D.F padecen hambre. El texto sirve para denunciar directamente por ejemplo el desempleo, las personas sub-ocupadas, los niños que viven en las calles. A la manera de una imagen contrahecha, esta ciudad “*develada*”, no tiene que hacer mucho esfuerzo, simplemente modificar el foco de orientación hacia esas “*alas trasquiladas*” (22) de un “ángel” que es un símbolo de denuncia. Los “Ángeles” son parte de una inversión semántico: son quienes no saben que lo son. La inversión sirve para mostrar no solo contradicciones, sino la realidad de opresión de esos “marginados” que viven en el centro de la ciudad: periferia y centralidad se anudan en el espacio y son parte del mismo arco. En una de las fotografías al interior del texto vemos la reconstrucción del Ángel de la Independencia y el pie de foto nos recuerda que fue reparado en una de las colonias más pobres de la ciudad. El boato de la ciudad se levanta sobre esas partes que la misma ciudad margina o aleja.

A nivel icónico-visual ancla las tensiones de la “*ciudad develada*”, donde todo sirve para recordarnos otra ciudad, Esta “*develación*” redunda en “*revelación*” y “*denuncia*” (29). Una de las estrategias de esa denuncia implicada es el acercamiento a través por ejemplo de cierta mimesis con el habla de los personajes, con el habla coloquial donde a un tiempo se acerca a sus habitantes y recuerda algunos términos de habla coloquial. No hay que olvidar que Poniatowska aprendió el español después del francés, y lo aprendió de las nanas, de las trabajadoras en su casa. Así los recursos de estos registros coloquiales cumple una función múltiple en el proceso que Poniatowska busca ella misma para hacerse mexicana, en esa dimensión de quien esté obligada a hacer algo,

donde vemos retablos de sensaciones. En la siguiente cita vemos el efecto del término “descuajaringar” que imprime una connotación particular y muestra una ciudad, sobre todo, que no cuida a sus “ángeles”: “La ciudad no cuida a los ángeles, al rato los hace caer en cualquier gallinero, como el ángel descuajaringado; retoza sin ellos sin la menor devoción, les echa peladuras de fruta podrida, hasta dejarlos cacareando como gallinas que esperan que el gallo las pise” (29).

En “Diario de una huelga de hambre” vemos claramente desde los primeros renglones la imagen de la “ciudad tomada”. El relato de la huelga de hambre en el atrio de la Catedral, flanco norte de la Plaza del Zócalo sirve a la narradora para dimensionar la importancia del lugar, del acto mismo de denuncia. Al inicio del relato se equipara simbólicamente los 10 años del movimiento estudiantil del 68 con esta huelga, y se reivindica el valor de la ciudad tomada:

Si en julio de 1968 se propusieron “ganar la calle” en los meses que siguieron, objetivo fue “tomar el Zócalo”, manifestarse en la Plaza. Poseer la plaza era gritar desde el centro mismo del país, desde el ombligo de la luna, la entraña de Tenochtitlan, el infinito lecho de Cortés y la Malinche [...] Tomar la plaza era un acto trascendente y mágico, tocar sus campanas, liberar una bandada de palomas hacia los cuatro punto cardinales [. . .] Diez años después, la Catedral ha sido tomada. La han poseído las mujeres. (78-79)

Al ser una crónica de un hecho en el centro de la ciudad, en el atrio de su catedral, la ciudad aparece como ese centro neurálgico, el icono claro de la centralidad. Este ha sido un *topoi* muy presente en la ciudad literaria, en las crónicas históricas y periodísticas. Ese componente de “centralidad” metonímicamente representada por su plaza central, ha aparecido como un cronotopo para vindicar y arraigar expresiones, momentos, situaciones: el “Centro”, el Zócalo, no es cualquier sitio, es el espacio centra, la ubicación exacta en un espacio delimitado de amplia resonancia política y social. La Catedral representa uno de los edificios más emblemáticos de la plaza, pero es también uno de los espacio religiosos más importante de la ciudad que da un valor particular a esa demanda no sólo lugar para ejercer una mayor presión.

De hecho en la historia de la crónica de la ciudad de México siempre han aparecido contrapuestos los ejes semánticos entre el orgullo y la humillación que en este caso se traduce a la manera como los derechos básicos se le niega a una parte de su población. En este “Diario”

adquiere un nivel de tensión particular, justamente por esa asimetría entre las madres de familia, sin otro recurso que sus cuerpos mismos, y la presión institucional y gubernamental.

La acción de “tomar” y “denunciar” se presenta por muy diversos recursos, uno de ellos son los registros más “internos” y “subjetivos” de esa transformación urbana dada por ejemplo a través del cambio de roles que la propia Rosario Ibarra vive de ser una ama de casa de clase media a una luchadora social desesperada por encontrar a su hijo Jesús. Aquí un ejemplo de cómo se narra esa transformación, esa ciudad interior, en la voz de una compañera de Rosario:

A lo largo de estos últimos cinco años, he visto transformarse a Rosario, convertir sus departamentos del Paseo de la Reforma y Tlatelolco (floreados, de carpetitas tejidas y lámparas de buró) en su cueva en la colonia Condesa, todas las paredes tapizadas con los carteles de los hijos desaparecidos, letreros de “Se buscan”, de “Libertad a los Presos Políticos”, fotografías amplificadas, periódicos murales, letreros en inglés, en francés, recortes de periódicos alemanes y suecos. ¡Adiós colchas de color pastel y figuritas de porcelana! (99)

Dentro de la crónica testimonial en donde suele ubicarse este tipo de textos, es importante señalar la dimensión oral manifestaba no sólo en el diálogo o el testimonio, sino en los recursos de la propia voz coloquial de la narradora. No es casual que junto con la crónica, Poniatowska desarrollara un estilo propio dentro de las entrevistas, donde también vemos a la periodista simulando ingenuidad y dando el efecto de realidad y cercanía que justamente el estilo con peso en lo oral genera de forma discursiva. La voz coloquial parece ese punto medio entre la entrevista etnográfica y la descripción dialogada. Así la ciudad de Poniatowska es también una “ciudad testimoniada”, un espacio reproducido en sus registros orales: vocablos, términos, expresiones particulares, sociolectos e incluso cacofonías para hacer énfasis de algún aspecto. En algún sentido sus crónicas son sobre todo “murales orales”, registros múltiples de la experiencia y la expresión. Lo que surge, como lo mostró en *La noche*. . ., es un efecto particular, una nueva impresión sobre la superficie del texto donde cada voz tiene independencia pero permite reconocer, por su diferencia a la otra. Se trata de una especie de “fuga” musical, una “acompañamiento” entre tensiones y distensiones de los varios registros proyectados. Así como la literatura experimental de Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*), Severo Sarduy (*De dónde son los cantantes*) o Luis Rafael Sánchez (*La guaracha del Macho Camacho*) mostraron cómo se oye la ciudad, cómo es el habla del habanero o el puertorriqueño de San José, la

“ciudad testimoniada” de Poniatowska presenta las voces (y silencios) de lamentos e imprecaciones, de gritos y rumores justamente de quienes históricamente han sido confinados al papel de coro secundario en la historia, los libros y las estampas. La crónica ya había expresado a los desheredados y esos “ángeles”,³ pero no había en el periodismo o el reportaje periodístico la extensión y el efecto de cercanía de una ciudad “tomada” y “revelada” no por sus atributos geográficos, o su supuesto magno pasado, sino por ese tiempo presente de confrontación en esas voces y rostros generalmente no abordadas de manera central en los relatos periodísticos, literarios o históricos; así esta ciudad, es nueva por la resonancia que emerge desde los hechos y el dolor, por un acercamiento no acartonado y la superación de cualquier estereotipo que pueda hacerse sobre la pobreza o marginación. Es cierto que el texto como tal no resuelve en sí los problemas que denuncia, pero al tratarlos y difundirlos, al acercarse a ellos y generar ese efecto discursivo en la centralidad de los actores sociales, permite un nuevo conocimiento y a su manera promueve una nueva actitud necesaria para afrontarlos y para ver esos conflictos no como ajenos.

³ Pensamos en crónicas que por ejemplo en el siglo XIX referían la pobreza y el abandono de sectores sociales, como lo narra Ignacio Manuel Altamirano en “Una visita a la Candelaria de los Patos” (publicada en *El Renacimiento*, 1869) y donde da cuenta de los desheredados de entonces en el histórico barrio de la Candelaria.

OBRAS CONSULTADAS

- Acevedo Escobedo, Antonio. *La ciudad de México en la novela*. México: DDF-SOS, 1974
- Alatorre, Antonio. “A ustedes les consta”. Reseña de *A ustedes les consta: Antología de la crónica en México*, de Carlos Monsiváis, ed. *Vuelta* 53 (1981): 37-40.
- Arreola, Angélica. *La crónica*. México: EDERE, 2001.
- Ascencio, Esteban. *Me lo dijo Elena Poniatowska*. México: El Milenio, 1997.
- Blanco, José Joaquín. “La sonrisa de Elena Poniatowska”. *Cronistas* 10 sept. 2003. Internet.
- Bruce-Novoa, Juan. *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Karl Kohut, Frankfurt: Vervuert, 230-39.
- Camacho de Schmidt, Aurora. “Conciencia de la ciudad de México en la narrativa de Elena Poniatowska”. *XVIII International Congress of Latin American Studies*, Atlanta. 1994. Internet.
- Carreto, Héctor. *La región menos transparente. Antología poética de la ciudad de México*. México: Colibrí, 2003.
- Egan Linda. “De la ‘muerte florida’ al activismo civil: Elena Poniatowska rompe el fuerte silencio ancestral”. s.f. Internet. mayo 2012.
- García Flores, Margarita. “Elena Poniatowska. La literatura en un largo rito”. *Cartas marcadas*. México: U Nacional Autónoma de México, 1979. 217-32.
- Garza de la Garza, Juana. “La noche de Tlatelolco: visión femenina de una crónica”. *Mujeres latinoamericanas del siglo XX: Historia y cultura*. Tomo 1. México: U Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Casa de las Américas, 1998. 221-27.
- Gruzinski Serge. *La ciudad de México: Una historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Jørgensen, Beth E. “Texto e ideología en la obra de Elena Poniatowska”. Tesis de doctorado. The U of Wisconsin, Madison, 1986.
- . *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*. Austin: U of Texas P, 1994.
- Martínez, José Luís. “La ciudad de México en la literatura”. *Metrópoli cultural: Ensayos sobre la ciudad de México*, de Isabel Tovar de Arechederra y Magdalena Mas, eds. Tomo 5. México: DDF-UIA-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 189-300.
- Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. México: Era, 1970.

- . “Mira, Para que me comas olvida. . .’ Las precisiones de Elena Poniatowska”. *La cultura en México* 1007 (1981): 2.
- Navarrete Maya, Laura. “La ciudad de México en la obra de Elena Poniatowska (una visión de compromiso social)”. *Actas XIII Congreso AIH*. Tomo 3. s.f. Internet. abril 2012.
- Navia, Pedro. “Mujeres / Voces que hablan. Oralidad y dialogo en testimonios de Elena Poniatowska”. *Cincinnati Romance Review* 20 (2001): 27-41.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 4. Madrid. Alianza Editorial, 2001.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. “Palabra y tierra. Entrevista a Elena Poniatowska”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 30 (2001): 341-58. Internet.
- Parodi, Claudia. “México álgido, las voces de la resistencia en la ciudad: *La noche de Tlatelolco, Nada nadie* y *Amanecer en el Zócalo*”. s.f. Internet.
- Poniatowska, Elena. *Amanecer en el Zócalo: Los 50 días que confrontaron a México*. México: Planeta, 2007.
- . *Fuerte es el silencio*. México: ERA, 1980.
- . *Las mil y una. . . (la herida de Paulina)*. México: Plaza y Janés, 2000.
- . *Nada, nadie: Las voces del temblor*. México: ERA, 1987.
- . *La noche de Tlatelolco*. México: ERA, 1971.
- . *Todo empezó el domingo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- . —. México: Océano, 1997.
- Quirarte Vicente. *Elogio de la Calle*. México: Cal y Arena, 2001.
- Robles, Martha. *La sombra fugitiva: Escritoras en la cultura nacional*. Tomo 1. México: U Nacional Autónoma de México, 1985.
- Salazar, Jezreel. *La ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsiváis*. Monterrey: U Autónoma de Nuevo León, 2006.
- . “La crónica, estética de una trasgresión”. *Razón y Palabra* 47 (2005): s.p. Internet.