

Ojos de mujer en la crónica urbana mexicana: Elena Poniatowska y Margo Glantz

Carmen PERILLI
UNT-CONICET

RESUMEN

¿En qué focaliza su visión el ojo femenino en México D.F.? A través de las crónicas urbanas de Elena Poniatowska y Margo Glantz, este artículo reflexiona sobre las posibles diferencias entre la crónica citadina masculina y la femenina, y la mexicanidad de dos escritoras de origen no mexicano.

Palabras clave: crónica urbana, Ciudad de México, mirada femenina, Poniatowska, Glantz.

Eyes of Women in Mexican Urban Chronicle: Elena Poniatowska and Margo Glantz

ABSTRACT

How the eye focuses its vision of women in Mexico City? Through the urban chronicles of Elena Poniatowska and Margo Glantz, this article reflects on the differences between chronic citadina male and female, and two Mexican-origin Mexican writers.

Keywords: urban chronicle, Mexico City, female gaze, Poniatowska, Glantz.

SUMARIO: 1. Elena Poniatowska el mural y la crónica. 2. Margo Glantz: los libros y los zapatos. 3. Bibliografía.

Un gran demonio mudo anudó en nuestra lengua
el mundo del silencio.
Nuestra historia la escribe
reptando entre cenizas la serpiente.
(Rosario Castellanos, "Crónica final", 103)

La mirada recorre las calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso, y mientras crees que visitas Tamara, no haces sino registrar los nombres con los cuales se define a sí misma y a todas sus partes (Calvino: 25)

La tradición cultural occidental prolifera en mitologías que vinculan ciudades y mujeres, como cuerpos soñados, nombrados, deseados y contruidos por los hombres.

En el imaginario diálogo que vertebra *Las ciudades invisibles* Marco Polo deslumbra al Gran Khan con sus relatos de ciudades y el emperador, incómodo, le propone las suyas. La innegable hegemonía de los discursos masculinos en la construcción simbólica del espacio urbano ha oscurecido la temprana participación femenina en la tarea de vivirlo e imaginarlo. Los fines del siglo XX y los comienzos del milenio nos enfrentan a un mundo mayoritariamente urbano. En muchos casos el tránsito hacia la megalópolis supone la pérdida de las memorias e identidades urbanas. La ciudad histórico-territorial y la ciudad industrial quedan subordinadas ante la fuerza de la ciudad comunicacional que ya no reconoce la centralidad de la letra.

Extrañas son las consecuencias de hablar de una ciudad. Su carácter profundo depende del modo de nombrarla. La ciudad es dicha, interpretada, ultrajada. ¿Hay un orden en las palabras que provoca? Las leyendas urbanas son como las malas traducciones: lo que se entiende es incorrecto pero se entiende. A veces uno de esos malentendidos adquiere vida propia e influye en la forma en que la urbe se reitera: un eslabón de sombra, un espectro necesario. (Villoro, 2005)

Los relatos que habitan y dan cuenta de cada ciudad nos hablan de formas de apropiación, de percepción y de existencia. La crónica, “ese ornitorrinco de la prosa”, es uno de los dispositivos predilectos en la figuración de nuestras fragmentadas y fragmentarias cartografías urbanas latinoamericanas¹. En el género la insistencia de lo real acompaña el cuestionamiento de los alcances del lenguaje. El híbrido espacio cronístico permite la circulación de los nuevos discursos, se coloca en el límite entre dominios culturales, inclusive tecnológicos. Partiendo del hecho de que el lugar de la crónica es el periodismo, como señala Susana Rotker “su condición híbrida le permite tener un valor de *autonomización* en el sistema de representación, pero a la vez lleva la carga del espacio donde es publicada, es decir, el de la prensa como vehículo de intercambio e identificación, constructor y difusor de discursos y simbolizaciones” (2000: 11). La crónica no goza en plenitud de la autonomía que suele adjudicarse a la literatura ya que siempre remite al referente.

La ciudad de México es la suma de los relatos que a lo largo de cinco siglos y medio la desean y sueñan, la aman y odian a través de palabras e imágenes, que narran la conjunción de fascinación y violencia. Geografía densa donde coexisten

¹ La crónica es el ornitorrinco de la prosa; incorpora toda clase de rasgos ajenos. Es el más flexible de los géneros; se puede beneficiar del ensayo, la dramaturgia (las entrevistas concebidas como actos teatrales, la voz de proscenio de la que habla Tom Wolfe y que convierte a la opinión pública en un representante contemporáneo del coro griego), la narrativa (la evocación interior de los sucesos, al modo de *Relato de un naufrago*, donde García Márquez revive en primera persona un suceso que le ocurrió a otro). Se trata de un género muy versátil y que mejora por asociación: conocer las guerras púnicas y *La Ilíada* puede ser decisivo al momento de narrar un deporte; de igual manera, conocer la estructura de elites de una tribu y su comportamiento antropológico puede establecer un contrapunto con una crónica de costumbres de la alta sociedad del siglo XX” (Villoro, 2001).

tiempos diversos, la mayoría incumplidos. “Edenes subvertidos” que, al decir de Carlos Fuentes, asedian desde sus rincones. Imaginarla supuso y supone un desafío a la imaginación de quienes la transitan, desde el remoto encuentro de Hernán Cortés con la lacustre Tenochtitlán hasta el encuentro de Carlos Monsiváis con los “rituales del caos” de la monstruosa urbe desertificada del siglo XXI. Un espacio en el que las ruinas de Quetzalcóatl compiten con los espejos de Pepsicoatl. Su vertiginoso tránsito de cosmópolis a megalópolis puso en crisis las formas de acercarse a un escenario amenazado por la diseminación en el que se hacía imposible lograr una imagen total y se tornaban complejas y fragmentarias las lecturas de las prácticas cotidianas de la multitud que la puebla². Como lo muestra la película “Vivir mata” de Nicolás Echeverría la ciudad se transforma en una gran autopista donde reina la radio y el helicóptero.³

Me interesa analizar las mitologías urbanas en una selección de crónicas de Elena Poniatowska y Margo Glantz. Aunque descreo de postulaciones esencialistas con respecto al género, creo que se puede mirar la escritura desde ese “doble” de una enunciación que no se desentiende del cuerpo sino que lo enmascara. Un doble que “contiene a la resistencia pero simultáneamente la resistencia está constituida por el doble” (Domínguez: 209). Todo sujeto es la suma de múltiples filiaciones y afiliaciones. Las dos escritoras pertenecen a la generación de los “contestatarios del poder” en palabras de Ángel Rama. Escritoras faros se ubican en lugares distintos dentro del campo intelectual mexicano. Elena Poniatowska, periodista y novelista, nacida en París, descendiente de príncipes polacos, nacionalizada mexicana, carga su escritura con el distanciamiento de la extranjería y el abolengo. La mayor parte de su producción está vinculada al periodismo. Ha dirigido múltiples talleres de escritura y su obra puede leerse como una constante y contradictoria búsqueda de identidad, personal y nacional como lo hemos analizado en el libro *Catálogo de ángeles mexicanos*. Margo Glantz, judía mexicana, ostenta otras genealogías biológicas y culturales en la escritura desde un lugar central. Doctorada en Letras en la Sorbona en París, pertenece a la Academia Mexicana de la Lengua. Ocupa un lugar consagrado como crítica y sus ficciones aparecen de manera tardía. Margo Glantz está vinculada al campo académico estadounidense y español. Es profesora emérita de la UNAM y su obra ha merecido un Portal en el Proyecto Cervantes. Ejerció el periodismo de modo menos frecuente y estuvo vinculada a la revista *Vogue*. El modo en que estas escritoras definen la mexicanidad varía, en todos los casos está vinculado a la ciudad de México.

² Destaca Bencomo que en 1987 el gobierno creó el Consejo de la Crónica de México, una empresa institucional que buscaba contener discusivamente la fisonomía desbordante de la capital mexicana.

³ La película mexicana *Vivir Mata* se estrenó en 2001 y tiene guión de Juan Villoro.

Elena Poniatowska: el mural y la crónica

La travesía por diferentes “ciudades” en las crónicas de Elena Poniatowska nos muestra un proyecto intelectual que articula, a veces contradictoriamente, un imaginario urbano dominado por la cultura popular al mismo tiempo que formula una historia cultural de la ciudad mexicana posrevolucionaria. Un verdadero “mural” se despliega ante el lector al que interpela con gestos distintos que se arman desde un lugar de enunciación marcado por la pertenencia al periodismo.

Las cartografías de Poniatowska están atravesadas por las autofiguras de la cronista, quien se construye una mirada amateur de mujer frágil y hace alarde de ignorancia. Usa su aparente inocencia y desconocimiento para sacar provecho de una escucha que se arma en un espacio secundario de mujer, solidaria, étnica, racial y culturalmente diferenciada frente a los otros. Podemos leer a través de todos los textos una suerte de autobiografía que acompaña biografías ajenas. La mediación no es neutra, muy por el contrario se torna densa con marcas de género, clase social, raza, nacionalidad. La auto-representación deviene firma dentro del texto.

Toda la obra se construye sobre el deseo de pertenencia a México en la búsqueda de voces y cuerpos que lo encarnen. Un deseo que la lleva a intentar la captura de la experiencia ajena. La emergencia del discurso nacionalista mexicano en el cual el mexicano, como señala Roger Bartra, está representado por el pobre mexicano, el “pelado” en la tradición cultural del discurso populista de la institucionalización posrevolucionaria⁴. Cierta “orientalismo” etnocéntrico⁵ y mirada exótica marca el imaginario de sus narraciones. Su lectura de la historia mexicana establece continuidades y diferencias con las propuestas de “arte popular” de muralistas, gráficos y fotógrafos⁶.

En 1957 en el suplemento de *Novedades*, publica su primera serie de crónicas, “¿De qué quiere su domingo?” con dibujos de Alberto Beltrán⁷. Estas postales se

⁴ Héctor Aguilar Camín considera que las décadas correspondientes a 1920 y 1940 corresponden a la etapa de reconstrucción económica y de surgimiento del Estado intervencionista y nacionalista que culmina con el cardenismo (*Después del milagro*).

⁵ El etnocentrismo puede ser estudiado como un proceso de deformación de una cultura que nos es ajena por transferirle esquemas y patrones que no corresponden a ella, y también como un proceso de apropiación de una cultura, que nos lleva a negar las diferencias específicas, en un fácil reduccionismo cuyo fin es la asimilación” (Saintoul: 144).

⁶ A lo largo de su vida realiza un verdadero archivo de *Todo México* en reportajes donde otorga un lugar prioritario a Mariana Yampolsky, Dolores del Río, Juan Figueroa, Lola Álvarez Bravo, Lupe Marín, etc. Una galería de la cultura mexicana que acentúa la presencia del arte masivo de sesgo populista.

La ciudad del porfiriato queda relegada a dos novelas, *La Flor de Lis* y *Paseo de la Reforma*.

⁷ Alberto Beltrán García (1923-2002) tiene una larga trayectoria como dibujante en los periódicos y revistas de la capital, tales como *Excelsior* (1942), *Revista Mañana* (1944), *El Popular* (1948), *Novedades* (1960), etc. Se hicieron conocidos sus cartones en *El Día*

reúnen en el libro *Todo empezó en Domingo* (1963). Situar la escritura de estos textos supone remitir a una época clave de transformación de las representaciones de la capital mexicana. La expansión exige nuevos intérpretes. En 1958 aparece la novela de la ciudad moderna mexicana: *La región más transparente* de Carlos Fuentes, que refunda la ciudad literaria de medio siglo, en una prosa vanguardista que erige una nueva mitología que incluye las distintas lecturas históricas.

En contraste, alejadas del vanguardismo y la experimentación, las primeras crónicas de Elena Poniatowska arman un ordenado catálogo de un territorio urbano transparente en un momento clave. El pasaje de la novela a la crónica, también supone la importancia formal y la relevancia crítica. La definición de la literatura como institución. Un mundo de anónimos y pequeños hombres contenido en medidas viñetas, que le permiten inventariar, sin sobresaltos, los lugares de esparcimiento dominical. Domina la retórica del paseo, la mirada del observador describe y comenta una topografía familiar del ocio. La historia apenas roza una comunidad conocida, de lentos ritmos naturalizados: La Alameda, Chapultepec, Xochimilco, Teotihuacán. Como si el sueño de la aldea se continuara en la ciudad que crece con lentitud.

Un sujeto más o menos homogéneo, el Pueblo, vive en la continuidad entre ciudad y campo. Consumidor módico de ocios se mueve con aires de propietario ya en salones de baile, ya en mítines políticos. Los cuerpos están cómodos en el espacio urbano: lentas señoras sumergidas en el viaje de la maternidad, pobres que “tardean” en la pirámide, fieles que piden milagros a la Guadalupe, deslumbradas novias que suben a la Torre Latinoamericana, pepenadores en las ferias de antigüedades, niños pendientes del “viejito de las vistas”, indígenas en Xochimilco⁸.

Las intervenciones de la narradora arman una pastoral que se deja seducir por la exhortación romántica: “¡Y si ustedes, señoras y señores, quieren saber algo más acerca de la Alameda, su mejor biografía está en el Hotel del Prado, en el mural del difuntito Diego Rivera!” (1997: 68). El espectáculo urbano está tramado de textos culturales: “Xochimilco no es ni “Mexico’s Floating Gardens” ni *María Candelaria* (aquella película del Indio Fernández): para los Xochimilco que viven del producto de sus chinampas, Xochimilco es el México verdadero” (Poniatowska, 1997: 46). El efecto de realidad se apoya en el recurso al detalle y en la puntualizada reproducción del habla popular. Una comunidad reconocible en la que el sujeto que narra vuelca todo su sentimentalismo y de la que puede distanciarse transmutándola en paisaje a través de un modo tradicional de narración de la ciudad.

En “Ángeles de la ciudad”, crónica incluida en *Fuerte es el silencio* (1980), la cronista abandona tanto la mirada de la turista calificada como la del historiador oral

dominguero, una página en *El Gallo Ilustrado*. Fue integrante del Taller de la Gráfica Popular y se lo considera heredero de José Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez.

⁸ Aparecen las mulitas y criadas protagonistas de sus crónicas posteriores: “Siempre se hace tarde. A la salida, las muchachas corren, Margaritas frescas, Susanas espigadas, Rosas presurosas, Martas temerosas, Conchas enternecidas, Bertas y Lupitas de quebradizas cinturas y, como manojos, se dirigen hacia la parada del camión” (Poniatowska, 1997: 63).

para convertirse en antropóloga de la subalternidad, traductora de un mundo mestizo e indígena, a sus ojos, el “verdadero” México. Olores, sabores y ruidos discordantes inundan el paisaje urbano y evidencian el contraste entre los migrantes, “los ángeles negros”⁹ según la letra de la canción popular que abarrotan las colonias y cambian el rostro de la ciudad que les rechaza y los mexicanos protegidos por el ángel de la independencia y los ángeles rubicundos de las iglesias. Los nadies, viajeros involuntarios e indeseados de una geografía extraña provienen de todos los rincones del país, son la nación. Estos juanes y marías desterritorializados, arrojados, viven arrimados a la capital que los atrae y devora. En su “atolondramiento”, en ese estar a medias entre la violencia del paisaje urbano y la nostalgia del mundo rural, la cronista cree ver los restos de su pertenencia a la naturaleza: “golondrinas o pájaros con cara de gente [...] verdaderos ángeles caídos, asimilados a la tierra.” (Poniatowska, 1987: 11). La identidad urbana se produce en la heterogeneidad, la localización es efecto del ingreso a la globalización. Hay una proliferación de textos y relatos que recogen las crónicas. Mapas viejos, mapas nuevos. La descomposición de la ciudad como imagen en los que los medios son constituyentes.

Las formas remedan las enormes imágenes muralistas, el discurso realista está mediado por la alegoría. La ciudad estalla, ocupada por la desolación y la miseria, y, poco a poco, exhibe un orden infernal: “Los círculos se agrandan, cada vez es más ancho el cinturón de miseria, pulula un mundo que se va achaparrando hasta quedar a ras del suelo” (Poniatowska, 1987: 23). El imaginario textual se resuelve en el contraste entre los datos y cifras, entre narraciones orales del mundo rural y los insistentes medios que delinean una nueva cultura: “Entre los raquíticos muebles resaltaba en medio de los dos la tele como un dios” (Poniatowska, 1987: 18).

En esta nueva ciudad, anunciada por la caída de la estatua del ángel en el temblor de 1957¹⁰, oscuros extranjeros de lenguas extrañas se apoderan de la calle y la expropián para siempre. Tornan imposible el paseo tradicional y erigen un mundo fundado en el mercadeo ambulante. La mirada de Poniatowska no exenta de indigenismo, no puede evitar el distanciamiento. El mundo de la experiencia se retrae al orden de la tierra, la escritura permanece en un orden menos importante, el de la mediación. La cronista es la escucha, la antropóloga solidaria, de un mundo que se dice en plural. La naturaleza devastada, es arrojada a las orillas de la polis caótica donde el silencio es del orden de las piedras. “Es también un silencio de siglos. Antes callaron por prudencia, por delicadeza, porque la grandeza determina su alma” (Poniatowska, 1987: 11). Bencomo señala la relación entre los distintos rostros de la

⁹ Letra de A. Eloy Blanco y música de M. Álvarez Maciste. Uno de sus versos dice: “Siempre que pintas iglesias / pintas angelitos bellos, / pero nunca te acordaste / de pintar un ángel negro”.

¹⁰ La historia de la columna que se conoce como Ángel de la Independencia agrega correspondencias. Durante el porfiriato Antonio Rivas Mercado fue el arquitecto encargado de la estatua que inmortalizara los festejos la trajo de Francia. La celebración sería la bisagra entre dos mundos. Su hija Antonieta Rivas Mercado estaría ligada a ambos (Bradú, 1996).

ciudad y las jerarquías entre los ángeles, estableciendo la correspondencia entre ciudades superpuestas: ciudad de mártires/ángeles de la guarda; ciudad de héroes/ángel de la independencia. El destino del paisaje urbano es catastrófico. No quedará ni un árbol “para nuestros ángeles que seguirán aterrizando uno tras otro para ir a empericarse en los cerros” (Poniatowska, 1987: 22). La ciudad ha perdido toda racionalidad, ya no se reconoce en ese mundo que ha crecido a pesar suyo.

Las calles se transforman en escaparates, la cronista señala las curiosas continuidades de esas vidrieras, las contrasta con sus experiencias personales. A cada instante la cámara que enfoca lo colectivo se detiene en una pequeña historia. Todos los relatos coinciden en una conclusión de tono moral: “La ciudad no cuida a los ángeles” (Poniatowska, 1987: 29). “La tierra del Distrito Federal se come a sí misma”, “El círculo se cierra. Nos alimentamos, evacuamos y volvemos a alimentarnos. No hay de otra. La tierra es una misma y sola bola” (Poniatowska, 1987: 25). Las fotografías refuerzan la realidad descripta¹¹, la crónica recurre se cierra con un rezo popular y el tono exhortatorio del párrafo titulado *El ángelus*: “Y si ustedes se descuidan, señoras y señores, podrán toparse con el Ángel de la Guarda, a la vuelta de cualquier encuentro, en la acera de esta Angelópolis, un ángel de carne y hueso y un pedazo de pescuezo, en esta ciudad que nos permite amar como quisiéramos” (Poniatowska, 1987: 33).

Me interesa señalar el contraste y la complementariedad de “Los ángeles de la ciudad” con “El último guajolote” (1982), la primera de las crónicas reunidas en el libro *Luz y Luna las lunitas*. En este último caso la autora se regodea en la descripción evocativa de los antiguos ritmos morosos de la aldea perdida, de la ciudad de la nostalgia, en afiligranada descripción de las artes y oficios populares. Poniatowska cambia su mirada, contempla el pasado de aldea, rescata, nuevamente, el goce de las descripciones del costumbrismo. En este caso introduce en el texto una relación de goce entre su cuerpo y el cuerpo de la ciudad popular desaparecida. Ese goce nostálgico y artístico se relaciona con el elogio de la tradición. Las fotografías de Gabriela Iturbide¹² así como la factura del texto evidencian la voluntad estética¹³. Entre los antecedentes la narradora menciona a la Marquesa Calderón de la Barca¹⁴

¹¹ Agradece a los archivos fotográficos de *El Día*, *Proceso*, *Unomasuno*, a Ana Cecilia Treviño, Bambi de *Excelsior* y a Héctor y María García su valiosa aportación.

¹² La fotógrafa Graciela Iturbide (1942) inicia sus estudios en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde realiza una película sobre la vida y obra de José Luis Cuevas. Reconoce a Manuel Álvarez Bravo, de quien fue alumna y asistente, como su maestro en el arte de la fotografía.

¹³ No coincido con la lectura crítica de Bencono en el sentido que estas crónicas mostrarían un retroceso en relación a las políticas. Se trata, leyendo el contenido de la forma, de diversos asedios a la ciudad y condiciones de producción diferentes.

¹⁴ Frances Erskine Inglis, mejor conocida como la Marquesa Calderón de la Barca, llegó, junto a su marido, a México en 1839 y permaneció hasta 1842. Durante este tiempo, viajó por el país y escribió sus impresiones en una copiosa correspondencia a su familia, que vivía en Boston. De estas cartas, la autora escogió 54 de ellas para ser publicadas y así se formó el

quien “dibujó para su brumosa Inglaterra a la indita vendedora de patos con su falda apretada” a Ricardo Cortés Tamayo¹⁵ y a Antonio García Cubas¹⁶ en el *México de los recuerdos*. El agua se ha transformado en barro, Xochimilco ha dejado de ser la “Venecia” sudamericana. La cronista se lamenta: “No los alcancé a ver, los guardo en las litografías de la imaginación [...] a los que sí conocí es a los guajolotes de la Navidad” (Poniatowska, 1994: 12).

La modernización arrasa con las tradiciones y la pastoral urbana es destruida, devastada por la ciudad industrial. Sólo podemos tener “vistas de pasado”, a través de los “cuadros de costumbres” inscriptos en la memoria e idealizados en una literatura que repone ópticamente una romántica ciudad artesanal de la primera mitad del siglo XX donde eran posibles los oficios “de gire y gire”, de los habitantes que “trotran al trotecito indio”. La ficción autobiográfica muestra a una Elena niña, un sujeto que instala su sentimiento en el centro del texto: “A mí el mecapalero se me sentó en el alma” (Poniatowska, 1994: 19). El origen de la cultura mexicana moderna está en el arte popular. Las pulquerías “tienen murales de suntuosos cortinajes y sigue a la orden del día de las pulquerías como oasis en el desierto” (Poniatowska, 1994: 21).

El nomadismo es el sino, un deambular técnico del video clip. El lugar central es la calle, “la inmensa entraña de la tierra”, donde todos “taquean”, en el diálogo y la confrontación de cuerpos y lenguas. En esa ciudad perdida se mantienen fuertes tradiciones locales, sintetizando el mundo vario de la nación, que la nutre de cultura rural y popular. La autora recurre al ensayismo e intenta encontrar explicaciones, en el interrumpido contacto con el campo. “Y para mayor desgracia, en el campo de México ya ni burros hay, nadie los quiere” (Poniatowska, 1994: 28). Los campesinos devienen vendedores ambulantes, condenados a la migración. Alejados de los paseantes y turistas son vagabundos, ajenos a la estabilidad del mundo laboral. La narradora afirma, con añoranza: “Antes de que accediéramos a la industrialización nuestra sociedad era artesanal” (Poniatowska, 1994: 29). Cualquier intento por conservar la cultura popular debe tener en cuenta la conciencia de su temporalidad: “Son los tipos populares los que mejor han comprendido que nada dura, todo pasa, todo se lo lleva el tiempo. Por eso nada quieren acumular” (Poniatowska, 1994: 35). Esta crónica se aleja del discurso periodístico y se inserta dentro de la tradición del

libro *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, cuya primera edición se imprimió en Boston en 1843, con prefacio del historiador William H. Prescott.

¹⁵ Ricardo Cortés Tamayo escribió *Tipos populares de la ciudad de México* y *Los mexicanos se pintan solos*. En el libro *Los mexicanos se pintan solos*, con textos de Ricardo Cortés Tamayo e ilustrado por Alberto Beltrán tomó nota de las más variadas situaciones populares mexicanas, escenas de todos los días de los años cincuenta y sesenta y que se encuentran en la memoria colectiva. Cientos de imágenes que hablan de situaciones por todos conocidas, cotidianas, dibujadas con una línea juguetona, sugestiva, cargada de sentido realista. Poniatowska se refiere a este archivo de imágenes.

¹⁶ Antonio García y Cubas. Escribe la *Carta General de la República Mexicana* en 1856. Se publica como *Memoria para servir a la Carta General de la República* (1861).

artículo de costumbres. Colecciona figuras populares, archiva sitios de la memoria, rememora el recuerdo de otros e inscribe su deseo en el pasado:

Lo único que le pido y esto no es difícil que me lo conceda es que me permita acompañar al último guajolote (Maximiliano pobrecito le decía “huacholote” porque todo lo pronunciaba en francés) y me deje caminar con él, por estas calles de Dios, las calles de mi ciudad, hasta que se me endurezcan las corvas [...] llenos los oídos de pregones y de gritos, de ofertas y de cantilenas, de México, México, rarrará. (¡Ah, y en la panza un taquito de maciza!) (Poniatowska, 1994:35).

Cuerpos y voces, sacados de su lugar, ponen en escena el espectáculo de la destrucción y la muerte, denunciando la precariedad de una tierra usurpada, deteriorada como si se cumpliera la profecía de Alfonso Reyes. El mural de las crónicas de Elena Poniatowska no tiene la monumentalidad de las pinturas de Diego Rivera, ni la ambición histórica y estética de las páginas de *La edad del tiempo* de Carlos Fuentes. Su labor se asemeja al oficio del artesano en el armado de un archivo de la tradición cultural mexicana del siglo XX. Sus genealogías se tienden hacia figuras como las fotógrafas Tina Modotti y Mariana Yampolsky que, marcadas por la extranjería, reivindicaban la condición de un arte que busca la comunicación.

Margo Glantz: los libros y los zapatos.

Margo Glantz ingresa al espacio central de la literatura por su producción crítica e historiográfica, especialmente de los estudios coloniales. Sus lecturas de la literatura mexicana del siglo XIX y XX impactan de modo determinante en el imaginario literario. Su figura consagrada ocupa el centro de una ciudad letrada en instituciones como la Academia Mexicana de la Lengua y la cátedra de Literatura Mexicana de la UNAM. Además ocupa cargos diplomáticos en la embajada de México en Londres. Glantz, graduada en la Sorbona en París, digna discípula de Roland Barthes, une intereses muy diversos como la literatura, la música, la pintura y la moda. Sus participaciones en la revista *Vogue* han sido publicadas en *Erosiones*. Colaboradora en varios periódicos y revistas, entre otros, *Unomásuno*, *La Jornada*, *Letras libres*, *Fractal*, *Revista Equis*. Dirigió y fundó la revista *Punto de Partida* (1966-1979) y fue directora del periódico histórico-literario *Guía de Forasteros*, tomos I-IV (1984-1986). Participó como colaboradora de Radio Universidad de 1964 a 1983 y de 1986 a 1989.

En cuanto a su proyecto literario puede incluirse dentro de lo que ella misma denominó la “literatura de la escritura” por oposición a la “literatura de la onda”. Sus reflexiones y lecturas de las crónicas de la conquista la aproximan a las representaciones de la ciudad presente en los textos de Hernán Cortés y de Bernal Díaz del Castillo. Se inscribe dentro de la tradición de Alfonso Reyes y ese texto fundacional de la mirada mexicana que es *Visión de Anáhuac*. La aristocracia de Glantz está en la acumulación de un capital simbólico valioso y su ubicación en el centro mismo de la cultura ilustrada. El ejercicio del periodismo se integra a sus

tareas con la ficción y, por ejemplo, su famosa novela biográfica, *Genealogías* se inicia como serie de crónicas sobre la historia familiar de los Glantz.

Margo Glantz se define como sujeto nómada, siempre jugando con los límites: “Y como que yo cambio el lugar para que no haya una definición realmente” –sostiene– “Mi lugar es movedizo” (Lorenzano: 1). Su lugar de cultura es un territorio en devenir siempre inconcluso que muda el descolocarse y se imprime en su prosa en el gesto que establece travesías entre géneros: “Descolocarse es evitar quedarse perpetuamente en un solo sitio [...] nunca se está de un lado definitivamente, no tanto porque osciles entre varias opciones sino porque estás constantemente cuestionando el lugar donde estás para que no te etiqueten y estereotipen” (Lorenzano: 2).

La inserción de la escritora dentro del discurso cultural mexicano indica su importante contribución a la invención de una tradición nacional, vinculada de modo particular con las mujeres. Su interés por la historia de la ciudad de México atraviesa sus reflexiones críticas y nutre su escritura, basada en la intertextualidad. Memoria y experiencia se transforman en mecanismos de productividad textual. La ciudad se constituirá como suma de los trayectos en el tiempo. Leyendo las cartas de Hernán Cortes afirma:

Entre la Villa Rica de la Vera Cruz, ciudad nacida en la escritura y la Ciudad de los Palacios, ciudad concreta, se inscribe Tenochtitlán, ciudad de la memoria. De igual manera que las antiguas culturas de la Nueva España y sus cosmogonías resucitan en la obra de los cronistas, la labor inexorable de destrucción, el timbre de mayor gloria de que pueden alabarse los conquistadores, según Las Casas, se neutraliza en cierta forma gracias a la escritura.

La ciudad material conlleva siempre una ciudad imaginaria. Toda construcción supone la destrucción, extraños procesos de mestizaje en los que las culturas indígenas e hispánicas dialogan aún en la violencia, a través de un cuerpo, el de la ciudad en la escritura. Toda ruina encuentra su pasaje hacia la perduración en la escritura. La escritura contra-hace la realidad.

Aparta lo extraño, lo indígena, «con un brazo de agua», pero no puede resguardarse de la nostalgia, verdadera, como lo es también la destrucción: ni la primera ciudad fundada por Cortés, la Villa Rica de la Veracruz, ni Tenochtitlán existen ya: pueden revivirse gracias a su pluma, y pasar a formar parte de la fama, esa tercera vida, la que precisa de las letras para perpetuarse, o de la contrahechura. ¿Pues qué otra cosa es la escritura sino una contrahechura de la realidad?

Me detendré en la crónica “México: el derrumbe”. En el texto la enunciación se coloca en un sitio intersticial, un sujeto que observa la ciudad en el momento de la partida. A lo largo del relato temporalidades diversas surcan el espacio. La mirada salta de un tiempo a otro y, en muchos casos, de una ciudad a otra. La unidad está dada por la autobiografía del sujeto y la memoria literaria. La geografía urbana emerge en la relación entre espacio público y vivencias propias y ajenas donde emerge una geografía urbana.

Como los *escritores gentleman*, Glantz observa la ciudad antes de partir en el arquetípico viaje a París: “Cuando en 1953 me fui a París donde pasé cinco años, mi ciudad de México terminaba en la avenida Insurgentes Sur, a la altura de Barranca del Muerto”. La cronista hilvana los distintos lugares de memoria uniendo memoria personal y memoria literaria. En el contraste entre experiencias, mediadas por textos y elaboradas con citas, dibuja la ciudad. La literatura aparece media entre el sujeto y el espacio “el pastoril entorno donde *Santa*, la protagonista “nefanda” de la novela de Federico de Gamboa exhibía su juvenil inocencia”.

La ciudad de los cincuenta de la joven estudiante presenta los mismos ritmos que la urbe decimonónica. El centro y las afueras estaban delimitados y los rituales como “El día del grito” marcaban a fuego a sus habitantes, afirmando una identidad común. En esa ciudad del medio siglo está el recuerdo de la espléndida ciudad del porfiriato: “Civilización y barbarie a la vuelta de la esquina, campo y ciudad, una combinación casi desaparecida: el paisaje arcádico junto al paisaje salvaje, la ceremonia cívica, los juegos eróticos, la prostitución, el fervor popular”.

El texto nos propone un salto de cien años, suponemos que 2003 ya que *Santa*, la novela de Federico de Gamboa, se publicó en 1903. En ese salto la mirada consigna el desconocimiento: “un siglo después, justo un siglo después, paso por el centro, repleto de bicitaxis y de camiones y de coches y de hombres y mujeres vestidos de jeans, ha cambiado el sentido de las calles, hay que rodear la catedral, maciza siempre, cada vez más hundida, más deteriorada, con su interior hasta hace muy poco oculto por andamios”.

La plaza y la catedral sufren el deterioro de la ciudad invadida por las nuevas masas. En los festejos del segundo milenio un sitio deteriorado y sucio degrada la imagen brindada por la literatura. A la ciudad centro de todos los deseos, le han crecido otras, aquellas que la violencia había encubierto como el Templo Mayor, la ciudad que le ha crecido a la ciudad desde dentro. En la nueva ciudad la calle cobra otra dimensión donde lo residual convive con lo emergente:

Doy la vuelta; entro por Cinco de Mayo, veo las tiendas donde eternamente se venden trajes de novia, en la calle de Cuba, edificios antiguos, puestos ambulantes, tiendas de zapatos, los ultramarinos de «La europea» y en Donceles, frente a una casa antigua de tezontle, un camión de basura: hay un depósito, la calle se atranca, fruta podrida, cartones, periódicos y olores nauseabundos.

La segunda secuencia se inaugura, nuevamente, con el viaje a París. Y el contraste se establece en las comidas, en el salto entre la casa de comida *Pepitos* y las nuevas cadenas de restaurantes. Reaparece la ficción autobiográfica, la fundación del México de los padres. “Y en 1925, cuando mis padres llegaron, la ciudad terminaba en la calle de Coahuila 123 y uno podía recorrerla a pie o en alguno de los camioncitos cuyos cobradores gritaban en todas las esquinas los itinerarios”. La literatura contribuye a la representación. En *El desquite* Mariano Azuela describe la ciudad que se puebla con las familias que huyen de la revolución. La narradora registra los cuadros de costumbres, con especial referencia a la moda. Ese juego entre el arte y la moda es

continuo en la obra de Glantz, como si el gusto contemporáneo especialmente en el vestido supone una forma de inscripción efímera pero bella. En el mismo año en el que se debate el carácter viril de la novela revolucionaria:

el centro estaba lleno de señoras elegantes con piel de zorro al cuello, con sombreros de fino velillo que caía coquetamente sobre el rostro, zapatos y bolsa haciendo juego, cejas depiladas y labios muy rojos y cuando cantaban las mujeres tenían la voz aguda y clarita, la voz de las mujeres abnegadas y dulces, Esmeralda y la argentina Libertad Lamarque; desentonaba Lucha Reyes, aguardentosa y dispuesta siempre a la revancha, más tarde, Chabela Vargas, sensual y trágica, cantaba en los años sesenta, cerca de donde estaría más tarde el metro Insurgentes, y luego Chabela volvió a cantar, era la década del 90, en «El Hábito», invitada por Jesusa Rodríguez.

La narración no se atiene a la cronología, juega con el tiempo, contrasta las siluetas de los treinta con la de los sesenta. Se observa que las mujeres indígenas se describen de modo más monocorde, sus cuerpos oscuros no encandilan el paisaje urbano. La ciudad perdida de la infancia es un terreno conocido, donde los límites son respetados. Las fiestas remiten a la historia infantil, la niña judía que iba a misa con la nana.

Entonces el Centro era verdaderamente el Centro y era uno solo, un solo Centro, alrededor del cual se había construido la ciudad, esa ciudad que conocemos, la que mandó construir Cortés y que ahora llamamos por no decir otra cosa, el Centro Histórico. De la otra, de la ciudad prehispánica, nos dan noticia las excavaciones del Templo Mayor, su Coyolxauqui, su Casa de las Ajaracas, su Zompante, sus escaleras, sus caballeros águilas, sus gigantescos caracoles de piedra basáltica.

Lo femenino irrumpe como cuerpo de clase media, o alta, ligado al consumo estético cuyo punto máximo es París. La ropa viene de New York o París. Los padres viajan como la hija que se escribe viajando. Los inmigrantes judíos venden en La Merced, son los aboneros, oficio que el escritor Jacobo Glantz tuvo que ejercer. Glantz comienza hablando del mercado de Parián en esa ciudad de los años treinta semejante a la decimonónica y a la colonial. En el cuarto apartado relata la vida de los salones, los que frecuentan las sirvientas y veladoras. En este caso la mediación está a cargo del cine.

En el Salón México las muchachas bailaban con los pachucos; iban vestidas como sus patronas, es decir, como Lauren Bacall el día en que se encuentra con Humphrey Bogart en alguna película con argumento de Chandler [...] Las veladoras cerca de Garibaldi, ponche de granada y tequila con sangrita, mariachis y José Alfredo Jiménez.

La ciudad se define partir de los contrastes, entre lo bajo y lo alto, entre el mapa de las artesanías y los archivos de la sífilis en el Colegio de San Ildefonso. “Los espacios son inventados por la memoria que inventa trucos y clasifica los recuerdos y

los confunde en un tiempo impreciso durante el cual la ciudad serena, transparente, caminable, se va convirtiendo en la ciudad de los viaductos y los coches, una ciudad degradada que con sus ambulantes y la contaminación ha dejado de ser para siempre la región más transparente del aire”.

Margo Glantz reconoce la importancia de la mirada de los otros, los extranjeros, además de la de los escritores. En ese sentido “descubre” en Europa cuando estudia a los viajeros. La lectura de la ciudad tiene que ver con el cuerpo, en particular con el cuerpo femenino que forma parte de su texto. “Mi ciudad es sobre todo una ciudad asociada a los zapatos, zapatos de mi infancia que estaban en venta en las distintas zapaterías que mis padres tuvieron en el pueblo de Tacuba donde viví en diferentes épocas de mi vida”. Se pregunta, siempre en comparación con los grandes narradores franceses.

El texto finaliza con la descripción de su lugar, Coyoacán un espacio lleno de historia, donde vive desde 1070. Allá “el aire era liso y tierno”, había árboles frondosos y los rituales no habían desaparecido. Los indios, como en tiempos de *Pedro Páramo* llegan a vender fruta, flores y «verdaderas» figuras olmecas, totonacas, teotihuacanas, también estatuas de madera de Guerrero que representan santos, “vendían también máscaras y monstruos, perlas de río y corales auténticos”.

La crónica se coloca en el límite con el ensayo y se apoya en sólo tres fotografías en blanco y negro de la Catedral, el Templo Mayor y el Colegio de San Ildefonso. Las representaciones del mundo urbano surgen de la mezcla de texturas producidas por el capital simbólico de Margo Glantz. La mirada no pretende ser objetiva, dibuja a partir de la imaginación literaria. No se detiene sino fugazmente en los momentos políticos significativos. Aunque, como en el relato de Alfonso Reyes, que funciona, como texto maestro, la predicción es demoledora.

[...] la ciudad se extiende hacia el infinito, achatada y amarillenta, dejando ver sus cicatrices, su desolada e intensa red de calles torcidas, polvosas y asfaltadas, árboles desmedrados, basura, polvo y su cielo es cenizo.

Roger Bartra señala que el ser mexicano es sólo un artefacto de existencia literaria y mitológica. Los grupos dominantes del México posrevolucionario consolidan la imagería de su propia cultura nacional, recurriendo a las producciones artísticas para crear sus criaturas mitológicas. La paradoja está, según el agudo ensayo de Bartra, en que el fin del mundo campesino mexicano se debe a una de las grandes revoluciones campesinas del siglo XX. En la medida que la ciudad cobra una importancia mayor se exagera la nostalgia por el mundo rural, la melancolía por los edenes perdidos. Elena Poniatowska concibe lo popular urbano como resultado de esa naturaleza abandonada. Los nadies son los “pelados” de Samuel Ramos, los “hombres acurrucados” de José Moreno Villa. La totalidad perdida provoca nostalgia y el pietismo carga la crónica de una finalidad moral, y la lleva a figurarse como mediadora con la subalternidad. Margo Glantz trabaja las representaciones urbanas desde el espacio de la crónica literaria. En ese sentido la geografía material está ampliamente superada por las geografías simbólicas. Se produce una historización del

pasado atravesado por la autobiografía del sujeto y, sobre todo, por sus lecturas. La mirada está permeada por un conjunto de discursos culturales ilustrados. Ambas acuden a distintas ciudades de la memoria: la de Poniatowska cercana al arte popular del muralismo, la de Glantz a la lectura de los Contemporáneos. En todas las crónicas se observa esa doblez en el que en el acto de mirar al otro uno se mira a sí mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTRA, Roger.
1996 *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.
- BENCOMO, Anadeli.
2002 *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodística-literaria en México*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- CALVINO, Ítalo.
1995 *Las ciudades invisibles*. México: Minotauro.
- CRISTOFF, Sonia (comp.).
2006 *Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo-FundaciónTypa.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor.
1999 *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- GLANTZ, Margo.
1984 *Erosiones*. México: Univ. Autónoma del Estado de México.
1992 “Ciudad y escritura: la ciudad de México en las *Cartas de Relación* de Hernán Cortes”, en *Borrones y borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura (Ensayos de literatura colonial. De Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana Inés de la Cruz)*. México: Ediciones del Equilibrista, UNAM. [Reproducido en la Biblioteca Virtual Cervantes. Universidad de Alicante, 2006].
2004 “México: el derrumbe”, *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, nº 5-6 (diciembre 2004):94-103. [Reproducido en la Biblioteca Virtual Cervantes. Universidad de Alicante, 2006].
- LORENZANO, Sandra.
1998 “De la amorosa inclinación a enredarse en literatura (Entrevista con Margo Glantz)”, *Debate feminista*, nº 17, año 9, abril 1998, México.
- MONSIVÁIS, Carlos.
1980 *A Ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México: Era.
- PERILLI, Carmen.
2002 “Margo Glantz: los mil y un semblantes”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, USA, vol. LXVIII, nº 201. Octubre-Diciembre 2002.

- 2003 “La literatura como máquina de narrar la nación: Carlos Fuentes y Elena Poniatowska”, *Anclajes*, La Pampa: Universidad de la Pampa.
- 2004 *Países del deseo y la memoria. Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes*. Tucumán: IIELA-Filosofía y Letras-UNT.
- 2006 *Catálogo de ángeles mexicanos. Elena Poniatowska*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- PONIATOWSKA, Elena.
- 1987 “Los ángeles de la ciudad”, en *Fuerte es el silencio*. México: Era. [1980].
- 1994 “El último guajolote”, en *Luz y luna, las lunitas*. México: Era. [1982].
- 1997 *Todo empezó el Domingo*. México: Océano. [1963] [Dibujos de Alberto Beltrán].
- ROTKER, Susana.
- 2000 *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Rutgers-Nueva Sociedad.
- SONTAG, Susan.
- 2006 *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- VILLORO, Juan.
- 2001 “El ornitorrinco de la prosa”, *Lateral. Revista de Cultura*, n° 75 www.lateral-ed.es
- 2005 “Espectros de la ciudad. El urbanismo como mitología.”, *Encuentro de Pensamiento Urbano Ciudad Abierta 05, realizado los días 5 y 6 de septiembre en el Teatro San Martín de Buenos Aires. Revista Electrónica Café de las ciudades*, Octubre 2005, n° 36. <http://www.cafedelasciudades.com.ar/>
- WILLIAMS, Raymond.
- 2001 *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.