

Entrevista con Juan Villoro: “La crónica tiene un contrato con la verdad”

Luvia Estrella Morales

University of Oklahoma

El mexicano Juan Villoro es uno de los escritores más sobresalientes de la literatura contemporánea de habla hispana. Su excepcional impulso literario lo ha hecho merecedor de importantes premios entre los cuales destacan: el Xavier Villaurrutia, el Mazatlán, el Jorge Herralde, el Vázquez Montalbán, el Antonin Artaud, el Internacional de Periodismo Rey de España, el José Donoso, el Jorge Ibarguengoitia, el Internacional FILZIC “Andrés Sabella”, el Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas y el LIBER de la Federación de Gremios de Editores de España. Él es un tejedor versátil de palabras que ha plasmado en un gran número de libros escritos bajo los géneros literarios de la novela, el ensayo, la crónica, el cuento y el teatro. Entre sus obras más sobresalientes se encuentran: *El vértigo horizontal* (2018), *La utilidad del deseo* (2017), *Funerales preventivos* (2015), *El fuego tiene vitaminas* (2014), *El apocalipsis* (2014), *Espejo retrovisor* (2013), *Conferencia sobre la lluvia* (2013), *Arrecife* (2012), *¿Hay vida en la Tierra?* (2012), 8.8. *El miedo en el espejo* (2010), *Los culpables* (2007), *Llamadas de Amsterdam* (2007), *Dios es redondo* (2006), *Safari accidental* (2005), *El testigo* (2004), *Efectos personales* (2000), *La casa pierde* (1999), *Materia dispuesta* (1997), *Los once de la tribu* (1995), *El profesor Ziper y la fabulosa guitarra eléctrica* (1992) y *Palmeras de la brisa rápida* (1989).

La siguiente entrevista se lleva a cabo en la Universidad de Oklahoma donde Villoro acude como invitado principal de la Conferencia Tierra Tinta 2018 que organiza anualmente el Departamento de Lenguas Modernas, Literaturas y Lingüísticas. El escritor llega al lugar designado para el diálogo con presencia erudita, con cálido estado de ánimo y dotado de su usual elocuencia expresiva. Ahí me cuenta del vínculo de la crónica con otros géneros literarios, de su nexa con la verdad, de los diferentes estilos y experimentaciones que existen para escribir este tipo de literatura y de otros tópicos que conciernen a la crónica que se escribe en la actualidad.

Luvia Estrella Morales Rodríguez: ¿Qué término te parece más adecuado para designar a la escritura “ornitorrinco de la prosa”: crónica, literatura de lo real, periodismo narrativo o literatura de no ficción? ¿Por qué hay estas discrepancias? ¿Por qué no hay un solo nombre genérico para esta literatura?

Juan Villoro: Yo creo que no hay un nombre genérico porque solo recientemente se le ha dado un estatuto cultural importante a la crónica. Hace medio siglo hubiera sido difícil que una gran escritora de crónicas como Svetlana Aleksievich hubiera ganado el Premio Nobel o una escritora fundamentalmente de crónicas como Elena Poniatowska, el Cervantes. Hoy en día la crónica tiene ya un estatus cultural definitivo y valdría la pena llamarla simplemente así. Ahora, podemos descomponer los ingredientes de la crónica y decir que es literatura bajo presión porque quien la escribe muchas veces está constreñido a una extensión limitada y a una fecha de entrega angustiante. Pensando en aquella definición que hizo Alfonso Reyes del ensayo, dije una vez que esta literatura es “el ornitorrinco de la prosa”. Él decía que el ensayo era el “centauro de los géneros” porque le parecía un animal híbrido en el sentido de que responde a la frialdad de la reflexión y a la intensidad de la narración. Ésta mezcla lo convierte en centauro, impetuoso jinete de sí mismo. En el caso de la crónica, los estímulos a los que responde son tantos que merece como mascota el ornitorrinco, que parece un animal que podría ser muchos otros y sin embargo es solo uno, mezcla de pato, marsupial, castor. Dicen que un ornitorrinco es un castor diseñado por un comité. Demasiadas personas no se pudieron poner de acuerdo y la solución fue el ornitorrinco. La crónica tiene que ver con el relato porque plantea un argumento similar, con el teatro porque la opinión pública es la versión contemporánea del coro griego y hay un sentido de la dramaturgia en las escenas, en las que muchas veces intervienen parlamentos; con la autobiografía cuando el cronista habla de sí mismo; con el ensayo al asumir recursos discursivos. En fin, tiene que ver un poco con todos los géneros. Incluso, con la poesía. Recordemos que algunos de los mejores cronistas, como José Martí o Ryszard Kapuściński, también han sido poetas.

LEMR: Si Carlos Monsiváis escribió sus crónicas desde una perspectiva ensayística, mientras que Tomás Eloy Martínez escribió desde un ámbito narrativo, ¿a ti, desde qué perspectiva te gusta escribir?

JV: Cada cronista encuentra formas de dar cuenta de la realidad. La realidad ocurre al menos en dos ocasiones: en el mundo de la acción y en el mundo de la representación. Hay cronistas que se basan mucho en los hechos mismos. Hemingway como cronista es un cronista de sucesos, Tomás Eloy Martínez es un cronista de sucesos; en cambio, Carlos Monsiváis es un intérprete de los hechos, alguien que editorializa aquello que narra. Son célebres sus paréntesis en los que hace una interpretación de aquello que está contando. En él, es más importante la interpretación que la narración misma. Me gustaría pensar que estoy un poco entre las dos cosas. Un buen equilibrio lo encuentro en Bruce Chatwin, cronista muy literario que combina sus opiniones con anécdotas y sucesos.

LEMR: Ricardo Piglia concibió al género de la crónica como un laboratorio narrativo que está en constante movimiento porque es ahí donde se hace más experimentación, ¿cuál es tu forma en ese laboratorio? ¿Cuáles son los elementos narrativos que utilizas para experimentar?

JV: Hay muchos tipos de experimentación. A veces no sabes cómo narrar algo y acudes a una zona sorpresiva de la narración. Por ejemplo, el terremoto del 19 de septiembre de 2017 nos sacudió a los mexicanos en un sentido literal, pero también en un sentido emocional porque ocurría el mismo día en que había sucedido el terremoto de 1985 que devastó la ciudad de México. Esta coincidencia y los muchos daños incalculables

hacía que estuviéramos en un momento de zozobra muy evidente. En esas condiciones, tuve que escribir mi columna periodística. No podía pensar en otro tema, no podía esquivarlo; estaba a dos días de la tragedia y al mismo tiempo tampoco podía incumplir mi compromiso con el periódico. Pensé en descifrar el gesto que a mí me parecía el más importante de esas jornadas, que era el puño en alto. Los brigadistas se habían puesto de acuerdo de manera espontánea en levantar un puño para que todo mundo guardara silencio y se pudiera escuchar si alguien seguía con vida. Ese gesto solidario, que debería definir muchas zonas y momentos de nuestra vida, se convirtió en lo más importante. Traté de escribir una crónica de eso en prosa, pero salió un texto descriptivo, sin mayor sentido, que no agregaba nada. Guiado por la urgencia del periodismo, preferí hacer una letanía en segunda persona donde el protagonista fuera el lector; empezaba diciendo: “Eres del lugar donde recoges la basura”. Es decir, convertí al lector en un personaje dispuesto a pertenecer a su ciudad por hacerse cargo del tiradero y los desperdicios. Esta noción de pertenencia es totalmente contraria al triunfalismo, a las proclamas de bronce o a las historias de héroes. Consiste, simplemente, en decir: “soy de aquí porque puedo recoger la mierda en este sitio”. Así, la columna quedó escrita como una letanía que desembocaba en el puño en alto. Algunos dijeron con excesiva generosidad que era un poema, pero en realidad era una súplica, una reiteración armada al modo de un rezo o de una sucesión de tweets. Es un ejemplo de experimentación forzada por las circunstancias. Por eso he dicho que más que a un género literario, este texto corresponde a un género sismológico: es una réplica, los terremotos tienen réplicas. George Steiner dice: “el hombre acorralado se vuelve elocuente”. “El puño en alto”, con el que luego concluí mi libro *El vértigo horizontal. Una ciudad llamada México* pertenece a esa clase de apuro.

En otras ocasiones, sí hay algo más deliberado. Hice otra crónica larga del terremoto en Chile, en 2010. Fue un cataclismo mucho más fuerte que cualquiera que hubiera vivido en México. Ahí me enteré de la historia de la mujer de un amigo mío. Ella estaba en coma y me pareció que su destino se parecía a lo que habíamos vivido en el momento mismo del terremoto, esa sacudida que te deja en un umbral entre la vida y la muerte. El estado de coma es una frontera difícil de narrar. Para escribir de ese estado decidí hacer una especie de flujo de la conciencia, de *stream of consciousness*, hablando de la vida de esa mujer tal y como me la había contado su marido. Recogí el testimonio del marido, pero lo narre sin puntuación, al modo de una frase que asocia libremente ideas y fluye como la conciencia de alguien entre la vida y la muerte. De algún modo, ese era el monólogo interior de quienes estuvimos en un umbral entre la vida y la muerte durante el terremoto. En este caso si hubo un deseo de experimentación más deliberado.

Me gusta mucho lo que hace Martín Caparrós con las declaraciones de sus informantes; en vez de escribirlas tal y como se las dijeron, las transcribe con ritmo, saltando de una frase a la siguiente como en los versos de un poema. Crea una música con el lenguaje a partir de palabras sencillas que al ser ordenadas de ese modo transmiten el rumor de fondo de los días y de los acontecimientos. En el caso de Caparrós, creo que hay una experimentación muy trabajada, bajo control. Pero a veces también la experimentación emerge cuando no te queda más remedio.

LEMR: En tu libro *8.8 El miedo en el espejo* aparecen los temas del azar, la premonición, el cambio del destino y la superstición como elementos cercanos a la ficción, ¿qué tan permisibles son los elementos de la ficción en la escritura de la no ficción?

JV: La crónica tiene un contrato con la verdad. Eso es indiscutible. Ha habido grandes cronistas, como García Márquez, que han incluido algún dato inventado para reforzar el efecto de una crónica. En su famoso texto “Caracas sin agua”, García Márquez contó algo que le había pasado a él pero que atribuyó a un ingeniero alemán. Esta redundancia, ser ordenado como ingeniero y ordenado como alemán, que justificaba la obsesividad del personaje, un hombre que tenía como principio inflexible afeitarse todas las mañanas. ¿Qué hace un obsesivo para afeitarse en una ciudad donde no hay agua? Va a comprar una botella de agua. Cuando ya no le pueden vender agua sin gas, le venden agua con gas, se afeita así y es un desastre. Al día siguiente compra jugo de melocotón y se afeita. Esto le pasó a García Márquez, pero pensó que la gente diría: “si Gabo se afeita con jugo de melocotón es porque está loco o porque le gusta el realismo mágico”. Para que su crónica fuera el resultado de una obsesión racional inventó al ingeniero alemán. Después confesó que había sido una mentira.

Me parece que hay derecho a mentir cuando uno escribe de circunstancias privadas que no tienen que ver con nada comprobable ni relacionado con un acontecer público o con otra persona. Por ejemplo, si hago una crónica íntima sobre mi relación con los calcetines, poco importa que diga que me gustan más los rojos que los azules. Estoy en una esfera donde eso se puede modificar sin alterar la realidad en lo fundamental; me limito, sencillamente, a alterar la forma de contar. Pero si narro un acontecimiento o menciono lo que me dijo alguien en una entrevista, tengo que ser fiel a lo que ahí ocurre. Y aquí viene un tema que es más filosófico que literario: ¿qué es la verdad? La verdad es siempre subjetiva. Puedo creer que realmente pasó eso o me han informado que pasó eso sin que necesariamente sea cierto. El criterio de verificación nunca es completamente exhaustivo porque siempre puede aparecer una versión discordante. Digamos que ser objetivo significa, simplemente, no tener pruebas en contra. La verdad es lo que me dijeron o lo que yo vi mientras no haya algo que lo refute. La verdad no es un absoluto, sino lo más cerca que puede estar de no ser refutado.

LEM: En comparación con otros géneros literarios, ¿hay alguna ventaja o desventaja en el género de la crónica para dar voz a la otredad?

JV: Una de las ventajas de la crónica respecto de la ficción es que dependes de las voces ajenas. La crónica implica una ética que no necesariamente debe tener el escritor de ficción. El poeta puede ser sublime cuando escribe y un canalla cuando guarda su pluma. En cambio, el cronista tiene que situarse en la piel de los otros, respetar lo que le dicen, que las voces ajenas son más importantes que la propia, asumir que los demás tienen razón. Debe ganarse la confianza y la empatía de sus informantes. Jon Lee Anderson escribió *La caída de Bagdad*, siendo uno de los dieciséis periodistas estadounidenses que se quedaron en Bagdad cuando empezó la guerra. Estados Unidos estaba bombardeando la ciudad y él tenía que conseguir entrevistas perteneciendo al país que trataba de aniquilar a sus informantes. En una situación límite, logró ganarse la confianza de los otros. Por eso Kapuściński escribió su libro *Los cínicos no sirven para este oficio*; no puedes ser un demagogo, un hipócrita, un traidor y un gran cronista. Puedes ser pésima persona y ser un

gran novelista. Pero no lo digo como algo para poner en práctica, no es un consejo para llevar a casa.

LEMR: ¿Por qué es importante especificar el grado de conocimiento o aproximación que tiene el cronista respecto al tema que escribe?

JV: Inevitablemente observamos la realidad desde una perspectiva definida. No es lo mismo que escriba alguien que conoce una realidad en la que ha vivido 40 años a que escriba un recién llegado a esa circunstancia. El grado de aproximación es muy diferenciado y pertenece a la ética del cronista establecer cuál es su grado de aproximación a la realidad. El hecho de no comprender un asunto no impide escribir de él; al contrario, algunas de las mejores crónicas provienen de entrometidos que escribieron de algo que ignoraban, comenzando por los cronistas de Indias, que incluso carecían de vocabulario para narrar un paisaje inédito. Ramón Márquez, gran cronista de box y de nota roja, hizo un texto excepcional cuando fue enviado a cubrir la ópera. Lo que él vio ahí ya no sorprendía a los habituales del *bel canto*. Se puede escribir bien de una realidad que conoces con minucia, casi hasta la saturación, o de algo que enfrentas como un misterio. Lo importante es decir desde dónde miras ese mundo.

LEMR: A diferencia de Norman Mailer, que se incluía en sus narraciones, el escritor y periodista Tom Wolfe varias veces lamentó “el abuso de la primera persona del singular” en la escritura periodística, ¿qué opinas al respecto? ¿Qué le dirías a Wolfe?

JV: Hay muchas maneras de hacer la crónica. Me parece legítimo que un escritor esté presente en el texto, sobre todo si tiene que intervenir en los sucesos. Carlos Monsiváis escribió una crónica sobre la manifestación del silencio en 1968 en donde escribe de sí mismo en tercera persona para plantear una disyuntiva: ¿en qué medida el cronista es testigo o protagonista de lo que cubre? Monsiváis llega a la plaza central de México, el Zócalo, La Plaza de la Constitución, cae la noche y la gente empieza espontáneamente a prender antorchas con papeles que encuentran a la mano. Entonces el cronista descrito en tercera persona toma un periódico, símbolo de su oficio, y hace que arda en llamas. El gesto transforma al testigo en participante. Monsiváis manifiesta implícitamente: “no puedo hablar de esta realidad sin ser uno con ella, milito en la protesta”. En ocasiones es necesario hacer esto.

Hay una gran crónica de la Revolución mexicana de Martín Luis Guzmán en el momento en que los ejércitos populares de Villa y Zapata toman la Ciudad de México y se apoderan del Palacio Nacional. Un pequeño grupo de intelectuales visita el edificio que está bajo la custodia de Eufemio Zapata, hermano de Emiliano. Eufemio es un hombre de sandalias y sombrero, con los pies rotos por trabajar el campo. Es un campesino, un labriego que enseña la sede del poder con sus salones suntuosos, adornados por candelabros, con cortinajes y espejos donde se han visto reflejados los rostros de la gente más acaudalada del país. Martín Luis Guzmán describe la forma en que este hombre pobre muestra la casa como un caballerango mostraría una hacienda; está en un sitio que lo excede; luce descolocado en la situación, pero hay algo grandioso en que alguien tan pobre muestre la sede del poder. Al mismo tiempo plantea una incertidumbre: ¿es posible que el poder se custodie de ese modo?, ¿hay un destino como estadistas para los zapatistas? Entonces, Martín Luis Guzmán acude a la primera persona para decir algo decisivo importante y preguntarse qué son los intelectuales en esta lucha sino personas tan desubicadas como ese

caballerango, entrometidos, que ven los sucesos sin poder definirlos y que se benefician de ellos con la palabra. La clásica dicotomía entre la acción y la reflexión aparece en el cronista. Es muy importante que él se incluya de manera crítica para cuestionar su propia visión como testigo y para poner en tela de juicio aquello que está contando.

Uno de los sellos fundamentales del cronista deriva de reconocer que a veces escribe desde la confusión e incluso desde la incomprensión, pero esto no debe silenciarlo. Las mejores crónicas de Vietnam son una puesta en escena del caos. La sinceridad de la primera persona ayuda a escribir desde la confusión o la contradicción. Por supuesto, también hay cronistas de un narcisismo extremo, que nunca encontrarán un suceso más importante que ellos mismos. Además, ahora se ha puesto de moda la autoficción. El testimonio personal de Ana Frank es estrujante y extraordinario, pero si alguien escribe de cómo lava la ropa todos los días o, peor aún, de cómo llora cuando lava la ropa, eso es más narcisista que extraordinario. Hay un abuso del discurso autoafirmativo que entiende la realidad y su representación como parte de su vida íntima. Un crítico de cine español se caracteriza por decir: “esta película me dejó sudando, me estrujó los huesos, no sufría tanto desde hace 15 años”, habla de cuestiones casi fisiológicas que le atañen, pero que, por desgracia, no ayudan a comprender la película. Todo es cuestión de límites y estrategias para involucrar a la primera persona. En mi libro sobre el terremoto en Chile, es importante que mencione que estuve ahí, pues fui un testigo de cargo y puedo transmitir mejor los sucesos de ese modo. Pero mi presencia debe reforzar el punto de vista para contar algo que no pertenece a mi vida íntima. Evidentemente, en las crónicas que he escrito sobre el levantamiento Zapatista sería muy grave que hablara más de mí que del subcomandante Marcos (ahora Galeano) o de los indígenas de Chiapas.

LEMR: Tú te has validado en el terreno de la ficción y la no ficción, ¿cuál de las dos formas tienen mayor artificio literario?

JV: Son dos formas de exigencia literaria muy grandes. Lo interesante es que son exigencias muy diversas; es como tener sistemas nerviosos diferentes. Una novela requiere de una larga paciencia, debes trabajar durante años sin un propósito muy definido, sin que nadie te lo haya solicitado y en función de personajes que tienen que estar en consonancia unos con otros y tiene que haber un todo que lo justifique, una estructura de conjunto que no siempre tienes clara al empezar. Los desafíos técnicos e incluso nerviosos que se representan ahí son totalmente distintos a los de una crónica, que debe ser escrita a toda velocidad, sin falsear los hechos, con una extensión determinada impuesta por la voluntad ajena. Además, se debe tomar en cuenta el medio para el que se está escribiendo, yo escribo teatro y a veces me gustaría escribir una obra con 25 personajes, pero nadie la representaría. Tienes que pensar que eso sea plausible en escena. Lo mismo pasa con la crónica, si escribes en un tono totalmente ajeno a la revista que la va a publicar es muy posible que la rechacen.

En la ficción podemos posponer lectores. Ha habido grandes obras que han tenido una lectura diferida; se publicaron en una época y fueron valoradas mucho tiempo después. *Don Quijote* es un caso interesante. Francisco Rico ha escrito sobre su recepción en distintos países. *Don Quijote* fue un divertimento en España cuando ya se había convertido en un clásico en Francia e Inglaterra. El libro ya era visto como una obra literaria seria en otras lenguas y tardíamente también, en España, fue valorada de esa manera. La recepción de un libro cambia con los años, sobre todo cuando se trata de un texto de ficción. En

cambio, la crónica no puede posponer a sus lectores, tiene una exigencia de claridad y entendimiento. Si alguien te dice: “no sé qué quisiste decir con este personaje”, en la crónica es un fracaso total. Por el contrario, en una novela eso puede ser interesantísimo. Un personaje puede estar medio loco, puede ser esotérico, mesiánico, ambiguo, bipolar. Edipo es, al mismo tiempo, víctima, culpable e investigador de un crimen. Son sistemas diferentes, sin embargo, ambos son igualmente difíciles de escribir. Es tan difícil escribir *Relato de un naufrago* como escribir *El coronel no tiene quien le escriba*.

LEMUR: ¿Qué te interesa retratar más en tus crónicas: la alta cultura o la cultura popular de masas? ¿Por qué?

JV: En general, las crónicas que he hecho abordan asuntos de la cultura popular, del fútbol, el cine y el cómic al arte contemporáneo. Escribí un libro que se llama *Azul como una naranja*, sobre la zona más vanguardista del arte (el performance, las instalaciones, las acciones que ocurren fuera de los museos o las galerías), pero mi enfoque fue, precisamente, el de un testigo que observa eso desde la cultura popular, tratando de hacerlo comprensible. Vivimos en un mundo donde un carrito de *hot dogs* es un carrito de *hot dogs*, pero cuatro carritos son una instalación. ¿Cuál es la diferencia entre el arte y la realidad que ya está dada? En *Azul como una naranja* empiezo diciendo que el cronista escribe fundamentalmente de lo que no conoce. A diferencia de los especialistas, de los eruditos que escriben acerca de lo que ya saben, el cronista toca las puertas que no se abren. Las cerraduras obstruidas, los impedimentos, los obstáculos revelan que ahí hay un problema. Si alguien no quiere hablar contigo, eso puede ser un buen estímulo. El cronista se somete a un continuo aprendizaje: no escribe porque ya conoce sino para conocerlo. El filósofo Jacques Rancière comenta que el mejor maestro es el maestro ignorante, el que aprende al mismo tiempo que enseña porque reproduce el proceso de descubrimiento y recupera la novedad a través de sus alumnos. El cronista es, necesariamente, un maestro ignorante: comunica algo que está aprendiendo.