

NOSTALGIA Y MELODRAMA EN LAS CRÓNICAS DE VIAJE DE MARÍA MORENO Y
MAGALI TERCERO¹

NOSTALGIA AND MELODRAMA IN MARÍA MORENO AND MAGALI TERCERO'S TRAVEL
CHRONICLES

LILIANA CHÁVEZ
FREIE UNIVERSITÄT BERLIN
lilichavez@zedat.fu-berlin.de

Recibido: 31 de agosto de 2020

Aceptado: 4 de enero de 2021

Resumen

Este artículo analiza las formas en que a través del género de la crónica las mujeres representan su desplazamiento por diversos territorios, incluso cuando el tema del viaje no necesariamente sea el eje del relato. Los casos estudiados aquí no giran en torno a la experiencia del viaje de placer o turístico, con lo cual se identifican diferencias entre la narrativa femenina de viajes reciente y aquella que tradicionalmente ha sido producida por un cronista de viajes profesional, usualmente masculino. A través de un análisis comparativo de las colecciones de crónicas *Banco a la sombra*, de María Moreno y *Cuando llegaron los bárbaros*, de Magali Tercero, se propone que las motivaciones para el viaje en el caso de las cronistas mujeres obedecen más a una búsqueda personal, creativa o profesional que a una intención autoral de producir una "crónica de viajes". Se concluye que las cronistas latinoamericanas, al relatar desplazamientos propios de la globalización contemporánea, recurren a estrategias discursivas modernas como el melodrama y la evocación nostálgica para expresar sus lazos afectivos con territorios, comunidades y sujetos específicos durante sus viajes.

Palabras clave: crónicas de viaje, Magali Tercero, María Moreno, crónica latinoamericana, literatura de mujeres

Abstract

This article analyses the forms in which women have represented their displacements through diverse territories using the *crónica* genre, even when the travel as theme is not necessarily the narrative focus. The cases studied here are not based on the experience of traveling for pleasure or tourism, and therefore this study identifies differences between recent female travel writing and travel writing that traditionally has been produced by a professional travel chronicler, usually a man. The article compares two chronicle collections: *Banco a la sombra*, by María Moreno and *Cuando llegaron los bárbaros*, by Magali Tercero. It proposes that the motivation for traveling, in the case of these women authors, is more related to a personal, creative or professional search and less to an authorial intention of producing a *crónica de viajes* (travel chronicle). It is concluded that

¹ Este artículo fue trabajado en paralelo a la investigación para el libro *Viajar sola. Identidad y experiencia de viaje en autoras hispanoamericanas* (Chávez). Las ideas que dialogan directamente con esta obra son debidamente citadas.

in order to narrate displacements within the current globalized context, Latin American women chroniclers employ modern discourse strategies, such as melodrama and nostalgic evocations, which allows them to express affective bonds with specific territories, communities and subjects during their travels.

Keywords: Travel Writing, Magali Tercero, María Moreno, Latin American Chronicle, Women's Writing

Una mujer que viaja sola. Una mujer que viaja sola y escribe. En algún momento del viaje, la cronista se detiene y reflexiona sobre esa posición desde la que sólo ella puede desplazarse por el mundo, como cuando en su primer paseo nocturno por Samarcanda, la escritora española Patricia Almarcegui se percató de que las calles no tienen luz y se muestra autoconsciente de su condición vulnerable: “No se ve nada. Me descubro caminando cada vez más de prisa. ¿Miedo? ¿Miedo de viajar sola? ¿Miedo de viajar sola por ser mujer?” (63). Tal como esta narradora viajera de *Una viajera por Asia Central* nos confiesa, la sensación de estar fuera de lugar, perdida o en búsqueda constante de refugio pareciera ser un *leitmotiv* de la literatura femenina de viajes en español.

Incluso en el siglo XXI, el viaje sola, sin compañía masculina al menos, sigue siendo una excentricidad, un lujo que no todas pueden permitirse e incluso un riesgo. En su libro *Autobiografía del algodón*, sobre la historia de su familia, la escritora mexicana Cristina Rivera Garza se autorrepresenta viajando “sola” con otra mujer por el norte de México en 2010 y también reflexiona:

A como está la situación, es una verdadera locura que dos mujeres, dos mujeres solas, emprendan este viaje. Pero allá vamos, menos por distraídas o irresponsables, y más porque, en un mundo así, en un mundo donde dos mujeres pueden desaparecer sin más de las carreteras de México, es preciso reivindicar el derecho a ocupar el espacio público y moverse a través de él. Viajar como una forma de reclamo fundamental. (29)

El viaje no sólo ofrece libertad también es una oportunidad para mirar y mirarse, como cuando en medio de la lluvia, perdida en un pueblo de Ucrania, Cynthia Rimsky encuentra refugio en el umbral de una tienda de conveniencia. Desde esa posición, mientras observa el agua caer sobre la tierra, la autora chilena expresa: “Viajar es una forma de mirarse, no al espejo, sino en el charco” (177). Desde esa posición extranjera, simbólica y físicamente marginal, Rimsky continúa ese ejercicio de autocrítica que las mujeres han practicado por siglos, pero no lo hace sobre la superficie nítida del espejo sino sobre una turbia, inesperada y efímera.

La formación del charco frente a sus pies es tan espontánea como la propia presencia de una mujer extranjera y sola en ese lugar.

El libro de Rimsky, *Poste restante*, es un ejemplo interesante del *boom* de la literatura de viajes en español en las primeras dos décadas del siglo XXI; en particular de la escrita por mujeres. Los géneros empleados para representar la experiencia de este viaje son tan variados (memorias, crónicas, notas o diarios de viaje) que me parece más apropiado emplear el término general de “escritura de viajes” como un macrogénero híbrido e inclusivo de los distintos modos en que las mujeres emplean la literatura de no ficción para documentar sus desplazamientos físicos e intelectuales por el mundo. Este artículo enfatiza la relación específica de este género con el de la crónica, otro género igualmente híbrido y de mayor tradición en los autores latinoamericanos que buscan dar testimonio de la experiencia personal y colectiva frente a lo extranjero o diferente. No obstante, y a pesar de que las crónicas de viajes se han consolidado como un género literario-periodístico de interés tanto editorial como académico, la condición de libertad que exige para su producción —puesto que es difícil pensar en una crónica de viajes sin desplazamiento físico— ha dificultado la inclusión de autoras a su canon (Chávez 85-92).²

Para demostrar la imposibilidad de establecer una sola definición del género de la crónica que incluya las más variadas prácticas textuales que se anuncian bajo ese nombre, se analizan en orden cronológico de publicación dos obras que relatan experiencias femeninas de viaje publicadas en la primera década del siglo XXI: *Banco a la sombra*, de María Moreno (Buenos Aires, 1947) y *Cuando llegaron los bárbaros*, Magali Tercero (Ciudad de México, 1957). Cada obra ofrece una concepción autoral distinta del género de la crónica: mientras que para Tercero —quien proviene de la práctica del periodismo de investigación y el diarismo— la crónica no deja de ser un subgénero del periodismo que permite informar de manera “literaria” sobre la realidad “noticiosa” y un método interpretativo de conocimiento social donde la ficción no tiene cabida, para Moreno —quien escribe desde el espacio cultural más híbrido de la intelectual pública y cuya voz autoral se (auto)construye pero no se limita a los *mass media*— la crónica se vuelve una herramienta creativa de doble filo, lo cual es útil tanto para documentar como para imaginar el mundo, un espacio textual desde el cual explora su subjetividad en relación a tantas otras con las que entra en diálogo. Sin embargo, ambas autoras evidencian en sus temas preocupaciones comunes a la literatura contemporánea hispánica, como la identidad multicultural y los desplazamientos del cuerpo sexuado por territorios hostiles o violentos. Ambas construyen también una narradora autorreferencial protagonista del relato y que es afín a lo que Jorge

² Ver Chávez para un recuento más detallado de los estudios sobre literatura de viajes, en particular sobre la de autoras en español. La investigación sobre viajes, viajeras y escritura ha tenido mayor campo de interés en la academia anglosajona; ver, por ejemplo, Gerassi-Navarro, Hahner, Hooper and Youngs, Medeiros y Saunders. Para estudios y antologías que incluyen cronistas viajeras latinoamericanas, ver Angulo Egea (*Crónica; Inmersiones*), Carrión (*Mejor*), Jaramillo, Lindsay, Mahieux (*Urban Chroniclers*), Malpartida, Ortín y Fernández, Pitman, Polit y Pratt.

Carrión (*Viaje*) ha denominado “metaviajero”, puesto que mediante sus reflexiones dentro del relato demuestran ser conscientes de su propio desplazamiento en el mundo. Se argumenta que estas representaciones, tanto del viaje como de la propia cronista, develan un sentimiento de nostalgia que a su vez se entrecruza con formas narrativas del melodrama de la cultura popular (pos)moderna e incluso con formas más anacrónicas de la crónica de viajes decimonónica occidental.

Al contrastar dos concepciones de la crónica distintas, aunque con sensibilidades o visiones del mundo comparables, es posible demostrar que la hibridez propia del género cronístico invita a buscar una definición que incluya las más variadas prácticas textuales. Mediante el estudio de autoras contemporáneas que practican desplazamientos físicos y escriturales alternos al canon literario-periodístico latinoamericano se busca aportar evidencias para el necesario replanteamiento académico del canon de un género que ostenta el adjetivo de heterogéneo, pero que con frecuencia considera como ejemplares las crónicas de subjetividades mayormente masculinas, heteronormativas y urbano-cosmopolitas. Por lo tanto, se propone que las escritoras latinoamericanas interesadas en viajar y documentar su experiencia están innovando al jugar libremente con las convenciones de los géneros literarios, periodísticos y sociológicos, con el fin de combinar y transformar sus reglas. En sus obras, híbridas o transgenéricas, van más allá de exponer su conocimiento especializado sobre ciertos lugares y costumbres —objetivo primordial de la literatura de viajes tradicional— o de la demostración de su destreza o dominio del género de la crónica de viaje *per se*. Su escritura de viajes ofrece una sensibilidad distinta ante el mundo porque su posición y condiciones de desplazamiento plantean ya retos distintos a los cuerpos femeninos viajeros. En consecuencia, como se verá con el análisis de dos casos ejemplares en este artículo, su narrativa hace referencia a todas las formas textuales y materiales posibles para documentar su movilidad física y emocional. Esta particular experiencia de movilidad difiere no solo de la experiencia del viaje masculino y sus géneros tradicionales para representarlo, sino también del de otras autoras que escriben crónicas de viaje en español. Se explica así que las formas narrativas elegidas para documentar el viaje sean tan híbridas como las identidades femeninas que se representan en ellas, por lo que este artículo propone integrar a la teorización sobre la crónica latinoamericana, y la crónica de viajes en particular, la reflexión sobre la naturaleza interconectada entre géneros y disciplinas que emplean la no ficción, como el testimonio y el periodismo, y que han tenido un desarrollo específico en la región desde las últimas décadas del siglo XX hasta hoy.

Crónicas plebeyas

Para María Moreno la literatura plebeya es aquella que se escribe por dinero y, en consecuencia, es también periodismo o al menos se publica en ellos. Si bien la escritura de Moreno ha estado ligada a la prensa y ha sido reconocida como cronista por el gremio, su estilo poco convencional para los géneros periodísticos le ha valido un lugar más bien ambiguo, según recuerda en una entrevista de 2019

con Aloma Rodríguez, publicada en la revista mexicana *Letras Libres* con motivo de la reedición de *Banco a la sombra*: “me leían en el espacio periodístico como alguien que no era del espacio, como alguien de afuera, porque además lo que hacía eran estas crónicas no muy informativas, eran como microensayos, epifanías, leídas mucho después no se entiende por qué eso aparecía dentro del periodismo” (s.p.).

Escritora, activista, docente y crítica cultural de la escena mediática-intelectual-artística argentina desde los ochenta, Moreno evade el encasillamiento en un género y es quizá por ello que se ha clasificado como cronista. No obstante, al enfatizar que realiza “crónicas no muy informativas”, Moreno también ensaya su propia concepción de la crónica como género primordialmente periodístico y, por lo tanto, un tanto ajeno a su propia escritura. Es por ello, quizá, que se asume como plebeya en un doble sentido: sus textos no logran ni ser periodismo “puro” ni enteramente ficción y sus temas pueden resultar innobles para la “alta cultura”. Al situarse como autora de “literatura plebeya” Moreno define a la crónica, al menos la suya, como género al margen de las grandes plataformas, tanto literarias como periodísticas; un género que se aleja de la elite sociocultural para volver las ideas, temáticas o hechos noticiosos accesibles a las masas.

Desde una posición visible, pero no protagónica, la autora incide en el registro e interpretación de la cultura popular, pero mediante lo que Mahieux denomina como un “intervenir en clave menor” (“Hacia una ética” 131), es decir, reducirse o hacerse menos en el texto para ceder espacio a otras voces.³ Esta intervención, no obstante, sólo puede ser considerada menor en oposición a una concepción canónica de la crónica o, incluso, del periodismo. Contrario a los cronistas que enfatizan el uso de evidencias documentales y fuentes orales de primera mano, o una investigación de largo aliento para encontrar alguna “verdad”, Moreno construye sus crónicas a la manera de una novela polifónica en la que poco importa si la cita se reproduce al pie de la letra, se edita con fines estilísticos o es por completo inventada. Es por ello que, tal como Mahieux afirma, la escritura de Moreno propone una concepción de la crónica como género literario que ya no depende del testimonio para ser, aunque este siga siendo un punto de partida.

Esta sección se centra en una de las pocas obras de Moreno donde el yo de la narradora sobresale de tal modo que se vuelve protagónica de los relatos; sin embargo, es posible también encontrar aquí rasgos de evasión del yo mediante el empleo de recursos ficcionales, como la aparición en la segunda edición del libro de un interlocutor, el “Señor Plaza”, con quien la viajera conversa de vez en cuando, o la posibilidad misma de que algunos de los viajes relatados no hayan sido nunca realizados por la autora.⁴ En contraste con las crónicas basadas en rigurosas investigaciones periodísticas o que reproducen testimonios que tienen

³ Mahieux advierte que incluso el uso del seudónimo María Moreno para sustituir el nombre de pila de María Cristina Forero es un gesto de modestia por parte de la autora.

⁴ El libro fue publicado por la editorial Sudamericana por primera vez en 2007. Este artículo utiliza la edición de 2019, que incorpora más textos. Para profundizar sobre las licencias poéticas de Moreno, ver el libro de crítica sobre su obra, *El affair Moreno*, editado por Claudia Darrigrandi, Viviane Mahieux y Mariela Méndez.

como base entrevistas a profundidad, la crónica para Moreno puede ser un género creativo, en constante re-construcción tanto de la realidad que pretende documentar como de la misma figura autorial. Una crónica de este tipo, por lo tanto, más allá de la evidencia periodística, ya que está basada en la capacidad de la autora para crear vínculos con la realidad y en un pacto cómplice con su lector, quien decide creerle o no.

Los desplazamientos de María Moreno pueden ser tan barrocos como su escritura: con frecuencia la viajera se pierde, no encuentra lo que busca o encuentra lo que no buscaba, descubre nuevos caminos, se detiene sin planearlo a contemplar o escuchar a otros y se desvía del objetivo del viaje, cuando lo hay. A diferencia de otros cronistas viajeros contemporáneos hispánicos, como Carrión o Almarcegui, en mayor diálogo con la tradición europea del género, la configuración de esta narradora no es la de una viajera erudita que planea cuidadosamente su viaje, realiza investigación previa y ofrecen con gusto al lector su conocimiento especializado sobre lugares y personajes que encuentran a su paso. Moreno, al contrario, viaja para dejarse sorprender por lo que no conoce aún y su viaje entonces se convierte en un *grand tour* alternativo, anacrónico si se quiere, plebeyo y femenino. En sus crónicas, el lector se convierte en cómplice, en compañero de viaje y de aprendizaje.

En la crónica urbana los espacios públicos se convierten en los únicos espacios posibles de confluencia de identidades diversas; es por ello quizá que este tipo de crónicas representan también viajes locales en los que el cronista sale de su zona de confort y se desplaza por territorios ajenos, aún dentro de su propia ciudad, como lo ha advertido ya Rossana Reguillo. Si bien comúnmente el cronista viajero suele autorrepresentarse o identificarse con una identidad más bien cosmopolita, en el caso de Moreno esta identidad se entreteteje con una fuerte presencia de la cultura local (es decir, la bonaerense) que no la abandona e incluso moldea su postura ante el mundo. Así, sus crónicas de viajes también son pretexto para el regreso a casa a través de la memoria y la palabra; por ejemplo, al describir la plaza Miserere, ubicada en un barrio obrero porteño, evoca los paseos de la infancia en los que este espacio estaba excluido ya que para la madre representaba “un foco si no de bacterias, de las fuerzas sociales que el peronismo había alentado bajo la forma de vistosa propaganda oficial” (19). Si bien la autora se muestra consciente de la importancia para la memoria colectiva de esta plaza, su identidad de clase social y género la han mantenido al margen de este espacio de lo nacional. En cambio, se muestra más cercana a la plaza Dorrego de San Telmo, cuyos puestos con objetos de otras latitudes y tiempos recuerda con nostalgia mientras pasea por la Djemá el F'ná en Marrakesh. Este sentimiento de Moreno en las plazas lejanas a su lugar de origen obedece a la definición convencional de nostalgia como una forma moderna de escapismo que permite, aunque sea emocionalmente, el regreso a casa a través de la memoria.

Las evocaciones que Moreno realiza de la Argentina, y de Buenos Aires en específico, pueden identificarse sobre todo con el sentimiento de nostalgia como utopía, según lo define Helmut Illbruck en *Nostalgia: Origins and Ends of an Unenlightened Disease*, en el sentido de ofrecer una solución, anacrónica quizá, al

deseo por lo que está en otra parte o ausente. Como un objeto científico o un fenómeno real a la vez, argumenta Illbruck, la nostalgia es un síntoma del fracaso cultural de la modernidad que apuesta por lo local sobre la apertura al mundo. Si bien desde este punto de vista la nostalgia se opondría al cosmopolitismo, puesto que el único remedio para no sentirla es el regreso a casa, en el caso de Moreno el sentimiento muestra los deseos de una subjetividad contrariada. No es la cultura nacional lo que Moreno reclama como rasgo identitario —ya nos ha indicado que hay plazas de su propia ciudad a las que sólo observa como espectadora lejana— sino lo que de cosmopolita encuentra en la cultura bonaerense. Lo que Moreno recuerda mientras viaja es precisamente lo que, de extraño, extranjero o marginal, albergan ciertos espacios públicos de su ciudad.

En *Banco a la sombra* las plazas públicas son el referente que da credibilidad a los viajes de la cronista. La autora registra espacios y tiempos concretos que más que formar parte de localidades más amplias, parecieran distinguirse como islas o mundos separados del resto de los territorios. Como el vendedor de antigüedades que elige cuáles objetos de su colección vender cada domingo en la plaza Dorrego y qué historia sobre su origen contar a los interesados, Moreno actúa como curadora de los lugares sobre los que escribe: elige episodios de reflexión o de acción que muestran al lector la intensidad emocional de lo experimentado. Sin embargo, a diferencia de los vendedores en el bazar, Moreno exhibe su duda sobre la posible legitimidad de esa colección de memorias de viaje cuidadosamente editadas y recreadas. Desde cada “banca a la sombra”, la metaviajera observa la vida cotidiana de los otros en las plazas elegidas para ser narradas, pero desconfía de su autoridad como fuente de conocimiento válida: “Cuando hago la crónica de los lugares donde he estado, lo hago con la cabeza vacía. Nada queda del acontecimiento, como si jamás hubiera estado allí. Son las palabras las que van armando su circuito cerrado y venido de otras palabras donde lo vivido opone, sin embargo, una resistencia” (235-236).

Moreno cuestiona el valor documental de la experiencia, sobre todo al visitar lugares sobre los que tantos otros autores han escrito ya y sobre los que ella poco o nada original puede aportar. La autora reflexiona sobre la relación entre viaje y educación, la utopía del *grand tour* decimonónico practicado por los jóvenes aristócratas en formación, y su ignorancia la frustra, la hace recurrir a lecturas de otros viajeros y no a sus propias notas de viaje. Ante la imposibilidad de ser una cronista de viajes original, Moreno convierte su crónica en ensayo, es decir, en espacio textual de prueba y error para sus ideas.

Las lecturas de otros relatos de viajes cobran especial importancia en su crónica sobre Venecia, tanto que Verónica Yattah incluso ha propuesto leerla como “crónica bufa” argumentando que durante la presentación del libro en Buenos Aires Moreno expresó su añoranza de esa vieja práctica literaria de escribir sobre lugares no visitados, una idea que luego es corroborada por Daniel Link al escribir que Moreno logra confundir al lector al describir lugares donde nunca ha estado (233). Aunque en la obra de Moreno no hay elementos paratextuales que confirmen esta sagaz interpretación, de ser así, el dato aportaría una evidencia más de la

propuesta estética de Moreno: la búsqueda de un espacio narrativo documental más diverso y colectivo, liberado de la rigidez de los discursos no ficcionales periodísticos, con su énfasis en los datos y el *fact-checking*, pero sin dejar el rasgo testimonial y polifónico. El espacio discursivo de Moreno está inserto en una retórica intencionadamente barroca compartida por otros cronistas de subjetividades y visiones de mundo también híbridas, como Carlos Monsiváis, Pedro Lemebel, Gabriela Wiener y Cristian Alarcón, y que podríamos todavía seguir llamando “crónica”, pero también, por qué no, simplemente literatura. Después de todo, si el escritor domina el arte de la verosimilitud, retóricamente no hay forma de diferenciar un discurso literario de uno que proclama ser periodístico o no ficcional, puesto que la diferencia se basa no en el estilo sino en una “ética de la escritura” (González 18-19).

Ciertamente, el desplazamiento del cuerpo tiene menos importancia en las crónicas de los viajes europeos, que la experiencia emocional de la autora ante lo que observa (o pretende observar). La experiencia vivida, por lo tanto, cede prioridad a la reflexión metaviajera, intimista e imaginativa. En un ejercicio de autocrítica brutal, Moreno pareciera ceder la voz a escritores más eruditos para escribir sobre el arte italiano y dar información al lector sobre el lugar, pero con este gesto también se apropia de sus testimonios y busca, frustradamente, revivir la experiencia de los otros. Así, por ejemplo, busca el Café Florian para comprobar que la vista desde él es realmente tan admirable como se dice, pero “una vaga irritación contracultural” (161) se apodera de ella ante tanta belleza arquitectónica cuyos estilos no logra identificar; tampoco se atreve a pedir el *ristretto* sobre el que había leído porque le parece demasiado caro y opta por salir a la plaza de San Marcos y comerse un humilde panino sin dejar de sentirse desclasada (la comida más barata en Venecia cuesta lo que una cena en un restaurante de lujo en Puerto Madero). Moreno no aspira a asumir el papel didáctico del cronista de viajes burgués, pero se vale de sus testimonios para contrastar su ignorancia y así ofrecer más bien una crónica en clave paródica, que rinde homenaje a la vez que se ríe, y subvierte las convenciones de la literatura de viajes. Esta operación se asemeja a la realizada por Mark Twain cuando en sus relatos de viaje por Europa, *The Innocents Abroad*, confunde (o pretende confundir) el estilo renacentista, “*The Renaissance*”, con el nombre de un arquitecto (Chávez 115-116). Claramente, ambos escritores un punto de vista móvil, es decir, la preferencia por configurarse como narradores fronterizos o mediadores entre clases, ambientes y gustos. Este tipo de cronista no sólo se enfoca a lo popular sino busca ser popular en su propia visión: elige el prisma de un público ideal proletario para ver por y a través de él.

Como Twain, Moreno pareciera también inmune al síndrome de Stendhal al verse rodeada de tanta belleza, o al menos representa la posible experiencia de una manera más prosaica: el arrebató emocional llega no al estar frente a una obra de arte, sino ante un puesto de verduras donde se abraza a un saco de papas, “no bien salí de la mirada del verdulero, empecé a llorar” (166). Moreno entonces hace una pausa en su camino para transmitirle al lector un dato cultural, pero no sobre algún estilo artístico sino sobre la papa como alimento común y cotidiano. En su habitación de hotel decide comer una de las papas compradas en el mercado y el

acto le provoca de nuevo recuerdos de su infancia: “Me la comí cortada en cuatro pedazos y luego de quitarle su centro de almidón como vi hacerlo a mi madre y a mi abuela que a veces sustituían con ella una cena completa o, ahora se me ocurre, cuando estaban tristes y agotadas” (167-168).

La cronista marca la subjetividad de su posición frente al mundo observado porque sólo desde ahí cree que es posible contar el viaje. Su estrategia de credibilidad radica no en el conocimiento o cultura general que exhibe sobre los lugares que visita sino en la honestidad con la que relaciona detalles autobiográficos con el espacio geográfico que transita. Las crónicas intentan ser testimonio sin más de un desplazamiento por el mundo que pareciera no tener propósitos ni resultados definidos, al menos la cronista no lo confiesa al lector. La autorrepresentación de la cronista proletaria, sin embargo, no se sostiene inmutable a lo largo del libro, puesto que en su viaje a México la identidad de la narradora es confrontada constantemente.

Si bien el libro de Moreno es uno de los pocos ejemplos de crónicas de viajes de mujeres latinoamericanas que representan a la cronista en situación de viaje meramente turístico, las crónicas ostentan la tensión constante que el viaje en sí mismo genera para la autora. La plaza funciona entonces no sólo como tema recurrente sino como metáfora misma del género elegido para documentar el viaje: la crónica es para Moreno el espacio público, la plaza que exhibe sus encuentros con la realidad, pero siempre desde un ángulo determinado por ella misma. Esa relación con lo público, de la plaza y la escritura, en Moreno es una posición ambigua e inestable. Por un lado, en sus relatos sobre Europa Moreno se siente fuera de lugar: “no estaba en un lugar adecuado para mí. Venecia estaba hecha para coleccionistas y conocedores de arte, aventureros capaces de arriesgarse en la búsqueda de sus códigos clandestinos [...]” (165). Por otro lado, cuando viaja por un país que comparte su idioma, como México, tampoco puede lograr una identificación mayor puesto que es constantemente confundida con una adinerada estadounidense debido a su apariencia (piel blanca, cabello rubio) y el hotel donde se hospeda.

El sentido de dislocación de Moreno provoca una reflexión sobre su identidad que sólo enfrentarse al otro puede generar. Esta dislocación se aprecia mucho más en su crónica sobre México, pero se puede afirmar que en general los viajes de *Banco a la sombra* provocan una experiencia de introspección. El desplazamiento es físico y emocional a la vez y el lector puede ser testigo, por lo tanto, del proceso de re-configuración tanto de la crónica como de la cronista. Aunque desde otros puntos de partida, esta relación entre viaje e identidad también se encuentra en la obra de Magali Tercero que se aborda a continuación.

Crónicas de búsqueda

Al inicio de su viaje por el norte de México, Magali Tercero sólo buscaba historias de narcos para hacer un reportaje. Sin embargo, la búsqueda de la noticia se convirtió eventualmente en la búsqueda de sus orígenes familiares y también en la búsqueda de nuevas formas de relatar la violencia cotidiana en México y las

emociones que genera. En *Cuando llegaron los bárbaros... Vida cotidiana y narcotráfico*, la periodista mexicana relata sus experiencias cotidianas y de investigación durante los tres viajes de trabajo que realizó de su natal Ciudad de México al estado de Sinaloa, entre 2009 y 2011. Aunque el objetivo de estos viajes era investigar sobre el clima de violencia a causa del narcotráfico, los viajes se convierten para Tercero en una forma de reencuentro y reconciliación con un pasado familiar traumático. El libro es una colección altamente editada de notas de viaje y crónicas cortas, a manera de viñetas que recuerdan los cuadros de costumbres decimonónicos por su énfasis en documentar los usos y prácticas sociales de los lugares que visita. Esta vida cotidiana, sin embargo, está muy lejos de desarrollarse en espacios turísticos convencionales.

En una operación inversa a la del realismo mágico, que busca rasgos maravillosos en la cotidianidad, o de las crónicas medievales que buscaban narrar las *mirabilias* que sorprendían al viajero y a su futuro lector (González-Rivera *La invención*), Tercero busca la “normalidad” de lo cotidiano en un contexto social que poco tiene de convencional. Quizá como una forma de enfrentar su propio trauma, la autora se incorpora como un personaje más a una crónica que intenta ser una investigación periodística, pero que finalmente es también un texto autobiográfico.

El libro muestra la identidad ambigua, fronteriza, de la cronista. Si bien se presenta ante sus entrevistados como foránea, en sus observaciones y digresiones deja ver un conocimiento de la cultura norteña que pasa por su memoria sensorial: el sabor de una comida, el tono alto de voz, el sonido de instrumentos musicales regionales, la apariencia de las mujeres, alguna frase, evocan en la cronista escenas de su infancia. Eventualmente el lector descubre el vínculo personal de la autora con la historia que investiga.⁵

La nostalgia se presenta también en estas crónicas, pero a diferencia del libro de Moreno, en este caso el deseo por estar en un lugar distinto es más bien un deseo por el regreso al origen, a la casa paterna original nunca conocida y que es representada por la cultura sinaloense heredada de su madre desde la Ciudad de México. Este sentimiento nostálgico, cuyo origen está en la tragedia familiar en un marco social altamente violento, se mezcla en esta autora con lo melodramático como un sentimiento exagerado y modo de imaginación popular y literaria, particularmente ligado a la subjetividad femenina: “En el centro del melodrama —entendido como un rito de iniciación en la modernidad— se encuentra la subjetividad femenina que busca una identidad emocional (sexual) en un doble intento de liberación y conformismo” (Herlinghaus 28).

Más allá de la crónica convencional practicada en el campo del periodismo cultural mexicano del que proviene Tercero, argumento que su obra se estructura conforme al melodrama, que ha sido un modo de literatura popular largamente practicado en América Latina. A través de una visión o imaginación melodramática la autora prioriza los afectos como método para interpretar la realidad, para dar

⁵ Tercero es nieta de Alfonso Leyzaola, un político sinaloense que se oponía a los cultivos de opio en la sierra y fue asesinado en 1944; su viuda huyó a la Ciudad de México con sus cuatro hijas, una de las cuales es la madre de la autora.

forma y sentido a la vida cotidiana bajo condiciones ciertamente extraordinarias. A pesar de que la mayoría de los textos evidencian la fuerte violencia infiltrada hasta en los gestos y acciones más cotidianas de la sociedad sinaloense, el relato de fondo es un intento por encontrar placer en sus recorridos por la región: “Estoy lista para vivir a fondo la abundancia del paisaje sinaloense y unir el microparaíso de la infancia con este Culiacán tan vivo y dolido de la actualidad” (106); “Culiacán me recuerda la infancia, entre otras razones por su exuberancia vegetal. Cuando no estoy entrevistando a la gente sobre su vida cotidiana en medio del narcotráfico, percibo que esta ciudad es un paraíso.” (107). El viaje de Tercero, no obstante, dista mucho de ser la experiencia turística anhelada. Durante el último de sus viajes, Tercero decide aceptar la invitación de Renata, una amiga que había prometido pasearla por “lugares preciosos” (99). La casa de Renata, no obstante, se encuentra en Badiraguato, la llamada “cuna del narcotráfico” en México. En Mazatlán toma un autobús de segunda clase porque le advierten que son más seguros y al llegar a Culiacán llama a un taxista de confianza que le han recomendado para acordar su salida en la madrugada, la hora más “sensata” para viajar a la sierra. El silencio del taxista le recuerda a Tercero que este tampoco podrá ser un viaje tan placentero como lo esperaba: “el silencio severo del chofer del taxi queda gravitando sobre la tarde. Es el silencio profundo, antiguo, de un México impregnado de violencia, lleno de secretas prudencias, regido, diríase, por un código inamovible” (105).

Si bien cuando Tercero publica estas crónicas los periodistas ya habían empezado a reconocerse como autores de libros en la industria editorial mexicana, en el contexto comercial del *boom* de la llamada “narconarrativa” (Zavala), pocos utilizaban el discurso autobiográfico como estrategia narrativa central en textos de no ficción. Como ejemplo, las crónicas del periodista Javier Valdez Cárdenas, que también dan cuenta de la vida cotidiana en el contexto violento sinaloense, incluyen la primera persona sólo como estrategia de verosimilitud, pero rara vez para configurar un narrador protagonista de las historias. La narradora en *Cuando llegaron los bárbaros*, por su parte, oscila entre una voz de testigo —como una foránea que observa y escucha atenta lo que otros cuentan— y una voz protagónica que provoca relacionar su búsqueda de la historia del abuelo asesinado con otras búsquedas de la figura paterna en la literatura, empezando por Juan Rulfo.

Insertar, o simular, un discurso diarístico vincula el libro de Tercero al campo literario más que al periodístico. El formato busca imitar el diario de viajes al menos en su estructura; por ejemplo, los subtítulos aparecen en orden cronológico, aunque elude fechas específicas. Los textos de la primera parte del libro emplean una estrategia similar a la empleada por Elena Poniatowska en *Amanecer en el Zócalo*. Beth Jörgensen, en “Chronicle and Diary”, propone llamar a este tipo de textos “discurso a dos voces” o con “doble personalidad”, por la forma en que se integran las convenciones de la crónica con las del ensayo, particularmente ejemplificado en textos como el citado de Poniatowska o el de Carlos Monsiváis, *No sin nosotros: Los días del terremoto 1985-2005*. Para Jörgensen este tipo de

crónicas contemporáneas mexicanas exhiben en su propuesta estilística formas de imaginar formas más inclusivas y auténticas de democracia. La crónica en este caso sería una herramienta utópica para la búsqueda de la inclusión, la equidad y la justicia en sociedades divididas por clase, género, etnicidad, política y religión (8).

En cuanto a la forma, como Poniatowska y Monsiváis, Tercero reproduce voces de sus entrevistados, utiliza la intertextualidad y ofrece distintas versiones de una misma historia mezclando su experiencia personal y con la de los otros. No obstante, en cuanto a su acercamiento metodológico a los temas tratados, Tercero también dialoga con una tradición más contemporánea de cronistas que provienen mayormente del ejercicio del periodismo de investigación “duro” y de la nota de prensa; ella misma tiene una larga trayectoria como periodista cultural en medios impresos (Chávez 123-124).

En un estudio sobre crónicas escritas por periodistas mexicanas y colombianas sobre violencia y trauma, Gabriela Polit propone analizar lo que llama el “sufrimiento social” de las periodistas no sólo como un producto textual sino como todo un fenómeno cultural que demanda una inversión intelectual, así como energía física y emocional a las autoras. Por el contexto de producción de su obra, Magali Tercero podría vincularse a este fenómeno cultural, integrado por una generación de periodistas mujeres, entre las que destacan Marcela Turati, Daniela Rea y Sandra Rodríguez Nieto. Hacia la segunda década del siglo XXI, estas autoras empezaron a realizar periodismo independiente de corte social sobre narcotráfico y violencia, con enfoque especial en las historias de vida que estaban quedando al margen de los grandes medios nacionales, regularmente basadas en testimonios orales de familias y pueblos desplazados, madres de desaparecidos o líderes comunitarios. Durante sus prácticas periodísticas, ellas se convierten en testigos del dolor de los otros y sus narrativas dan cuenta de lo que Polit ha llamado éticas del mirar y del escuchar. Mientras que “la mirada” ha sido una estrategia ampliamente usada por los cronistas latinoamericanos, y tradicionalmente ha sido ligada al discurso científico objetivista en el que se basa el periodismo moderno, Polit propone el escuchar como una estrategia metodológica y discursiva particular de estas autoras, que deja testimonio de cómo se expresa emocionalmente una sociedad en duelo o crisis.

Si bien Tercero comparte los dilemas éticos de sus colegas al tratar de representar las voces más heterogéneas en su relato, encuentra una solución distinta al problema de no poder reunir suficientes testimonios con nombre propio (generalmente por razones de seguridad): insertar su propio testimonio de violencia. Al incluirse como personaje, su historia de vida dialoga con las historias que los informantes le relatan, y con las que escucha por azar. La crónica periodística se convierte entonces en una crónica de viajes, en el sentido en que Peter Burke describe los *travelogues*: documentos de tipo autobiográfico que narran encuentros culturales, revelando al mismo tiempo las percepciones del autor sobre los otros y sus intentos de entender la cultura ajena al traducirla a algo más familiar. Para Burke, las narraciones de viaje se caracterizan por lo que Bajtín llamó la dimensión “heteroglósica” del discurso. Al representar constantemente la

interacción entre la cronista y el otro, los textos de Tercero son también heteroglosos, casi colectivos, por lo que podrían leerse como fuentes de lo que en la historia cultural se denomina historia de las actitudes o mentalidades.

Como lo haría una científica social en trabajo de campo, Tercero realiza observación participante, se sumerge en la vida de los sinaloenses por semanas, y habla con las más variadas fuentes de información (académicos, artistas, taxistas, amas de casa, estudiantes, políticos) con el fin de documentar y tratar de comprender cómo se sobrevive en uno de los lugares más violentos de México. Sin embargo, a diferencia de un texto producto de una investigación académica, la obra de Tercero no muestra conclusiones, ni siquiera en la forma se plantea una estructura lógica o coherente. Los saltos en tiempos y espacios, pero también en el discurso de los hablantes se convierten en hilos de una madeja que la cronista pareciera intencionalmente enredar más con su edición; el resultado es un *collage* de voces, emociones y espacios que provocan una experiencia de lectura tan confusa como la sensación que debió generarle a la autora el proceso de investigación. “A una realidad casi esquizofrénica corresponde, quizá, el retrato fragmentario de una sociedad en disolución” (9), declara la autora al iniciar el recuento de sus primeros dieciocho días en Sinaloa. El libro está dividido en cinco partes que contienen pequeñas historias sobre la vida cotidiana en ciudades y pueblos influidos por la “cultura” del narcotráfico, cada una separada por un título, como si de cuentos o noticias se tratara. La única historia que no se contiene en una sola viñeta, sino que se infiltra en los distintos fragmentos de las vidas de los otros, es la historia de vida de la autora y su familia.

Más allá del estilo, por su metodología el texto de Tercero difícilmente podría ser considerado una pieza de periodismo de investigación, ya que pocas fuentes son identificables con nombre, no se indican fechas ni lugares de los hechos relatados ni se proponen preguntas o problemas “noticiosos” concretos a resolver. El libro transcribe diálogos de entrevistas formales, pero sobre todo colecciona rumores: frases de fuentes anónimas escuchadas al pasar, relatos enmarcados en otros relatos confiados a la autora por personas cuya identidad no revela, mitos urbanos, recuerdos. En un estilo polifónico, que recuerda por su intención el de Poniatowska en *La noche de Tlatelolco*, Tercero pretende aprehender toda su experiencia de viaje mediante la configuración de una narradora-editora que lo escucha todo para luego selecciona las voces que mejor representan la realidad que re-construye ella misma. No obstante, a diferencia de lo que sucede con la narradora-testigo casi anónima en *La noche de Tlatelolco*, el diálogo en Tercero no es armónico u horizontal porque la voz que sobresale, que se impone siempre, es la de la periodista. Debido a que el tema de la violencia en Sinaloa toca de forma personal la historia de la autora, la crónica de Tercero establece vínculos mucho más estrechos con otros géneros autobiográficos y la narración de sus viajes se vuelve confesión, escritura que opera como expresión del trauma individual y colectivo.

La fuerte presencia física de la narradora-protagonista se evidencia especialmente en la representación de los espacios de encuentro con los otros: cantinas, cafés, taquerías, tiendas de conveniencia. Al indicar con detalle estos

escenarios de su desplazamiento urbano, la autora emplea la figura del testigo como una estrategia de verosimilitud. Su presencia en las crónicas como una participante más en la escena social, sin embargo, es éticamente problemática en el sentido que los “informantes” no siempre conocen las intenciones periodísticas de la autora.

Los espacios cotidianos de la interacción social sirven a Tercero como marcos de expresión de identidades locales, pero también para enmarcar su propio papel “transgresor”: la narradora se posiciona en el lugar ya común de la periodista intrépida que se aventura en espacios sórdidos o marginales. Esta situación itinerante del relato y el relator es una característica de la crónica urbana contemporánea que aspira a “entender el movimiento, el flujo permanente como característica epocal” (Reguillo 23). A diferencia de las crónicas de Cristian Alarcón o Pedro Lemebel, a las que se refiere Reguillo en sus investigaciones sobre la representación de la violencia en la crónica latinoamericana, en el caso de Tercero hay una polifonía que no necesariamente se traduce en “coexistencia de lo diverso en la igualdad” y su ambigüedad ética, por lo tanto, es mayor. En Tercero, la participación o, para decirlo en términos antropológicos, la inmersión del investigador puede ser total en el momento de la experiencia, pero no termina de serlo al documentarlo en la escritura; es decir, no aspira, como señala Reguillo, a convertirse en texto sin autor o de creación colectiva, aunque sí pretende unirse al corpus de textos que configuran una memoria colectiva sobre la violencia en la vida cotidiana del México contemporáneo.

El tipo de crónica de Tercero se encuentra, por lo tanto, en la intersección entre periodismo, literatura y las ciencias sociales. Sin duda *Cuando llegaron los bárbaros* constituye una muestra de lo que Reguillo ha identificado como la irrupción de lo narrativo en los discursos sociales, ya sea académicos o periodísticos (26). Sin embargo, al incorporar de manera protagónica la primera persona autorreferencial Tercero propone pactos de lectura también disruptivos.

Al igual que otras autoras periodísticas de su generación, la narrativa de Tercero demuestra cómo las historias de dolor y trauma escuchadas tienen efecto no sólo en su escritura sino en su propia relación con un pasado colectivo violento. No obstante, este libro en particular intenta también exhibir el duelo particular de la autora, a través de la representación de un viaje que no es sólo de investigación periodística sino sentimental. Como Moreno con las papas venecianas, Tercero se aferra a un plato de sopa tradicional, un menudo, para recordar la infancia como sitio preferido de la nostalgia, para reforzar su pertenencia a un lugar al que sólo es posible regresar a través de la experiencia sensorial y de la escritura que la registra e interpreta (117).

Aunque formalmente pareciera apelar a expectativas de lectura del campo periodístico, *Cuando llegaron los bárbaros* se sitúa mayormente en el plano autobiográfico y de la narrativa de viajes. Esto no impide que el libro refuerce una concepción de la crónica como narrativa transgénero, más que “género-síntesis” como lo llama Reguillo; tal como los lugares que visita la narradora, la crónica oscila entre espacios intermedios, porosos, de los que sin duda toma ventaja Tercero: “el practicante de la crónica acepta el destino nómada, renuncia a la certeza del

lugar propio, en su itinerario encuentra los campos de exclusión y dominio” (Reguillo 23). Se entiende entonces cómo las cronistas del siglo XXI, al relatar de manera testimonial las migraciones y desplazamientos propios de la globalización contemporánea, también buscan en “la imaginación melodramática” (Herlinghaus) una manera de aproximarse al otro.

En el caso de Tercero, el nomadismo del género de la crónica dialoga con una sensibilidad propia de la cultura popular y de masas latinoamericana, es decir, que se acerca más al melodrama como forma de “memoria” y “matriz cultural” (Reguillo 20). No es casual que esta haya sido la forma elegida para narrar las grandes migraciones del campo a la ciudad, junto con los sentimientos de desarraigo y nostalgia que los nuevos sujetos urbanos experimentaban en la época del desarrollismo latinoamericano.

Más allá de las fronteras culturales regionales, en la actualidad el sentimiento de nostalgia que estas crónicas provocan también se inscribe en un fenómeno internacional de narrativas de corte etnográfico que incorporan la nostalgia como un rasgo característico de la experiencia migratoria global y un “síndrome” de la modernidad (Pawelek y Derrick 86). El deseo del regreso, no obstante, se vuelve una utopía porque en lugar de encontrar sentido o coherencia al volver —en este caso a la Sinaloa paterna— la viajera se encuentra a medio camino entre la nostalgia y el extrañamiento.

A diferencia de Moreno que busca deliberadamente enfrentarse a lugares y a culturas ajenas a la suya, al elegir Sinaloa como destino Tercero viaja de regreso al origen de su propia historia. La nostalgia se convierte entonces en el hilo que une el presente de la viajera con la memoria colectiva que justifica sus desplazamientos. Quizá este sea el fin último de todos los viajes: ese viaje mítico —originalmente masculino— que se repite infinitamente en la cultura occidental. Después de todo, como reflexiona Almarcegui en sus crónicas de viajes por Asia, “el viaje que define nuestra civilización es un viaje a casa que durante el trayecto se vuelve imposible” (11).

Viajar para contarlo

Este artículo ha intentado dar cuenta de las experiencias de desplazamiento de mujeres latinoamericanas en zonas de contacto cultural ajenas a sus localidades de origen. No obstante, es importante enfatizar los límites y alcances de un estudio cuyo corpus se centra en la documentación de dicha experiencia a través de la escritura. Si bien las experiencias de estas autoras difieren de las representadas por su contraparte masculina también a través de las crónicas de viaje, es necesario considerar que estas viajeras siguen configurando subjetividades femeninas nómades excepcionales en la región.⁶

Las dos obras analizadas coinciden en exhibir las emociones de la cronista frente a la experiencia vivida. Esta estrategia narrativa se vincula con dos géneros distantes en el tiempo, pero no tanto en su forma: la literatura de viajes

⁶ Para profundizar en el concepto de “subjetividades nómades” ver la teoría feminista de Braidotti.

decimonónica de corte sentimental (Burke) y el melodrama como forma narrativa por excelencia de la cultura popular latinoamericana contemporánea (Reguillo). Por una parte, dado su contexto de producción, estas crónicas representan diversas formas de observar una realidad que a veces sólo puede representarse mediante estrategias narrativas de la ficción. Como productos de su tiempo, estas narrativas evidencian una sensibilidad melodramática al establecer relaciones de afinidad entre ciertos fenómenos de la cultura nacional, la vida cotidiana y la imaginación popular. Por lo tanto, sería posible afirmar, siguiendo a Reguillo, que la crónica contemporánea latinoamericana podría ser un producto cultural que aspira a “abolir la frontera entre lo real y lo representado” (20), tal como lo hicieron a mediados de siglo XX otras narrativas populares como el cine, la radionovela, el bolero y, más adelante, las telenovelas.⁷ Lo anterior aun cuando apele a una más rebuscada intelectualización de la experiencia, en la medida en que su lector ideal puede ser más parecido al autor que a los protagonistas de las historias relatadas.

Por otra parte, las intenciones de documentación de los viajes de Moreno y Tercero parecieran coincidir con lo que el escritor británico Laurence Sterne, pionero de la literatura de viajes, declaró en *A Sentimental Journey Through France and Italy*: “I write not to apologize for the weaknesses of my heart in this tour, but to give an account of them” (14). Si la narrativa de viajes se encuentra en el origen de la literatura y del periodismo (González-Rivera, *Viajar*; Angulo, *Inmersiones*), es natural que el género que las une, la crónica, implique el relato de uno o varios desplazamientos en su propia definición, al menos en su sentido más amplio de recuento de hechos tal como fueron observados por un narrador-testigo o *storyteller*. Desde esta perspectiva, al depender fuertemente de la mirada de la narradora-personaje, las crónicas analizadas aquí, aunque no se autodefinan como “crónicas de viaje” *per se*, pueden leerse como literatura autobiográfica de viaje en la medida en que dicha mirada es también un artificio de lenguaje (Chávez 133-132).

Al igual que los *travelogues* decimonónicos, estas nuevas crónicas viajeras en femenino exhiben lo que Burke, basado en el concepto de Bajtín, ha identificado como polifonía. El *collage* de voces, ese intento (fiel o no) de representar el relato oral en la escritura, es uno de los rasgos formales más sobresalientes en la narrativa de Tercero, pero también, aunque en menor grado, de Moreno. Los viajes de estas autoras nómadas pueden ser solitarios, pero sólo en apariencia, ya que no dejan de ser la representación artística de una experiencia social, comunitaria, que representa nuevas subjetividades femeninas en la región. Los viajes son experimentados con, narrados para y motivados por alguien o algo en particular. Más allá de las razones que tienen para el viaje, las cronistas contemporáneas no sólo documentan su propia experiencia, sino que dejan que las voces de los otros impregnen también su escritura y, en el camino, dejan testimonio colectivo de sus tiempos y espacios.

⁷ No es casual que Carlos Monsiváis, uno de los grandes exponentes y defensores de la crónica en México, haya escrito en diversas ocasiones sobre la cultura del melodrama. Ver, por ejemplo, el ensayo “El Melodrama: ‘No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas’”, compilado en Herlinghaus.

Obras citadas

- Almarcegui, Patricia. *Una viajera por Asia Central. Lo que queda de mundo*. Universitat de Barcelona, 2016.
- Angulo Egea, María. *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*. Libros del K.O., 2014.
- - -. *Inmersiones. Crónica de viajes y periodismo encubierto*. Universitat de Barcelona, 2017.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia UP, 2011.
- Burke, Peter. *Varieties of Cultural History*. Polity Press, 1997.
- Carrión, Jorge. *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Anagrama, 2012.
- - -. *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. G. Sebald*. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2009.
- Chávez Díaz, Liliana. *Viajar sola. Identidad y experiencia de viaje en autoras hispanoamericanas*. Universitat de Barcelona, 2020.
- Darrigrandi, Claudia, et. al., editoras. *El affair Moreno*. Mansalva, 2020,
- Gerassi-Navarro, Nina. *Women, Travel, and Science in Nineteenth-Century Americas*. Palgrave Macmillan, 2017.
- González-Rivera, Juliana. *La invención del viaje. La historia de los relatos que cuentan el mundo*. Alianza, 2019.
- - -. *Viajar y contarlo. Estrategias narrativas del escritor viajero*. Universidad de Barcelona, 2019.
- González, Aníbal. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge University Press, 1993.
- Hahner, June, editor. *Women's through Women's Eyes. Latin American Women in Nineteenth-Century Travel Accounts*. SR Books, 1998.
- Herlinghaus, Hermann, editor. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Cuarto Propio, 2002.
- Hooper, Glenn and Tim Youngs. *Perspectives on Travel Writing*. Routledge, 2017
- Illbruck, Helmut. *Nostalgia: Origins and Ends of an Unenlightened Disease*. Northwestern UP, 2012.
- Jaramillo Agudelo, Darío. *Antología de crónica latinoamericana*. Alfaguara, 2012.
- Jørgensen, Beth. "Chronicle and Diary, Politics and Self-Portrait in Elena Poniatowska's *Amanecer en el Zócalo*". *Textos Híbridos*, vol. 2, no. 1, 2012.

- Lindsay, Claire. *Contemporary Travel Writing of Latin America*. Routledge, 2010.
- Mahieux, Viviane. "Hacia una ética de la intervención menor. Reflexiones en clave de María Moreno". Darrigrandi et al., pp. 131-147.
- - -. *Urban Chroniclers in Modern Latin America*. U of Texas P, 2011.
- Malpartida, Juan. *Cuadernos Hispanoamericanos. Crónica*. AECID Publicaciones, 2019.
- Medeiros, Michelle. *Gender, Science and Authority in Women's Travel Writing. Literary Perspectives on the Discourse of Natural History*. Lexington Books, 2019.
- Monsiváis, Carlos. "El Melodrama: 'No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas'". *Narraciones anacrónicas de la modernidad: Melodrama e intermedialidad en América Latina*, editado por Hermann Herlinghaus, Cuarto Propio, 2002, pp. 105-123.
- Moreno, María. *Banco a la sombra*. Penguin Random House, 2019.
- - -. "El alcohol me salvó de experiencias que me parecen más terribles". Entrevista por Aloma Rodríguez, *Letras Libres*, 22 nov. 2019, www.letraslibres.com/espana-mexico/libros/entrevista-maria-moreno-el-alcohol-me-salvo-experiencias-que-me-parecen-mas-terribles.
- Ortín, Pere y June Fernández, editores. *Altair Magazine: A bordo del género. Cruzando fronteras*. Altair Revistas S.L., 2017.
- Pitman, Thea. *Mexican Travel Writing*. Peter Lang, 2008.
- Pawelek, Lukasz y Roshawnda Derrick. "Ethno-linguistic narratives of latinidad: radical language-mixing, nostalgia, and hybridity in Chávez Silverman's *Killer crónicas*." *Nueva Revista del Pacífico*, no. 68, 2018, pp. 83-104.
- Polit Dueñas, Gabriela. *Unwanted Witnesses: Journalists and Conflict in Contemporary Latin America*. U. of Pittsburgh P, 2019.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, 1992.
- Reguillo, Rossana. "Textos fronterizos. La crónica: una escritura a la intemperie". *Guaragua*, no. 11, 2000, pp. 20-29.
- Rimsky, Cynthia. *Poste restante*. Libros Sampleados, 2018.
- Rivera Garza, Cristina. *Autobiografía del algodón*. Literatura Random House, 2020.
- Saunders, Clare, editor. *Women, Travel Writing, and Truth*. Routledge, 2014.
- Sterne, Laurence. *A Sentimental Journey Through France and Italy*. Kindle ed., George Bell and Son, 1892.

Tercero, Magali. *Cuando llegaron los bárbaros...Vida cotidiana y narcotráfico*. Planeta, 2012.

Valdez Cárdenas, Javier. *Mala-yerba. La vida bajo el narco*. Jus, 2016.

Yattah, Verónica. "Una crónica bufa. Sobre 'Venecia sin mí', de María Moreno". Darrigrandi et al., pp. 233-237.

Zavala, Oswaldo. "Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives." *Comparative Literature*, vol. 63, no. 3, 2014, pp. 340-360.